

MARIA ANTÓNIA LIMA

BROWN, POE, HAWTHORNE E MELVILLE

Terror na Literatura Norte-Americana

VOLUME I I

**Tese apresentada na Universidade de Évora para efeitos de candidatura ao grau de
Doutor em Literatura Moderna (Literatura Norte-Americana)**

ÉVORA

2000

IV

NATHANIEL HAWTHORNE

O Príncipe das Trevas



106671

Spite of all the Indian-summer sunlight on the hither side of Hawthorne's soul, the other side - like the dark half of the physical sphere, - is shrouded in a blackness, ten times black.

Herman Melville

*Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain
Which humanize and harmonize the strain.*

Shelley

ARTIKEL 10

1. Die Kommission

Die Kommission besteht aus Mitgliedern, die von den Mitgliedstaaten ernannt werden. Die Kommission ist unabhängig und handelt im öffentlichen Interesse der Union.

Die Kommission hat die Aufgabe, die Einhaltung der Bestimmungen dieser Verordnung zu überwachen.

Die Kommission ist befugt, Maßnahmen zu ergreifen, um die Einhaltung dieser Verordnung zu gewährleisten.

Die Kommission ist befugt, Maßnahmen zu ergreifen, um die Einhaltung dieser Verordnung zu gewährleisten.

1. "THE POWER OF BLACKNESS" NA FICÇÃO DE HAWTHORNE

Se este título nos pode fazer lembrar o filme de John Carpenter, *The Prince of Darkness* (1988), onde uma força maligna invade a vida dos indivíduos retirando-lhes humanidade, pode igualmente concentrar a tensão diabólica da escrita de Hawthorne, cujas personagens parecem contaminadas por este mesmo mal, que também contagia o mundo em que vivemos. Para Carpenter, influenciado pelo fatalismo romântico de Hawks, toda a instituição e todo o indivíduo contém em si o mal, todos somos demónios, e como tal devemos todos escutar "a Coisa", a besta em nós, e dizer que a melhor forma de exorcismo é saber que: "Le démon, c'est moi." Para Hawthorne, marcado pelo fatalismo Calvinista do *Dark Romanticism*, não é possível escapar ao terror da culpa do Pecado Original e à Depravação Inata do homem. Por ser essencial o confronto com esta verdade moral e psíquica, dever-se-á afirmar que: "The devil is in the ink." Eis as palavras do escritor, numa carta ao seu editor, após a publicação de *The Marble Faun* (1860):

“When I get home, I will try to write a more genial book;
but the Devil himself always seems to get into my inkstand,
and I can only exorcise him by pensful at a time.”¹

Não é, então, por acaso que D. H. Lawrence notara a forte presença deste poder maléfico, que caracteriza o “dark side” da arte Norte-Americana, nos seus *Studies in Classic American Literature*: “You must look through the surface of American art, and see the inner diabolism of the symbolic meaning. Otherwise it is all mere childishness. That blue-eyed darling Nathaniel knew disagreeable things in his inner soul. He was careful to send them out in disguise.”²

A propensão do autor em penetrar nessa dimensão do desagradável fá-lo empreender, em todos os seus romances, a mesma aventura de descoberta do mal como constitutivo da própria realidade, que a sua incursão no fantástico não encobre ou ilude, mas antes acentua e amplia. Daí que Henry James lhe tenha captado esta vocação em apreender “the real thing”, elogiando-a numa crítica a *The House of Seven Gables* (1851): “It cannot be too often repeated that Hawthorne was not a realist. He had a high sense of reality.”³ Este apurado sentido da realidade obriga-o a usar a imaginação como meio de melhor penetrar na verdade da existência humana, mostrando-a na sua autenticidade, ao mesmo tempo trágica e terrível. Na narrativa, este processo traduz-se por uma interpenetração constante do real com o imaginário, de acordo com as inevitáveis relações de acessibilidade, a que o próprio autor se referiu em *The Marble Faun*: “. . . our narrative - into which are woven some airy and unsubstantial threads, intermixed with others, twisted out of the commonest stuff of human existence - may

¹ James T. Fields. *Yesterdays with Authors*, p. 89.

² D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p.89

³ Henry James. *Hawthorne* (1879) in Seymour Gross (ed.). *The House of Seven Gables - A Norton Critical Edition*, p. 360.

seem not widely different from the texture of all our lives.”⁴ No romance em questão, esta tendência, para encontrar correspondentes ficcionais da existência, objectiva-se em personagens nas quais se explora a natureza de uma culpa existencial que, em termos góticos, equivale a uma luta permanente com um Mal interior, onde o indivíduo se apresenta em combate com o seu próprio Inferno.

O interesse, que possamos dedicar à escrita de Hawthorne far-nos-á penetrar no lado mais escuro da experiência humana e mergulhar na mais profunda *blackness*, onde Melville distinguiu o que denominou de “the very axis of reality”.⁵ Também Jorge Luis Borges chamou a atenção para esse poder das trevas na obra do autor, que lhe permitiu apreender “o terror essencial da vida humana”,⁶ expressão que o escritor argentino procurou justificar através da citação de um extracto de *The Marble Faun*, onde se incluía a seguinte frase: “The chasm was merely one of the orifices of that pit of blackness that lies beneath us, everywhere.” Criticando em Hawthorne o erro estético de deformar e falsificar os seus contos, devido ao desejo Puritano de lhes inculcar uma moral, Borges valorizou, no entanto, o que denominou “terror obscuro”, sempre presente no melhor da produção ficcional do autor, considerando que: “Better are those pure fantasies that do not look for a justification or moral and that seem to have no other substance than an obscure terror.”⁷ Em *Perverse Pilgrimage* (1968), Frederick Frank vê, nesse poder das trevas da obra de Hawthorne, uma prova do seu humanismo e autenticidade, concluindo que: “Hawthorne’s respect for ‘the deeper psychology’ and sympathy for the blackness of the human soul makes him the great humanizer of the

⁴ Nathaniel Hawthorne. *The Marble Faun*, p. 858.

⁵ Herman Melville. “Hawthorne and his Mosses” in James Wilson (ed.). *The Hawthorne and Melville Friendship*, p. 219.

⁶ Jorge Luis Borges. “Nathaniel Hawthorne” in James McIntosh (ed.). *Nathaniel Hawthorne’s Tales*, p. 405.

⁷ *Ibidem*, p. 407.

Gothic, for the Gothic tone of Hawthorne's tales and romances make them sound true, but not beautiful.”⁸ Isto acontece porque, segundo este autor, a função da arte consiste em revelar o que permanece oculto ao olhar comum, sendo isto particularmente verdade em relação ao processo artístico de um escritor que atinge essa revelação a partir das trevas. Sublinhando a tendência paradoxal de uma ficção em que o bem se origina a partir do mal, assim como a luz pode provir das trevas, Frank define o Gótico de Hawthorne como ético, podendo a sua tendência central estar resumida nas seguintes palavras de Adão, ao ser expulso do Paraíso, expressas em *The Paradise Lost* de Milton:

O goodness infinite, goodness immense!
That all this good of evil shall produce,
And evil turn to good, more wonderful
Than that which by creation first brought forth
Light out of darkness!⁹

Contudo, este contacto com os impulsos mais obscuros da alma humana, nem sempre foi do agrado de leitores imbuídos do espírito optimista da autoconfiança e do progresso, mais apreciadores dos “smiling aspects of life” do que dos aspectos trágicos da existência. Por isso, Hawthorne precisou chamar a atenção para esta limitação na mentalidade do leitor comum do seu tempo, tentando contrariar a tendência geral de preferir guiar-se pelas aparências de uma realidade concreta demasiado banal. Em “The Quintessence of Hawthorne” (1946), Harry Levin afirmou, em relação ao autor, que “He lives in American Gothic world.”¹⁰ A sua aproximação ao Gótico decorreria do seu desejo de libertar a Literatura Americana de falsos

⁸ Frederick Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 405.

⁹ John Milton. *Paradise Lost*, Book XII, (469-473) in *The Complete Poems*, p. 401.

¹⁰ Harry Levin. “The Quintessence of Hawthorne” in *The New York Times Books Review*, June 16, 1946, p. 27.

optimismos, devolvendo-lhe uma dignidade e identidade mais autêntica e próxima das suas origens. Em *Form and Fable in American Fiction* (1973), Daniel Hoffman defende a tese de que, na melhor Literatura Americana, “allegory was transformed into symbolism; the Gothic mode (despite its melodrama) assumed a seriousness unusual elsewhere by virtue of the communal values represented in supernatural folklore; and the transcendental aesthetic gave the whole work metaphoric consistency.”¹¹ Compreende-se, então, que, no seu prefácio a *The Marble Faun* (1860), o autor tenha dado ênfase à necessidade de contrariar os lugares comuns do “American Dream”, defendendo a urgência de encontrar horizontes mais vastos e atmosferas mais propícias à expansão do sentido trágico da sua escrita:

“Italy, as the site of his (the author’s) Romance, was chiefly valuable to him as affording a sort of poetic or fairy precinct, where actualities would not be so terribly insisted upon as they are, and must needs be, in America. No author, without a trial, can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a common place prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land. (...)Romance and poetry, ivy, lichens, and wall-flowers, need ruin to make them grow.”¹²

Como é evidente, esta atitude demarca-se de todos os optimismos transcendentalistas da filosofia de Emerson e de uma certa postura mais afirmativa da poesia de Whitman. O próprio Yeats apercebeu-se desta limitação ao notar a falta de profundidade destes dois autores, que, segundo ele, “have begun to seem superficial, precisely because they lack the vision of Evil.”¹³ No entanto, sabemos que no seu ensaio “Fate”, Emerson foi sensível a um ponto de vista que focasse o lado trágico da vida, já que de acordo com a sua opinião “no picture of life can have any veracity that does not

¹¹ Daniel Hoffman. *Form and Fable in American Fiction*, p. 354.

¹² Nathaniel Hawthorne. Preface to *The Marble Faun*, p.854.

¹³ *Apud* F. O. Matthiessen. *American Renaissance*, p.180

admit the odious facts”, pois os grandes homens foram sempre “perceivers of the terror of life.”¹⁴ Assim, também alguns dos melhores versos de “Song of Myself” de Whitman foram capazes de captar o sentido trágico da existência. Mas a posição transcendentalista dominante era a que se definia por ligar o finito com o Absoluto através da fé emersoniana na “infinitude of the private man.” Provindo da ala puritana menos extremista, menos dogmática e mais afirmativa, o transcendentalismo transforma-se numa espécie de crença onde se misturam influências de Carlyle, Swedenborg, filosofia idealista alemã e religião Hindu. Dos princípios básicos que a regem sobressaem os que defendem que o mundo real é um mundo de ideias não aparente aos sentidos e por isso o homem existe numa relação perfeita com o universo; que tanto o homem como a Natureza fazem parte de Deus; que o homem sozinho consigo próprio está mais perto da perfeição e que a sociedade tende a corrompê-lo; que não há nenhuma dúvida acerca da personalidade, e por consequência atribui-se ao homem o dever de dizer sim (“yea!”) a tudo e de afirmar: “I accept the Universe!” Como será agora fácil de entender, optando por contrariar esta tendência, Hawthorne colocar-se-á no negativo de tudo isto e encontrará uma forma de afirmar negando. Esta forma de o autor dizer “Não!” foi captada por Melville e expressa numa carta a Hawthorne após a sua leitura de *The House of the Seven Gables*: “There is a grand truth about Nathaniel Hawthorne. He says **NO!** in thunder; but the devil himself cannot make him say yes. For all men who say yes lie; and all men who say *no*, - why, they are in the happy condition of judicious, unincumbered travellers in Europe; they cross the frontiers into Eternity with nothing but a carpet-bag, - that is to say, the Ego.”¹⁵ Será

¹⁴ R. W. Emerson. *Selected Essays*, p.372

¹⁵ Herman Melville. “Letter of Herman Melville to Nathaniel Hawthorne”, 16 April, 1851 in James Wilson (ed.). *The Hawthorne and Melville Friendship - An Annotated Bibliography, Biographical and Critical Essays, and Correspondence Between the Two*, p. 232.

fácil identificar aqui uma referência cáustica ao “Everlasting Yea” de Carlyle no seu *Sartor Resartus*, mas que deixa bem explícito que a sensibilidade de escritores como Hawthorne e Melville não se podia exercer em simpatia para com uma filosofia afirmativa de grandes certezas em relação ao destino Americano. Ela antes se fundava num certo cepticismo espiritual e numa obsessiva consciência do Mal que teria forçosamente de se confrontar com o enorme abismo que separa o mundo espiritual do material, o finito do infinito, o ideal democrático e religioso da sua prática. Assim sendo, enquanto os transcendentalistas, devido à sua posição afirmativa perante a vida, eram chamados “yea-sayers”, Hawthorne teria de se considerar um “nay-sayer”, um escritor que se interessava em iluminar as verdades mais sombrias da alma humana, um pioneiro das trevas.

De tudo isto resulta que a sua sensibilidade o aproxime das heroínas dos romances de Ann Radcliffe, as quais, de vela na mão, percorrem à noite as propriedades ancestrais ou penetram na escuridão dos subterrâneos. É natural, então, que entre a escrita de Hawthorne e o Gótico se estabeleçam grandes afinidades, provocadas por uma atracção comum pelos mistérios e segredos insondáveis que se ocultam na alma humana. Diz-nos Donald E. Ringe, em *American Gothic* (1982): “Hawthorne borrowed only a few specific elements or incidents from his predecessors, but he made good use of what might be called the general ambience of the mode: the darkness in which the Gothic experience most often takes place.”¹⁶ Essa afinidade entre a obra de Hawthorne e o Gótico é também evidente através da seguinte caracterização deste tipo de ficção apresentada por Richard Dimaggio: “Gothic novels delineate a world permeated by blackness, a sphere of inevitable mutability, disintegration, and chaotic irrationality; a

¹⁶ Donald E. Ringe. *American Gothic*, p.155

world of marble and mud, one in which the past is an ever-present directive force.”¹⁷ Foi precisamente esta atmosfera sombria, que envolve todas as obras do autor, o que fascinou Melville, sobretudo por aí ter distinguido o que denominou “*the power of blackness*”, uma expressão extraída da *Epístola aos Judeus*, a que se referiu no seu famoso texto crítico “Hawthorne and his Mosses”: “Certain it is, however, that this great power of blackness in him derives its force from its appeals to that Calvinistic sense of Innate Depravity and Original Sin, from whose visitations, in some shape or other, no deeply thinking mind is always and wholly free.”¹⁸

No mesmo artigo, Melville sublinha “o grande terror” com que Hawthorne sempre enfrentou este terrível pensamento, que tudo envolve numa impenetrável “blackness of darkness.” O autor de *Moby-Dick* mostra-se fascinado pela profundidade que este poder das trevas transfere à sua escrita, e que ultrapassa qualquer abordagem crítica, pois como refere: “it is not the brain that can test such a man; it is only the heart”. Vários críticos têm-se referido a este fascínio de Melville pelo poder das trevas na obra de Hawthorne. Em *Herman Melville* (1950), Newton Arvin defende que Hawthorne influenciou a escrita de Melville e que esse “power of blackness”, que Melville tanto elogiara em Hawthorne, fez que as trevas encontrassem plena expressão na sua obra. Também Richard Birdsall se referiu a este assunto, explicando a amizade entre os dois autores a partir da sua preocupação comum pelas mais negras profundidades humanas.¹⁹ Na mesma sequência, Richard Brodhead refere-se a “Hawthorne and His Mosses” como sendo, para Melville, um exercício de autodescoberta, por este poder aí ver confirmadas e clarificadas as suas pouco seguras

¹⁷ Richard Dimaggio. *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 115.

¹⁸ Herman Melville. “Hawthorne and his Mosses”, *The Recognition of Nathaniel Hawthorne*, p.33

¹⁹ Richard D. Birdsall. *Berkshire County: A Cultural History*, in James C. Wilson (ed.). *The Hawthorne and Melville Friendship*, p. 40.

teorias de autor. Este crítico é de opinião que, seguindo o exemplo de Hawthorne, Melville atinge uma visão do autor como adivinho, um ser capaz de penetrar no que é aparente ou familiar a fim de apreender “the very axis of reality”, e de apresentar essa “vital truth” face a uma percepção automatizada.²⁰ No artigo “Melville in the Berkshires”(1947), Van Wyck Brooks refere-se ao período da vida de Melville passado nos Berkshires durante o qual ele escreveu *Moby-Dick*, época em que Melville idolatrava Hawthorne e durante a qual o poder das trevas, na obra deste último, excitou tanto a imaginação de Melville, como as personagens mais negras de Shakespeare.²¹ Contudo, em “Hawthorne versus Melville”(1966), Seymour Gross chama-nos a atenção para as diferenças de mentalidade de ambos os autores, apesar das suas semelhanças. Segundo este crítico, as “trevas” de Hawthorne não eram tão negras quanto Melville gostaria, porque enquanto Hawthorne aceitava a condição trágica e a ambiguidade do bem contra o mal, Melville não podia aceitar esta ambiguidade, atingindo um completo niilismo. Gross conclui que o Hawthorne de que Melville necessitava não é o Hawthorne que nós temos, uma vez que Melville estava psicologicamente predisposto a intensificar as trevas em Hawthorne até que iguallassem a sua própria coloração interior, que traduziu pela expressão “blackness, ten times black.”²² Hubert Hoeltje, em “Hawthorne, Melville, and ‘Blackness’” (1965), contraria a opinião de vários críticos que têm elogiado o artigo de Melville “Hawthorne and His Mosses” pela sua penetração no conceito de “blackness” de Hawthorne. Hoeltje defende que os comentários de Melville são inadequados e falaciosos, pois considera-os generalizações que não correspondem à verdade. As objecções de Hoeltje surgem da opinião de que, na sua

²⁰ Richard Brodhead. “Hawthorne, Melville, and the Fiction of Prophecy” in A. Robert Lee, (ed.). *Nathaniel Hawthorne: New Critical Essays*.

²¹ Van Wyck Brooks. “Melville in the Berkshires.” *Tiger’s Eye*, I, October, 1947, pp. 47-52.

²² Seymour L. Gross. “Hawthorne versus Melville” in *Bucknell Review*, 14, May, 1966, pp. 89-109.

crítica, Melville coloca a marca do seu pessimismo em Hawthorne, sendo incapaz de reconhecer, no entanto, que esta é precisamente a razão pela qual “Hawthorne and His Mosses” é tão importante, devido ao que revela acerca de Melville.²³ Em *American Gothicism* (1972), também Pamela Shelden se refere a este poder das trevas na obra do autor concluindo que: “So oppressive is the blackness, so often does the light seem to lead to deeper, darker, and more mysterious recesses that the sense of impending doom and dread of unknowables becomes the pervading impression.”²⁴ Só a intuição nos permitirá, então, atingir o poder desta força obscura, que, segundo Melville, é o verdadeiro fundo da obra de Hawthorne, como o é das tragédias de Shakespeare, onde através das vozes das suas mais “negras” personagens se atinge aquela verdade intuitiva que faz do autor de *King Lear* e *Hamlet* o mais profundo dos pensadores. Será então deste confronto com uma verdade nascida do interior de um debate da consciência consigo própria, que as obras de Hawthorne se elevam ao plano da Tragédia. Diz-nos Leslie Fiedler, em *Love and Death in the American Novel* (1966): “Scarcely any other of our classic writers, however, shares Poe’s immunity to Calvinism; and it is, indeed, in their efforts to come to terms with a Puritan heritage, to render its insights in secular terms, that our chief nineteenth-century novelists reach the level of tragedy.”²⁵ Esta será uma pesada herança desde muito cedo recebida, se nos lembrarmos que estes escritores pertencem a um povo que aprendeu a soletrar pelo *New England Primer*, que usava a primeira letra como emblema da doutrina puritana:

²³ Hubert H. Hoeltje “Hawthorne, Melville, and ‘Blackness’ ” in *American Literature*, 37, March, 1965, pp. 41-51.

²⁴ Pamela Shelden. *American Gothicism*, p. 237.

²⁵ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p.430

A **In Adam's Fall**
 We Sinned All

Num estudo intitulado *The Framing of Evil* (1983), Beverly Hume chama-nos a atenção para o facto de que muitos dos críticos interessados em aprofundar o sentido deste *power of blackness*, na obra de Hawthorne, quase sempre escolhem uma das seguintes abordagens críticas: a imagética e a natureza simbólica dos seus contrastes entre luz e sombra, ou entre o bem e o mal; o problema do género, que reside em saber se Hawthorne escrevia de acordo com a tradição emblemática ou com a tradição Gótica, se ele é um simbolista, um alegorista, um romancista, um trágico ou um transcendentalista; o problema da historicidade, que se liga ao Puritanismo ou ao Romantismo de Hawthorne vistos à luz do meio literário do séc. XIX; ou as propriedades psicológicas ou extraliterárias da sua ficção. Segundo Hume, esta grande variedade de perspectivas de leituras fazem todas parte da complexidade ficcional da obra de Hawthorne e por isso não deverão ser desenvolvidas separadamente. Segundo este autor, esse *power of blackness* tem a ver com a representação da visão do mal do autor não podendo esta ser considerada essencialmente psicológica ou puritana, nem intrinsecamente trágica ou gótica, nem exclusivamente simbólica ou emblemática. Por considerar a obra deste escritor como uma matriz de géneros, sentidos e ideias, Hume conclui: "Because of the complex nature of Hawthorne's fiction, it is not surprising that his fictional examinations of humanity often simultaneously incorporate allegorical (often ambivalent) psychological, religious, moral, and social levels of meaning. What is equally distinctive about Hawthorne's art, though, is that he is a very tentative, hesitant, self-conscious romancer and allegorist."²⁶ Por esta sua capacidade de auto-

²⁶ Beverly Hume. *The Framing of Evil: Romantic Visions and Revisions in American Fiction*, p.92.

reflexão, que tem por fim questionar a natureza da ficção e o processo ficcional, Hawthorne poderá ser visto como Puritano e como moderno, embora ele seja um escritor do século XIX com preocupações didáticas.

Esta autoconsciência acerca do seu processo de escrita faz com que o Romantismo de Hawthorne seja eclético e complicadamente alegórico, pois o autor incorpora conscientemente, na sua ficção, elementos psicológicos, históricos, teológicos, góticos, simbólicos, transcendentes, trágicos, etc. Este é um processo que Richard Brodhead identifica como “a homegrown version of the constant formal practice in Renaissance romance of gathering together different kinds of literary expression and orchestrating them into a complex harmony in which each measures itself against the others as a mode of vision.”²⁷ Segundo Hume, esta autoconsciência autoral de Hawthorne é importante para o entendimento da sua representação do mal, pois complementa a sua complexa visão da arte e a tendência alegórica para criar vários níveis de sentido na ficção, que assim justificam a relutância em se fixar numa só possível interpretação ficcional de uma pessoa, acontecimento ou ideia. Isto acontece porque Hawthorne sempre se questionou acerca da natureza da ficção, desenvolvendo um certo ceticismo em relação ao seu poder como ficcionista, pois frequentemente se apercebeu dos limites do próprio processo ficcional, o que se reflectiu na forma de representar o mal e o terror. Como consequência, Hume conclui que: “There is something about the creation of fiction that Hawthorne does not trust, and this distrust compels him to question not only the nature of his fiction, but also the nature of his various insights.”²⁸ Explica-se, então, que várias vezes ele se dirige ao leitor a fim de

²⁷ Richard Brodhead. *Hawthorne, Melville and the Form of the Novel*, p. 23.

²⁸ Beverly A. Hume. *The Framing of Evil: Romantic Visions and Revisions in American Fiction*, p.93.

que este não absorva as suas verdades demasiado literalmente. Em “The Custom House”, nesse capítulo introdutório a *The Scarlet Letter*, poderá ler-se:

“The somewhat dim coal-fire has an essential influence in producing the effect which I would describe. It throws its unobtrusive tinge throughout the moon, with a faint ruddiness upon the walls and ceiling, and a reflected gleam from the polish of the furniture. This warmer light mingles itself with the cold spirituality of the moonbeams, and communicates, as it were, a heart and sensibilities of human tenderness to the forms which fancy summons up. It converts them from snow-images into men and women. Glancing at the looking-glass, we behold - deep within its haunted verge - the smouldering glow of the half-extinguished anthracite, the white moonbeams on the floor, and a repetition of all the gleam and shadow of the picture, with one remove farther from the actual, and nearer to the imaginative. Then, at such an hour, and with this scene before him, if a man, sitting all alone, cannot dream strange things, and make them look like truth, he need never try to write romances.”²⁹

Ao referir-se aos sonhos e à imaginação do romancista como “strange things”, que se assemelham à realidade (“look like truth”), Hawthorne utiliza uma linguagem ambivalente que deixa o leitor perante o paradoxo de se representarem verdades através de ilusões, deixando este facto transparecer a sua dúvida de que ele próprio tenha o poder de atingir verdades totais, embora saiba que as verdades possíveis que atinge sejam essenciais à produção de boa ficção romântica. Num capítulo intitulado “The Paradox of Fiction”, Derek Matravers descreve a experiência ficcional dizendo que “when we engage with a fiction we are participating in a game of make-believe; that is (if you prefer), that we are engaging in an imaginative effort.”³⁰ O paradoxo e ambivalência fazem, então, parte da própria natureza da ficção, pois o leitor toma parte nesse “jogo de faz de conta”, mas acredita simultaneamente que está a ler algo de verdadeiro. É esta dualidade que traz inquietação tanto ao leitor como ao escritor, pois ambos desempenham um papel dual por serem ao mesmo tempo espectadores e

²⁹ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p. 149-150.

³⁰ Derek Matravers. “The Paradox of Fiction” in Mette Hjort (ed.). *Emotion and the Arts*, p. 78.

participantes na narração. Esta insegurança poderá estar na origem da desconfiança de Hawthorne em relação à ficção, razão pela qual ele não nos dá respostas definitivas nas suas narrativas, mas oculta-as numa ambivalência deliberada e complexa. Essa ambivalência está evidente nas múltiplas perspectivas com que representa o mal e nas próprias personagens que, por serem autênticos alienados das suas sociedades, se apresentam simultaneamente como indivíduos e como figuras alegóricas.

2. O GÓTICO ÉTICO DE HAWTHORNE

No que Melville denominou *power of blackness*, concentram-se dois sentidos que se apresentam indissociáveis nos romances de Hawthorne e se interpenetram na atmosfera de terror em que se debatem as suas personagens. Referimo-nos ao sentido gótico e trágico, pois ambos participam do mesmo sombrio fatalismo que os aproxima numa mesma tendência comum. Aliás, sabe-se da ligação do Gótico com as tragédias inglesas Jacobinas do séc. XVII, pois segundo Richard Chase, em *The American Novel and its Tradition* (1957), o romance Gótico descendeu principalmente do melodrama do teatro Isabelino e Jacobino.³¹ O caos moral das tragédias Jacobinas e o seu negro pessimismo provocados pela desintegração da ordem estável do mundo Isabelino e por um cepticismo maquiavélico que desafiava certos ideais de optimismo do Renascimento, parece assemelhar-se à rejeição gótica das certezas do Iluminismo.

Como já se viu, tudo isto pode encontrar correspondências no cepticismo espiritual de Hawthorne, cujo sentido trágico da vida lhe vem da tragédia Grega e de

³¹ Richard Chase. *The American Novel and Its Tradition*, p.37

Shakespeare, e cujo espírito gótico lhe chega das leituras, iniciadas na adolescência, de *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe, *Melmoth, the Wanderer* de Maturin, de *Caleb Williams*, *St. Leon* e *Mandeville* de William Godwin, de *The Monk* de Lewis, e das histórias de terror publicadas em revistas como a *Knickerbocker Magazine*, e muito especialmente a *Blackwood's Magazine*, que foi considerada por Poe como o melhor repositório de exemplos do conto de terror. Os artificios e as marcas góticas abundam na sua obra, sendo fácil encontrar exemplos de mansões amaldiçoadas por um passado maléfico, vilões, misteriosos forasteiros, atmosferas de mal sobrenatural, etc. A obra de Jane Lundblad, *Nathaniel Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance* (1964), encontrou mesmo doze características góticas usadas extensivamente por Hawthorne nos seus romances e contos. São elas: o manuscrito, o castelo, o crime, a religião, os Italianos, a deformidade, os fantasmas, a magia, a natureza, os cavaleiros, as obras de arte, o sangue.³² O presente estudo não procurará distinguir exaustivamente estas marcas, mas antes provar que a incursão deste autor pelo modo Gótico lhe permitiu reflectir sobre o seu processo ficcional, e pôr em evidência a dualidade inerente ao acto criativo.

Acerca da familiaridade de Hawthorne com a ficção Gótica³³ e segundo informações do biógrafo Randall Stewart, extraídas da correspondência entre o escritor e a sua irmã, será interessante salientar a existência de múltiplas referências a *Waverly*, *The Mysteries of Udolpho*, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, *Arabian*

³² Jane Lundblad. *Nathaniel Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance*, pp. 17-24.

³³ Acerca do interesse de Hawthorne pelos escritores Góticos em geral, ver Warren Barton Blake. "Brockden Brown and the Novel" in *Sewanee Review*, 18 (Oct. 1910), 431-43, esp. 438-41; Paul Elmer More, "The Origins of Hawthorne and Poe" in *Selburne Essays*, 1st series (New York: G. P. Putnam's Sons, 1904). Mais especificamente no que respeita à admiração de Hawthorne em relação à força e originalidade de Poe, ver carta de Hawthorne a Poe, June 17, 1846, in Edgar Allan Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ed. James A. Harrison, AMS Press, New York, 1965 (Vol. XVII, pp. 232-33).

Nights, *Caleb Williams*, *St. Leon*, *Melmoth the Wanderer*, aos contos de Hogg, *Mandeville*, *Tom Jones*, *Amelia* e *Romantic Tales* de Lewis.³⁴ Também segundo a biografia de Mark Van Doren se observa que: “About the Gothic romances he devoured there can of course be no surprise. John Neal and Charles Brockden Brown in America, and in England William Godwin, Mrs. Radcliffe, Horace Walpole, and Maturin’s *Melmoth the Wanderer* - he went through them all (...).”³⁵ A este respeito o estudo biográfico de Edwin Miller é também elucidativo ao apresentar-se uma citação extraída de uma carta de Hawthorne à sua irmã Elizabeth, onde o autor informa que: “I have read almost all the Books which have been published for the last hundred Years. Among them are *Melmoth* by Maturin. *Tom Jones* and *Amelia* by Fielding. *Rousseau’s Eloisa* which is admirable. *Memoirs of R. L. Edgeworth* . . . *Romantick Tales* by M. G. Lewis.”³⁶ Embora este último biógrafo tenha observado que a cultura e experiência de Hawthorne não era livresca, pois, diferentemente de Thoreau e Melville, não é comum encontrar-se citações de Milton ou Shakespeare nas suas obras, poder-se-á provar, a partir de uma lista de empréstimos do Salem Athenaeum, que Hawthorne aí requisitou o *Wieland* de Charles Brockden Brown e o *Wild Irish Boy* de Charles Robert Maturin.³⁷ Em *The Tradition of the American Gothic Novel* (1976), Richard Dimaggio reconhece a forte presença dessa tradição Gótica na obra do autor, concluindo que:

“The influence of the conventions and concerns of the Gothic mode is pervasive in Hawthorne’s fiction from his earliest to his last works. His first novel, *Fanshaw*, contains several scenes of terror and melodramatic suspense, and nearly half of the tales in *Twice-Told Tales* and *Mosses from an Old Manse*

³⁴ Randall Stewart. *Nathaniel Hawthorne: A Biography*, pp. 8f. Mais detalhes acerca da influência do Gótico Inglês em Hawthorne são apresentados por William Carleton em “Hawthorne Discovers the English”, *Yale Review*, 53 (1964), pp. 395-414.

³⁵ Mark Van Doren. *Nathaniel Hawthorne: A Critical Biography*, p. 34.

³⁶ *Apud* Edwin Haviland Miller. *Salem is My Dwelling Place - A Life of Nathaniel Hawthorne*, p. 56.

³⁷ Marion Kesserling. “Hawthorne’s Reading, 1828-1850” in *The Bulletin of the New York Public Library*, 53 (January-December 1949), pp. 40, 45.

belong within the dark romantic tradition. Of his major works, *The Scarlet Letter*, *The House of the Seven Gables*, and *The Marble Faun* lie within the Gothic sphere and the several unfinished romances that he was working on at the end of his life display a preoccupation with Gothic materials to a marked degree.”³⁸

Integrado numa visão do mundo a que Leslie Fiedler chamou “Humanismo Trágico”, Hawthorne dará expressão ao pensamento segundo o qual o mundo exterior é ao mesmo tempo real e uma máscara através da qual nos podemos aperceber de forças mais elementares; que a Natureza é impenetrável, talvez basicamente hostil ao homem, mas certamente nalgum sentido alienígena; que no homem, e igualmente na Natureza, há um “elemento diabólico”, um “mistério de iniquidade”; que é impossível conhecer Deus e nós próprios completamente; que a nossa única protecção em relação à desilusão destrutiva é a presença dos outros; que estar sozinho é estar perdido; que o mal é real; e que o indivíduo encontra o desespero ao tentar resolver a sua compatibilidade com a existência de um Deus bom ou ao acreditar demasiado na bondade humana. Estar consciente de tudo isto tem por consequência, como já vimos, dizer **Não** ao padrão afirmativo no qual a maior parte dos homens se integra por recearem serem incomodados por uma “blackness of life” que não consola nem diverte, mas antes perturba e inquieta. Confrontar-se com esta perturbação vai ser a intenção central da escrita de Hawthorne, que, numa carta a Fields no Inverno de 1864, confessa: “I am not low-spirited, nor fanciful, nor freakish, but look what seem to be realities in the face, and am ready to take whatever may come.” Só um tal carácter podia ter sido capaz de se aventurar em abismos insondáveis para deles sair com uma capacidade de percepção mais apurada que lhe permitiu exercer com autenticidade a grande “arte de dizer a verdade”. Melville sublinhou, aliás, esta sua intenção, quando se referiu ao

³⁸ Richard Sam Dimaggio. *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 95.

retrato de Clifford, em *The House of Seven Gables*, como um símbolo da própria arte de Hawthorne, ao caracterizá-lo “full of an awful truth throughout.”³⁹ Em relação à inauguração deste percurso trágico na Literatura Norte-Americana, diz-nos Fiedler: “It is Hawthorne who first opens up in our literature, as Melville himself explained, the tragic way; and the greatest of his gothic fictions, the first American tragedy is *The Scarlet Letter*. A “Puritan Faust”, it has been called, as if there could be in the United States any other sort of *Faust* ; but it is important all the same to be aware that it was Hawthorne who set the diabolical pact in a Puritan context and cast upon the beginnings of life in America a gothic gloom that not even Longfellow’s middlebrow idylls could relieve.”⁴⁰

Essa melancolia Gótica origina-se através de uma conjugação do Gótico com o Trágico, pois é comum, na ficção de Hawthorne, os temas serem predominantemente trágicos, enquanto o tom e o estilo são essencialmente góticos. Como as tragédias de Ésquilo, também a ficção de Hawthorne trata de temas ligados a males familiares hereditários, que são autênticos arquétipos de um mal universal objectivado nas personagens mais negras. Além desta conjugação com o Trágico, o Gótico de Hawthorne associa-se também ao Puritanismo, por usar frequentemente uma técnica gótica em combinação com materiais puritanos. Acerca desta interligação, Jane Lundblad comenta: “The scenery and the whole machinery of Gothic Romance became, just like Puritanism or Spiritualism, one of Hawthorne’s media of artistic expression.”⁴¹ Como Hawthorne nunca usou o material gótico como um fim em si, mas essencialmente como um veículo para o tema que sempre foi fundamentalmente

³⁹ Herman Melville. “Letter to Nathaniel Hawthorne” (16 April, 1851) in *The Hawthorne and Melville Friendship*, p. 232.

⁴⁰ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p.433

⁴¹ Jane Lundblad. *Nathaniel Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance*, p. 29.

trágico, ele tornou-se numa via de expressão dessa Tragédia de autodestruição do indivíduo que, sendo inevitavelmente vítima do “pecado de orgulho”, cede constantemente a uma vontade e ambição perversas. A isto se resume o código moral essencial à ficção de um autor que se distanciou dos modos Europeus de usar o Gótico utilizando-o especificamente para exprimir o supra-racional ou o sub-racional de uma experiência Americana bem localizada no tempo e espaço. Acerca desta particularidade do Gótico de Hawthorne, muitos dos seus críticos notam que o autor é um artista gótico que se distingue dos escritores de terror Ingleses e Alemães, devido a uma forma de expressão que provém de um sentido profundamente moral do seu tempo e país, sendo o seu Gótico muitas vezes caracterizado como ético ou moral. Frederick Frank é um dos críticos que distingue este tipo de Gótico ético de Hawthorne por oposição ao Gótico estético de Poe. De acordo com este autor, o primeiro foi influenciado pelo Gótico de Brockden Brown, e por isso estabelece uma ligação entre a realidade social e estados psicológicos, enquanto o segundo é caracterizado por uma tendência para o sobrenatural e o amoral, situando-se fora do espaço e do tempo, e fixando-se numa indetentidade estética. Por considerar que o Gótico ético e o Gótico estético se tornaram os grandes impulsos contrários que caracterizam as origens do Gótico Americano, Frank comenta: “The Gothic ethic stood for the development of the moral intelligence and was against what might be called the freedom of ego; the Gothic aesthetic, however, set no limits on the seeker of beauty and romantic pleasures and endorsed the freedom of ego to such a degree that it could only be considered a risky form of spiritual anarchy by Brown and Hawthorne, who were deeply committed to the Gothic ethic.”⁴²

⁴² Frederick Frank. *Perverse Pilgrimage*, pp. 400-401.

THE SCARLET LETTER (1850)

No que se refere ao contexto puritano do Gótico, encontrou-o Hawthorne em Salem, onde nasceu, e não foi o único a considerá-lo um espaço privilegiado para os cenários das suas obras; também Lovecraft, depois dele, aí descobriu a atmosfera adequada às suas ficções, que colocam o tempo dos puritanos da Nova Inglaterra em equivalência com as *Dark Ages*. Diz-nos Faye Ringel, em *New England's Gothic Literature*: “The Puritans unconsciously sought to do a supremely artistic thing - to mould all life into a dark poem; a macabre tapestry with quaint arabesques and patterns ... in place of slovenly Nature set up a life in Gothick design ... Verily, the Puritans were the only really effective diabolists and decadents the world has known”⁴³ Para quem sempre quis aprofundar-se nas trevas, este parece ser o local ideal, tanto mais que o capítulo introdutório a *The Scarlet Letter*, “Custom-House”, mostra o declínio do tradicional comércio marítimo da Nova Inglaterra, sendo esse também um sintoma de

⁴³ Faye Ringel. *New England's Gothic Literature*, p.9

decadência de Salem, devido ao seu isolamento do resto do mundo, e ao facto de ter perdido a preeminência ganha em virtude do comércio com a China.

Em *The Picture in the House*, Lovecraft conseguiu captar bem o espírito do lugar dizendo: “the true epicure in the terrible ... esteems most of all the ancient, lonely farmhouses of backwoods New England; for there the dark elements of strength, solitude, grotesqueness, and ignorance combine to form the perfection of the hideous.”⁴⁴ Na verdade não existem aqui castelos nem mosteiros em ruínas, mas sim um vasto território selvagem, propício ao encontro com o mundo das trevas que será o correspondente objectivo dos terrores existentes na alma humana. Nestes lugares sente-se bem a adequação da máxima emersoniana de que “Nature is the symbol of the spirit”,⁴⁵ só que se trata de uma natureza negra, já que negro é também o estado psicológico dos indivíduos que nela buscam abrigo. Daí que a floresta e o estado selvagem da Natureza se tornem o cenário favorito dos escritores Góticos Americanos. Hawthorne cultivava também esta preferência usando os cenários naturais como metáfora da natureza não regenerada do homem, representando eles uma fonte de terror moral e um símbolo do mal, dada a associação de ideias que se poderá estabelecer entre essa Natureza inóspita e a depravação inata do indivíduo, ela própria o reflexo do seu lado mais selvagem. Sublinhando, na obra de Hawthorne, esta identificação entre a Natureza e os terrores morais e psicológicos, Joanne Yates comenta: “In his best works, *The Scarlet Letter* and tales such as ‘Young Goodman Brown,’ he went beyond his American predecessors in moralizing the psychological implications of the wilderness gothic, assimilating gothic terror into the moral horror of his own dark vision.”⁴⁶ Hester

⁴⁴ *Ibidem*, p. 158

⁴⁵ Ralph Waldo Emerson. “Nature” in *Essays and Lectures*, p. 20.

⁴⁶ Joanne Yates. *American Gothic: Sources of Terror in American Fiction Before the Civil War*, p. 306.

Prynne, em *The Scarlet Letter* (1850), torna-se exemplo das correspondências entre a Natureza e a alma humana, quando, condenada a um cruel isolamento espiritual pela impiedosa moral puritana, mostra a sua grande heroicidade e capacidade de “endurance” ao abandonar-se à mais inóspita das paisagens, homóloga do vasto deserto da sua solidão. A floresta Gótica será, no caso de Hester, uma metáfora da sua condição de alienação e de isolamento, sendo também o objectivo correlativo da sua psique: “She had wandered, without rule or guidance, in a moral wilderness. Her intellect and heart had their home, as it were, in desert places, where she roamed as freely as the wild Indian in his woods The scarlet letter was her passport into regions where other women dared not tread.”⁴⁷ A isto se poderá denominar “the Puritan moralized wilderness”,⁴⁸ sendo evidente que Hawthorne contamina a sua visão psicológica das personagens com um sentido moral, conseguindo assim moralizar o Gótico psicológico herdado de Brown e Poe. No conto “The Hollow of the Three Hills” (1830), o cenário natural, desolado e decadente reflecte também o estado moral e mental da personagem, cuja perfídia a faz abandonar todos os laços familiares, entrando a sua aridez emocional em directa correspondência com “the masses of decaying wood” e com “the pool of green and sluggish water at the bottom of the basin.”⁴⁹ Como em relação a Hester em *The Scarlet Letter*, também neste conto, os efeitos do pecado e da culpa, que são uma fonte interior de terror para a personagem, reflectem-se numa paisagem exterior sombria que parece absorver todas as suas complexidades psíquicas e morais: “The chill beauty of an autumnal sunset was now gilding the three hill-tops, whence a paler tint stole down their sides into the hollow.”⁵⁰ Como consequência, em toda a obra do autor

⁴⁷ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p.290.

⁴⁸ Joanne Yates. *American Gothic*, p. 275.

⁴⁹ Nathaniel Hawthorne. “The Hollow of Three Hills” in *Tales and Sketches*, p. 7.

⁵⁰ *Ibidem*.

predominará uma negritude atmosférica simbólica das mais densas obscuridades da alma humana, donde Hawthorne extrai o seu mais profundo “power of blackness.”

Hester parece ser um alter-ego do próprio autor, na sua determinação em enfrentar o terrível, pois também ela saberá resistir com estoicismo à experiência do horrível. O seu deambular por territórios selvagens não servirá de escape à sua angústia, mas antes a colocará em contacto com a sua verdade interior, onde habita um mal que encontra equivalências numa paisagem agreste e ameaçadora. Diz-nos Lawrence: “And white men have probably never felt so bitter anywhere, as here in America, where the very landscape, in its very beauty, seems a bit devilish and grinning, opposed to us.”⁵¹ Mas como vemos, Hester encontra-se aqui perfeitamente à vontade, o que quer dizer que não partilha já do sistema moral do homem branco, mas antes se identifica com o Índio, o que significava entender-se com as forças do mal e como tal possuir a mesma identidade demoníaca. Tal como referiu Fiedler, Hester é o primeiro Fausto da Literatura Norte-Americana Clássica, mas também o Índio mais selvagem de todos eles. A letra A, emblema do adultério, se é um anátema que a exclui da comunidade dos homens, é também um passaporte para regiões onde melhor poderá exercer a liberdade ganha à custa da sua insistência na diferença. A letra escarlate torna-se assim um símbolo de originalidade, excentricidade, liberdade e independência, um A de “Admirable”, “Affection” e “Angel”, como sem dúvida o quis o autor, ao realçar em Hester toda a sua persistência e obstinação em preservar uma identidade.

É como se o talento desta mulher fosse reconhecido a um nível estético, representando ela, na sua imperdoável transgressão, o papel do artista pioneiro que se empenha em abrir novos espaços dentro da cultura Americana, podendo esse A

⁵¹ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p.61

associar-se às próprias palavras “Art” ou “Artist”. Tanto o artista como Hester são vítimas de um processo de sufocação de potencialidades que os limitam até ao fim das suas vidas, obrigando-os a sujeitarem-se a uma espécie de maldição que os faz presas de forças adversas, ou como figurativamente Hawthorne demonstrou nos seus romances, vítimas do próprio demónio. O título de conto “The Devil in Manuscript”(1835) é disso exemplo. Oberon, o arquétipo do artista, é o escritor, que à semelhança de Hawthorne, queimou os seus manuscritos amaldiçoados por impossibilidade de publicação. A crítica ao sistema editorial americano é aqui clara, como o é também o lamento à solidão e à exclusão recebidos como fatalidade inerente à actividade artística: “I have become ambitious of a bubble, and careless of solid reputation. I am surrounding myself with shadows, which bewilder me, by aping the realities of life. They have drawn me aside from the beaten path of the world, and led me into a strange sort of solitude.”⁵² De uma limitação real da vida do autor surge um conto que tira partido dessa mesma limitação transformando-a em obra de arte. Não admira, então, que as três personagens centrais de *The Scarlet Letter*, se tornem alter-egos do próprio artista: Hester pela sua arte de bordar, Chillingworth pela sua alquimia psiquiátrica e Dimmesdale através do seu “Election Sermon.” O isolamento de Hester e a sua marginalização provocada pela comunidade Puritana estabelece, assim, um paralelismo com a própria situação vivida, na época, pelo próprio autor. Como pecadora, Hester é afastada do resto do mundo, como aliás também acontece com o artista em geral, sendo nítido que, ao descrever esta personagem, Hawthorne parece descrever-se a si próprio:

“In all her intercourse with society . . . there was nothing that made her feel as if she belonged to it. Every gesture, every word, and even the silence of those with whom she came in contact, implied, and often expressed, that she was banished,

⁵² Nathaniel Hawthorne. “The Devil in Manuscript” in *Tales and Sketches*, p.331.

and as much alone as if she inhabited another sphere, or communicated with the common nature by other organs and senses than the rest of human kind. She stood apart from mortal interests, yet close beside them.”⁵³

Se Hester poderá ser o tipo do artista, então o seu pecado será, por assim dizer, a origem da sua criação artística e a principal fonte de terror da sua arte. O que Hawthorne nos parece aqui dizer é que sem culpa ou “pecado” não poderá existir arte, pois a percepção da condição humana, atingida pelo processo artístico, implica experiências de transgressão ou de violação dos limites impostos e riscos decorrentes de penetrar no proibido. Referindo-se a esta atitude de Hawthorne perante o processo de criação ficcional, Joel Porte comenta: “romance grows out of dark meditations on guilt, sin, suffering - passionate experience of all kinds - and its value lies precisely in its ability to bring out the shadows and make available for use those ordinarily shunned emotions that deepen and humanize us.”⁵⁴ O paralelismo entre o pecador e o artista ou entre o pecado e a arte torna-se evidente no próprio símbolo da letra A, ela mesma um produto da arte de bordar de Hester. Como o “needlework” de Arthur Mervyn, no romance homónimo de Brockden Brown, também essa arte de Hester se transforma numa metáfora da própria arte do romance, que poderá ter sobre o autor o mesmo efeito de maldição que esse “símbolo místico” tinha sobre a personagem feminina: “transfigured the wearer It had the effect of a spell, taking her out of the ordinary relations with humanity, and inclosing her in a sphere by herself.”⁵⁵ Tanto a letra A de Hester como o romance de Hawthorne são modos de exprimir ou de revelar o pecado oculto ou o lado mais obscuro do carácter humano, possuindo ambos a mesma intenção de trazer à consciência os mais negros e secretos dados da personalidade. A obra de arte

⁵³ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p. 190..

⁵⁴ Joel Porte. *The Romance in America*, p. 98.

⁵⁵ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p.164.

torna-se, assim, um processo de iluminação que se destina a apurar a visão e a percepção do artista para que este possa apreender a verdade, pois tal como Roy Male comenta: “Only in her art does Hester begin to find grace and to grasp the truth; that is, only in her art does she come to know Pearl. Her needlework is an ‘act of penance,’ a product of delicate imaginative skill, and under other circumstances it might have been the ‘passion of her life.’”⁵⁶ Se toda a narrativa de *The Scarlet Letter*, como Hawthorne a vira em “The Custom-House”, se inicia a partir da prisão de Hester, essa “black flower of civilized society”, pode-se dizer que o próprio romance se gera metaforicamente a partir dessa “flor negra” uma “flor do mal” semelhante à produzida pelos versos de Baudelaire. Pearl é, ela própria, um exemplo deste tipo de germinação, pois sempre insistira em ver a sua origem na roseira brava colocada junto à prisão. Descrita como “a lovely and immortal flower”, Pearl é, como Beatrice em “The Rappaccini’s Daughter”, “an imp of evil, emblem and product of sin.”⁵⁷ Sendo ao mesmo tempo uma flor imortal e um produto do pecado, Pearl representa o próprio paradoxo da criação artística, assim como traduz a atitude ambivalente de Hawthorne em relação à arte. A partir da descrição de Pearl, poder-se-á entrever um comentário do autor sobre as complexidades e dificuldades inerentes à sua arte, reconhecendo-se aí o seu desejo de ultrapassar as regras de verosimilhança próprias da novela e das quais Hawthorne sempre se quis libertar:

“Her nature appeared to possess depth . . . as well as variety; but . . . it lacked reference and adaptation to the world into which she was born. The child could not be made amenable to rules. In giving her existence, a great law had been broken; and the result was a being, whose elements were perhaps beautiful and brilliant, but all in disorder; or with an order peculiar to themselves, amidst which the point of variety and arrangement was difficult or impossible to be discovered.”⁵⁸

⁵⁶ Roy Male. *Hawthorne’s Tragic Vision*, p. 105.

⁵⁷ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, pp. 197-98.

⁵⁸ *Ibidem*, 195.

Explica-se, assim, que em *The Romance in America*, Joel Porte tenha visto *The Scarlet Letter* como uma alegoria da arte, pois todo o enredo parece paralelizar o próprio processo de criação ficcional, onde as personagens criadas mimetizam as preocupações do artista e aspiram à condição do romancista através da profundidade espiritual obtida pela sua experiência da dor ou pela empatia com estados de sofrimento. Toda a história deste romance se torna num símbolo da própria teoria em que este se baseia, dando ele mesmo origem à forma e tema central da obra. Ao escrever um romance que a si próprio se tem por tema, Hawthorne revela-nos a sua preocupação com a natureza do seu género ficcional, ao compor uma alegoria estética onde se mostra particularmente consciente acerca da arte do romance.

O ofício de exercer a arte passa a ser ao mesmo tempo diabólico e redentor, como o era para Hester ostentar o símbolo do seu pecado em frente da severa comunidade Puritana que, devido à altivez e dignidade com que o usava, lhe chegou a reconhecer a sua ligação ao sagrado: “the scarlet letter had the effect of the cross on a nun’s bosom. It imparted to the wearer a kind of sacredness, which enabled her to walk securely amid all peril.”⁵⁹ Se a letra A é o seu destino, então Hester enfrenta-o com o mesmo orgulho com que Hawthorne se sujeitou a viver na Salem dos seus austeros antepassados Puritanos, que lhe proporcionou o desinteressante emprego de inspector de alfândega: “My doom was on me (...) as if Salem were for me the inevitable centre of the universe.”⁶⁰ Também Hester está consciente deste destino inescapável (“I am irrevocably doomed”) e por isso a vemos, no final do romance a regressar a Nova Inglaterra, quando podia ter optado por viver com Pearl num país distante das recordações do seu castigo: “But there was a more real life for Hester Prynne, here, in

⁵⁹ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p.258.

⁶⁰ *Ibidem*, p.128.

New England, than in that unknown region where Pearl had found a home. Here had been her sin; here, her sorrow; and here was yet to be her penitence”⁶¹. É devido a esta sua vontade indómita em encarar de frente o destino, que o símbolo da letra escarlate perde o seu poder de evocar desprezo e escárnio, e se transforma em algo olhado com respeito e reverência. É como se a imposição moral de não abandonar uma imagem ligada ao pecado e à depravação tivesse imposto limitações tão profundas que a única forma de lhes escapar e de as vencer seria assumi-las, conseguindo-se com isso inverter o significado dessa imagem inicial, que passaria de A de adultério a V de vitória. Este facto demonstra a grande ambiguidade e ambivalência dos símbolos Góticos mais importantes do romance: a prisão, a roseira, o cadafalso e a letra escarlate. Assim, poder-se-á dizer que os vários sentidos atribuídos à letra A, semelhantemente ao que acontece em relação ao dobrão de Ahab em *Moby-Dick*, dependerão da subjectividade do observador, uma vez que abrir possibilidade a leituras opcionais é um dos mais importantes princípios da forma na obra do autor. Para o narrador de “The Custom-House”, por exemplo, a letra é um emblema público, sugerindo um sentido de classe, honra e dignidade próprio de épocas passadas e fundamentado em materiais da história local. Ela assume um significado pessoal, ao tornar-se para o mesmo narrador “a mystic symbol . . . evading the analysis of . . . (his) mind”, transmitindo “a sensation not altogether physical . . . as of burning heat . . . of . . . red-hot iron.”⁶² Para os habitantes de Salem, o valor da letra está associado ao da lenda, a que o narrador se refere comentando que: “The vulgar who . . . were always contributing a grotesque horror to what interested their imaginations . . . averred that the symbol was not mere scarlet cloth, tinged in an earthly dye-pot, but was red-hot with infernal fire, and could be seen

⁶¹ *Ibidem*, p.344.

⁶² *Ibidem*, p. 146.

glowing all alight, whenever Hester Prynne walked abroad in the night-time.”⁶³ Para outros, essa letra seria um sinal de pecado, temível e terrível. Para muitos Puritanos, ela seria simplesmente um objecto de arte, “uma decoração apropriada para o traje” que Hester usava. Para Chillingworth, a letra é algo que o incita às suas actividades demoníacas. Por outro lado, para Dimmesdale, esse carácter provoca-lhe uma constante lembrança do seu pecado inconfessado. Será útil lembrar que, para o clérigo, a imagem do meteoro no céu se assemelhava a uma imensa letra “A”, sendo esta explicada como uma projecção psicológica de culpa. Numa das cenas finais, em que Dimmesdale revela esse “estigma vermelho” de um A no seu peito, esta marca é alternadamente acreditada, posta em dúvida ou rejeitada pelos observadores, permanecendo a questão da sua aparência tão irresolúvel quanto a própria possibilidade da salvação do padre. O narrador acaba concluindo que “The reader may choose among these theories. We have thrown all the light we could acquire upon the portent, and would gladly, now that it has done its office, erase its deep print out of our own brain; where long meditation has fixed it in very undesirable distinctiveness”⁶⁴

Esta alternância entre múltiplas leituras indica-nos que, na obra de Hawthorne, como na vida, não existem absolutos, mas somente ambiguidades. O mistério torna-se, assim, um facto da existência, motivo pelo qual as técnicas góticas são usadas pelo autor quase sempre em relação a situações humanas concretas, transformando-se acontecimentos vulgares em algo misterioso e estranho. O episódio do aparecimento do meteoro no céu é sobre isto significativo, pois essa cena recebe uma interpretação moral devido a “the awfulness that is always imparted to familiar

⁶³ *Ibidem*, p. 193.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 340.

objects by an unaccustomed light.”⁶⁵ Essa será, aliás, a luz que provém do próprio romance, pois como Hawthorne sublinhara, em “The Custom-House”, este gênero tem por função espiritualizar o que é familiar, transmitindo-lhe “a quality of strangeness and remoteness.”⁶⁶ O mais vulgar e comum, na obra do autor, possui um elevado grau de estranheza e ambiguidade. Acerca desta qualidade ambígua do romance de Hawthorne, Richard Fogle comenta: “Moral complexity and freedom of speculation, like the lighter ambiguity of literal fact, temper the almost excessive unity and symmetry of *The Scarlet Letter* and avoid a directed verdict.”⁶⁷ Para Hawthorne, o indivíduo estará sempre inevitavelmente envolvido num enigma humano, e nenhum narrador onisciente pode aliviar o seu peso. Em *American Gothicism*, Pamela Shelden conclui: “Indeed, in the desire to treat truths of the heart, mind, and universe, Hawthorne rarely comforts us with absolutes.”⁶⁸

Em *The Language of Canaan*, Mason Lowance lembra-nos que esta prática de escrita alegórica de Hawthorne se deve à influência de certos hábitos mentais puritanos, que se aplicavam em extrair significados de cada experiência. Diz-nos Lowance: “This allegorical habit of mind is clearly present in Hawthorne’s writing, and the ‘remarkable Providence’ in the appearance of a scarlet A in the sky while Hester, Dimmesdale, and Pearl are standing on the scaffold has numerous analogues recorded in Puritan diaries and chronicles.”⁶⁹

Devido a esta tendência alegórica, tão criticada por Poe e Henry James, o Gótico funciona, na obra de Hawthorne, como um processo de explorar dilemas

⁶⁵ *Ibidem*, p. 251.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 150.

⁶⁷ Richard Harter Fogle. *Hawthorne’s Fiction: The Light and the Dark*, p. 118.

⁶⁸ Pamela Shelden. *American Gothicism*, p. 267.

⁶⁹ Mason I. Lowance, Jr. *The Language of Canaan - Metaphor and Symbol in New England from the Puritans to the Transcendentalists*, p. 3.

personais e cósmicos, característicos da ficção dos sécs. XIX e XX, traduzindo em termos literários o terror humano provocado por essas dúvidas e perplexidades. A visão Gótica surge, assim, perfeitamente adequada à obra de um autor que nunca reduziu o comportamento humano a fórmulas fixas de caracterização, tendo sempre defendido que, embora o indivíduo anseie por certezas, estas não serão nunca atingidas por nenhum sistema explicativo, já que o próprio universo desafia qualquer análise lógica. Hawthorne defendia uma arte mais expressiva, em que múltiplas perspectivas contribuiriam para criar uma forma mais dinâmica, preferindo para esse fim o Gótico, pois através dele atingir-se-ia “the dim, awful, mysterious, grotesque, intricate nature of man.”⁷⁰ Nele o autor sempre encontrou uma energia vital que faltava à frieza Clássica que considerava “as repellent as the touch of marble.”⁷¹ Devido ao seu conceito de arte, Hawthorne teria de preferir a vitalidade e multiplicidade do Gótico à arte Clássica, numa concepção do classicismo ligada ainda às concepções setecentistas, tendo estabelecido a seguinte distinção entre os dois estilos: “I always see great beauty and lightsomeness in these classic and Grecian edifices, though they seem cold and intellectual, and not to have had their mortar moistened with human life-blood, nor to have the mystery of human life in them, as Gothic structures do.”⁷²

Pela inversão total do significado dominante atribuído ao símbolo da letra A, que em vez de adultério poderá significar vitória, Hawthorne mostra-se mais uma vez identificado com a sua heroína, que acabou por traduzir, no seu acto final de coragem, uma das atitudes mais constantes do autor e um dos seus temas mais recorrentes. A este propósito diz-nos Harry Levin em *The Power of Blackness*: “But

⁷⁰ Nathaniel Hawthorne. *English Notebooks*, p. 240.

⁷¹ Nathaniel Hawthorne. “Letter to Fields”, May, 23, 1851.

⁷² Nathaniel Hawthorne. *English Notebooks*, p. 413.

Hawthorne, who possessed the pioneer's skill at making virtues of necessities, not only made the most of his limitations by working with them; he transcended them by taking limitation as one of his principal themes."⁷³ A sua sempre foi uma *dark necessity*, como a definiu Chillingworth em *The Scarlet Letter*, mas que, tal como a própria letra escarlate, sempre iluminou, embora com uma luz ténue e sombria, os subterrâneos da alma humana. Harold Bloom referiu-se a este romance como um importante marco na Literatura Norte-Americana, pois segundo a sua opinião esta obra marca "the true beginning of American prose fiction, the absolute point of origin from which we can trace the sequence that goes from Melville and James to Faulkner and Pynchon and that domesticates great narrative art in America."⁷⁴

Como estes autores, também Hawthorne lidou com trevas que lhe serviram de iluminação permanente à sua pesquisa do percurso trágico do homem. Este ritual iniciático no mundo das trevas adquire uma representação simbólica, no momento em que Hester regressa à prisão, transportando consigo a intensidade escarlate do seu emblema, o qual tanto dirige um foco de luz rubra à sua culpa, como lhe serve também de fonte de energia para a enfrentar, guiando-a nos seus mais difíceis momentos de crise espiritual: "It was whispered, by those who peered after her, that the scarlet letter threw a lurid gleam along the dark passage-way of the interior."⁷⁵ Esta visão das trevas, que contamina toda a obra de Hawthorne, foi bem captada por Pamela Shelden em *American Gothicism: The Evolution of a Mode*, ao ter concluído que: "The initiation into knowledge, experience, and light leads, paradoxically but inevitably, to a vision of darkness. An 'isolato' in a universe where evil is cosmic, guilt is inherited, and inner

⁷³ Harry Levin. *The Power of Blackness*, p. 69

⁷⁴ Harold Bloom. Introduction to *Nathaniel Hawthorne: Modern Critical Views*, p. 8.

⁷⁵ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p.177.

perversity is a fact, man, although incapable of shaping his life, must confront those nebulous gray areas which are the *données* of experience.”⁷⁶ O comentário de James, apresentado em 1879, sublinha também o lado mais negro do romance mais famoso do autor: “It (*The Scarlet Letter*) is densely dark, with a single spot of vivid colour in it, and it will probably long remain the most consistently gloomy of English novels of the first order.”⁷⁷ O próprio Hawthorne escreveu a James T. Fields, o seu editor, a 15 de Janeiro de 1850, reconhecendo a qualidade sombria deste romance: “I find it impossible to relieve the shadows of the story with so much light as I would gladly have thrown in. Keeping so close to its point . . . and diversified no otherwise than by turning different sides of the same dark idea to the reader’s eye, it will weary very many people and disgust some.”⁷⁸ Confirmando esta sua ideia, o autor chegou ainda a afirmar, referindo-se também a *The Scarlet Letter*, que esta era “positively a hell-fired story, into which I found it almost impossible to throw any cheering light.”⁷⁹ Também dirigindo-se a Fields, e desta vez em relação a *The Dolliver Romance*, Hawthorne lamenta o facto de lhe faltar a vocação para escrever um livro optimista: “There is something preternatural in my reluctance to begin. I linger at the threshold, and I have a perception of very disagreeable phantasms to be encountered if I enter. I wish God had given me the faculty of writing a sunshiny book.”⁸⁰ Compreende-se, então, que Joanne Yates, em *American Gothic*, tenha também concluído, em relação ao autor, que “he was able, by working in the moonlight of the imagination rather than in full sunlight, to find the shadows and mysteries and gloomy wrongs in American materials.”⁸¹

⁷⁶ Pamela Shelden. *American Gothicism: The Evolution of a Mode*, p. 211.

⁷⁷ Henry James. “The Three American Novels”, *Hawthorne in Literary Criticism*, p.41.

⁷⁸ James T. Fields. *Yesterday with Authors*, pp. 51-52.

⁷⁹ Horatio Bridge. *Personal Recollections of Nathaniel Hawthorne*, p. 112.

⁸⁰ James T. Fields. *Yesterdays with Authors*, p. 109.

⁸¹ Joanne Yates. *American Gothic: Sources of Terror in American Fiction Before the Civil War*, p. 264.

Pela sua radicalidade e marginalidade, Hawthorne fez de Hester uma Fausta que podia bem ter repetido as mesmas palavras da personagem criada por Goethe, em *Fausto*: “Muß ich sogar vor widerwärtigen Streichen / Zur Einsamkeit, zur Wildernis entweichen / Und, um nicht ganz versäumt, allein zu leben, / Mich doch zuletzt dem Teufel übergeben.”⁸² A sua familiaridade com as trevas resulta deste contacto com o mal, sem o conhecimento do qual, segundo o autor, não seria possível existir evolução na sociedade ou no homem, nem tão-pouco atingir-se o sentido trágico da vida. Ela parece saber, como Mefistófeles, que Deus “Uns hat er in die Finsternis gebracht”⁸³ e que as nossas faltas “(...) wird man immer düster finden.”⁸⁴

Aceitar a realidade do mal é pois para Hawthorne sinónimo da urgência de um confronto com a essa verdade enunciada em *The Scarlet Letter*: “the outward guise of purity was but a lie, and that, if truth were everywhere to be shown, a scarlet letter would blaze forth on many a bosom.”⁸⁵ Foi preciso que fosse uma mulher a usar um símbolo gravado a fogo (“as if the letter were not of red cloth, but red-hot-iron”), para que toda a humanidade, através dela se visse exposta na sua dignidade trágica de um percurso determinado por uma *dark fatality*. Referindo-se a Hester Prynne, Richard Chase comenta: “Hester Prynne, about whom there is something queenly, imperious, and barbaric, as well as fallible and appealing and enduring, represents the eternal woman, perhaps, indeed, the eternal human.”⁸⁶ Se o símbolo da letra escarlata reflecte toda a ambiguidade e ambivalência do seu carácter, ele é igualmente representativo das dualidades características das restantes personagens, que possuem a mesma complexidade humana de Hester. Se esta se revela forte, mas simultaneamente vagueia

⁸² J. W. Goethe. *Faust*, “Finstere Galerie”, Zweiter Teil - Ester Akt, p. 232.

⁸³ J. W. Goethe. *Faust*, “Studierzimmer”, Erster Teil, p. 70.

⁸⁴ J. W. Goethe. *Faust*, “Laboratorium”, Zweiter Teil - Zweiter Akt, p. 258.

⁸⁵ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p. 192.

⁸⁶ Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p. 77

num deserto moral, também Dimmesdale é ao mesmo tempo fraco e nobre, mostrando-se Chillingworth, de igual modo, um ser demoníaco que inspira alguma simpatia. Eles partilham do mesmo estado paradoxal de Hester, sendo ao mesmo tempo inocentes e culpados, pois todos são mortais e em todos se reflecte a ironia da condição humana e a evidência de que o bem e o mal permanecem interligados tanto na esfera pessoal como universal. Daí que qualquer uma destas personagens, embora apresente qualidades humanas positivas, seja igualmente vítima desse inexplicável impulso do perverso que desafiará sempre qualquer análise lógica do seu carácter. A vítima mais evidente desse impulso é Pearl, essa personificação da própria letra escarlata, pois segundo o narrador “Pearl was a born outcast of the infantile world. An imp of evil, emblem and product of sin, she had no right among christened infants.”⁸⁷ Nela todas as principais personagens se verão retratadas, funcionando esta como um espelho onde se projectam os traços mais negros e ocultos da personalidade humana.

Assim, Dimmesdale estará sujeito à acção desse impulso perverso por se tornar numa verdadeira vítima gótica de terrores que não pode controlar nem compreender. De uma forma semelhante aos narradores de “Tell-Tale Heart” e “The Black Cat”, Dimmesdale cede a um impulso de autopunição e de autoflagelação, pois, como eles, sofre de alterações bruscas de estados de espírito devido à sua tendência maniaco-depressiva, tão típica dos narradores de Poe. Irresistivelmente levado a cometer um acto autodestrutivo, Dimmesdale sente atracção e repulsa em relação ao proibido, igualmente partilhadas pelas personagens do autor de “The Fall of the House of Usher”. Isto explica que o reverendo se tenha sentido “incited to do some strange, wild, wicked thing”, pois nele o impulso perverso manifestava-se ao mesmo tempo

⁸⁷ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, pp. 197-8.

como “involuntary and intentional . . . in spite of himself, yet growing out of a profounder self than that which opposed the impulse.”⁸⁸ A presença dessa força impulsiva exprime-se também nas repressões de vários desejos de Dimmesdale, o qual, por sua vontade, blasfemaria diante dos seus paroquianos, chocaria uma velha viúva e um diácono com argumentos contra a Cristandade, envenenaria a inocência de uma jovem virgem que o adorava, e trocaria gracejos obscenos com um marinheiro bêbado.

As seguintes observações do narrador são sobre isto elucidativas:

“before the minister had time to celebrate his victory over this last temptation (to corrupt the young girl) he was conscious of another impulse, more ludicrous, and almost as horrible. It was, – we blush to tell it, – it was to stop short in the road, and teach some very wicked words to a knot of little Puritan children who were playing there, and had but just begun to talk.”⁸⁹

Não tendo resistido a provar o fruto proibido, a experiência de Dimmesdale, como a de Goodman Brown, provoca-lhe uma metamorfose em virtude do conhecimento adquirido: “another man had returned out of the forest . . . a wiser one . . . with a knowledge of hidden mysteries which the simplicity of the former never could have reached.”⁹⁰ Esta transformação atinge-se devido a uma maior consciência de Dimmesdale não só em relação aos seus impulsos perversos (“he had yielded himself with deliberate choice, as he had never done before, to what he knew was deadly sin. And the infectious poison of that sin had been thus rapidly diffused throughout his moral system.”⁹¹), mas também em relação à perversidade universal comum a toda a espécie humana, o que o levou a sentir uma profunda “sympathy and fellowship with wicked mortals and the world of perverted spirits.”⁹² Dado este profundo conhecimento

⁸⁸ *Ibidem*, p. 306.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 308.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 310.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

acerca dos mais negros mistérios do comportamento humano, Dimmesdale vê criadas condições, como viu Hester, para poder comparar-se ao artista. O conhecimento do lado mais primitivo da sua personalidade, fá-lo ultrapassar o seu medo inicial de expor toda a verdade do seu impulso perverso, que o impossibilitara de exprimir essa “verdade do coração humano”, tema central e fundamental, segundo Hawthorne, para o romancista. A identificação de Dimmesdale com este último é plenamente justificada, por nos revelar um enorme poder de comunicação e vontade de preservar uma identidade literária, ao mesmo tempo pessoal e nacional, tão defendida, na época, pelos autores Americanos: “not the power of speech in foreign and unknown languages, but that of addressing the whole human brotherhood in the heart’s native language.”⁹³ No seu esforço de atingir purificação trazendo à consciência a verdade mais profunda do seu ser, Dimmesdale aproxima a sua intenção do desejo mais essencial do artista. Sobre isto, Joel Porte comenta:

“Dimmesdale is thus seen by Hawthorne as a romancer struggling to transform furtive emotions into glimpses of imaginative truth. He is, we should notice, precisely in the position of the author in ‘The Custom-House,’ whose imagination had become ‘a tarnished mirror’ which either ‘would not reflect, or only with miserable dimness,’ the ‘tribe of unrealities’ that embody his art because he had sold his soul for Uncle Sam’s gold.”⁹⁴

Também Chillingworth se mostra incapaz de resistir a esse impulso perverso, ao converter toda a sua disciplina intelectual numa vingança tão monomaniaca como a de Ahab, cedendo a um impulso voluntário de destruição, que o transforma num agente do próprio Demónio : “At first, his expression had been calm, meditative, scholar-like. Now, there was something ugly and evil in his face, which they

⁹³ *Ibidem*, p. 240.

⁹⁴ Joel Porte. *The Romance in America*, p. 107.

had not previously noticed, and which grew still the more obvious to sight.”⁹⁵ Em relação a esta personagem, poder-se-á dizer que a sua perversidade nasce e desenvolve-se a partir do seu orgulho intelectual praticando o pecado de penetrar no conhecimento proibido: “So Roger Chillingworth - the man of skill, the kind and friendly physician - strove to go deep into his patient’s bosom, delving among his principles, prying into his recollections, and probing every thing with a cautious touch, like a treasure-seeker in a dark cavern.”⁹⁶ Este pecado do intelecto deve-se ao seu espírito de investigador, pois além de possuir um profundo conhecimento dos Índios, praticava alquimia e artes mágicas. Este seu excesso de intelectualismo poderá ser a razão do seu casamento falhado com Hester, uma vez que a intensa feminilidade desta personagem a tornava pouco receptiva a exercícios ou especulações intelectuais, já que os seus grandes mestres haviam sempre sido “Shame, Despair, Solitude!” Os seus processos de resolver as complexidades da sua existência eram radicalmente opostos aos de Chillingworth, pois “A woman never overcomes these problems by any exercise of thought.”⁹⁷ Num artigo intitulado “Hawthorne’s Hester”, Darrel Abel chama-nos a atenção para o facto de as mulheres de Hawthorne serem normalmente personagens mais simpáticas e com maior presença do que os homens, isto porque, segundo o autor, a sociedade humana viveria mais feliz se se difundisse a ideia de “Man’s intellect, moderated by Woman’s tenderness and moral sense.”⁹⁸ A sua propensão para o mal faz com que, durante o romance, Chillingworth se veja envolvido por uma imensa negritude de imagens Góticas, o que ajuda a identificá-lo com o “Black Man” da floresta, uma figura originada na superstição popular. Além de poder ser comparado a Falkland, do romance

⁹⁵ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p. 227.

⁹⁶ *Ibidem* p. 224.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 180.

⁹⁸ Darrel Abel. “Hawthorne’s Hester” in Seymour Gross (ed.). *The Scarlet Letter - A Norton Critical Edition*, p. 305.

de Godwin *Caleb Williams*, a sua obsessão em perseguir Dimmesdale fá-lo comparar-se a outros perseguidores que acabam por tornar-se perseguidos, como é o caso de Carwin em *Wieland* de Brockden Brown e de Caleb na obra homónima de Godwin. A sua objectividade científica é a origem da sua perversidade, sendo também uma fonte de terror para Hester e Dimmesdale. Chillingworth começa por possuir uma curiosidade natural do cientista que mais tarde o faz sucumbir a um impulso perverso irresistível, pois apodera-se de si “a terrible fascination and digs into Dimmesdale’s ailing heart like a miner searching for gold.”⁹⁹ A sua função é semelhante ao do romancista ou necromante que pretende extrair uma verdade oculta das recônditas profundezas da alma humana. Como Dimmesdale e Hester, também ele possui um “dark side” que, contrariamente ao destas personagens, não é confrontado e trazido à consciência pela sua arte, antes se servindo desta para gerar cada vez maior dor e sofrimento. Chillingworth representa o lado mais negro e sinistro deste processo ficcional, representado também, na obra de Hawthorne, pelo seu *alter ego* Oberon em “The Devil in Manuscript”, e por Ethan Brand. Através desta personagem diabólica, o autor consegue alertar para os perigos da actividade intelectual e artística, que se poderá tornar numa prática quase satânica, capaz de conduzir os indivíduos ao desespero e à destruição. Devido à intenção moral de toda a obra do autor, todos estes artistas diabólicos acabam vítimas do seu próprio diabolismo, o que nos evidencia o desejo de Hawthorne deixar claro que a perversidade na arte não compensa, sendo a arte do crime considerada não como uma das mais belas, mas como uma das piores artes.

Ao confrontarem-se, como Hester, com este “dark side” do ser humano, as personagens femininas de Hawthorne são capazes de representar o sentido trágico de

⁹⁹ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p. 229.

toda a espécie humana demonstrando uma enorme capacidade de *endurance* que lhes permitirá um confronto existencial com a natureza problemática e com a qualidade enigmática da vida. Pelo seu lado negro elas irão dizer que a verdade e o conhecimento se atingem através do pecado e do sofrimento, razão pela qual foram iniciadas no que, em *The Scarlet Letter*, se denominou “human frailty and sorrow.” A sua verdade existencial aproximar-se-á do sentido das palavras de Kierkegaard em *Temor e Tremor*: “Com estes meus olhos vi coisas terríveis e nunca recuei apavorado.”¹⁰⁰ Tornando-se seres demoníacos, elas irão possuir infinitamente mais qualidades que os seres vulgares. Não se furtarão a nenhum tormento, pois sabem que a vida é uma prova: Hester, em *The Scarlet Letter*, passará pela experiência da acusação pública de um acto de paixão, Zenobia, em *The Blithedale Romance*, pela rejeição do seu sentimento amoroso: Miriam, em *The Marble Faun*, pela angústia do acto criminoso, e finalmente Beatrice, em “The Rappaccini’s Daughter”, ingerirá o veneno da experimentação científica. Todas elas irão mostrar que só confrontando as forças do mal, se pode recuperar a identidade humana perdida e um sentido ético e moral da existência. Schiller, na sua *Teoria da Tragédia*, observara que o homem de formação moral, e só ele, é absolutamente livre. Elas ascenderão ao sublime, pois farão experiência da sua força ao sentirem-se infinitamente elevadas face a poderosas adversidades. Na mesma obra atrás citada, diz-nos o pensador alemão:

“Que se nos mostre face a face a perversa fatalidade. A nossa salvação não está no desconhecimento dos perigos que nos sitiam - pois este terá de, ao cabo, terminar - mas tão-só no conhecimento que deles temos. Mas o que nos ajuda a travar esse conhecimento é o terrível e magnífico espectáculo da transformação que tudo destrói e reconstrói, para vir de novo a destruir - o espectáculo da calamidade, ora minando vagarosamente, ora investindo com celeridade, e ainda as cenas patéticas da humanidade em luta com o destino, da irresistível fuga da felicidade, da segurança burlada, da injustiça triunfante e da inocência vencida, coisas que a arte trágica, imitando, põe diante de nossos olhos.”¹⁰¹

¹⁰⁰ Sören Kirkegaard. *Temor e Tremor*, p. 47.

¹⁰¹ Friedrich Shiller. *Teoria da Tragédia*, p.68

Serão estas coisas que as heroínas dos romances de Hawthorne irão viver e sofrer, mas resistindo sempre a esse sofrimento pela sua dignidade sublime e inabalável, através da qual atingirão a redenção. Elas comprovarão, como Dostoevsky, nas suas *Notes from the Underground* (1864), que o homem nunca renunciará ao sofrimento que vem da ruína e do caos, porque ele é a única fonte do conhecimento. Daí que a condição existencial destas personagens femininas seja idêntica à do artista, cuja consciência se desenvolve a partir da experiência da dor e do sofrimento vividos num passado anterior ao acto de criação. A este propósito, Joel Porte comenta:

“In all of Hawthorne’s romances, the problems of art and the problem of past suffering or guilt are commingly themes. The protagonists of Hawthorne’s romances are all, in some sense, artists; and they are all concerned with *la recherche des peines perdues* and the possibility - or desirability - of making a fresh start. It is as if Hawthorne were saying that every man, when he attempts to confront his great self, duplicates the experience of the romancer or, rather, composes the romance of his own being.”¹⁰²

Como Henry James, Hawthorne manifesta uma atracção muito especial pelas suas heroínas com quem parece identificar-se totalmente, já que a consciência da condição feminina destas personagens as torna nos seres mais aptos a lidarem com o sofrimento, pois recebem-no como herança do seu sexo, que parece atrair toda a hostilidade do mundo. É natural, então, que Hester se interrogue sobre esta espécie de maldição lançada sobre este género humano: “Indeed, the same dark question often rose into her mind, with reference to the whole race of womanhood. Was existence worth accepting, even to the happiest among them?”¹⁰³. Talvez tivesse sido esta mesma interrogação que Zenobia colocou a si própria, em *The Blithedale Romance*, quando decidiu enfrentar a morte, lançando-se ao “Black River of Death.” Neste romance,

¹⁰² Joel Porte. *The Romance in America*, pp. 96-97.

¹⁰³ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p.260

ouvimos a opinião de Hawthorne, através da voz do narrador Coverdale, colocando a causa desta derrota do feminino num excessivo egoísmo masculino que tudo reduz: “It is nonsense, and a miserable wrong, - the result, like so many others, of masculine egotism, - that the success or failure of woman’s existence should be made to depend wholly on the affections, and on one species of affection, while man has such a multitude of other chances, that this seems but an incident. For its own sake, if it will do no more, the world should throw open all its avenues to the passport of a woman’s bleeding heart.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Nathaniel Hawthorne. *The Blithedale Romance*, pp. 842-843.

THE BLITHEDALE ROMANCE (1852)

Como Maturin, Hawthorne isola as suas personagens colocando-as em situações limite, num mundo de grande obscuridade interior ou numa posição de alienação total nos casos mais extremos. Através do narrador Coverdale, o autor confessa-se, em *The Blithedale Romance*, culpado deste “Unpardonable Sin” por ter de sujeitar as suas personagens a um escrutínio impiedoso, sem ser capaz de partilhar com elas a sua humanidade imperfeita, ou de se reconhecer no seu destino e experiência.

Diz--nos Coverdale:

”It is not, I apprehend, a healthy kind of mental occupation, to devote ourselves too exclusively to the study of individual men and women. If the person under examination be one’s self, the result is pretty certain to be diseased action of the heart, almost before we can snatch a second glance. Or, if we take the freedom to put a friend under our microscope, we thereby insulate him from many of his true relations, magnify his peculiarities, inevitably tear him into parts, and, of course, patch him very clumsily together again. What wonder, then, should we be frightened by the aspect of a monster, which, after all - though we can point to every feature of his deformity in the real personage - may be said to have been created mainly by ourselves”¹⁰⁵

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 692.

O significado moral do acto de observar sempre preocupou Hawthorne, que muito reflectiu sobre atitudes que fizessem enfraquecer a empatia com outros seres humanos. No fundo, o que ele sempre quis foi demonstrar que qualquer tendência para o isolamento, para a intelectualização ou para a total incapacidade de sentir emoção conduziam a “to have ice in one’s blood.” Esta postura de distanciação do observador, que o isola da maior parte dos homens, foi por ele muito criticada e também muito praticada. Podemos vê-la bem reproduzida no comportamento de Melmoth: “(...) the facility with which he himself passed from region to region, mingling with, yet distinct from all his species, like a wearied and uninterested spectator rambling through the various seats of some vast theatre (...).”¹⁰⁶

Não será por acaso que Hawthorne estabelece um paralelismo entre a frieza e aridez emocional da arte de Coverdale, responsável pelas suas crises artísticas, e a falsa arte de Westervelt, produto da manipulação de uma magia perversa. Se observar pessoas através de um microscópio, pode originar deformações e criar monstros, então, esta arte não será menos perversa e não produzirá efeitos menos nocivos do que a de um mágico que olha para o objecto da sua actuação artística “as if it were a matter of chemical discovery.”¹⁰⁷ Este é o mesmo método utilizado por Coverdale, que observa Hollingsworth, Zenobia e Priscilla como se fossem objectos de uma observação científica, não encontrando neles beleza, mas antes uma fealdade resultante da ampliação da sua visão microscópica e da distorção provocada pela sua imaginação doente. Esta arte de distorção, provocada por uma frieza de percepção, torna Coverdale consciente da sua própria desumanização, que ele exprime do seguinte modo: “That cold tendency, between instinct and intellect, which made me pry with a speculative

¹⁰⁶ Charles Maturin. *Melmoth The Wanderer*, p.358

¹⁰⁷ Nathaniel Hawthorne. *The Blithedale Romance*, p. 806.

interest into people's passions and impulses, appeared to have gone far towards unhumanizing my heart.”¹⁰⁸ Por este motivo, Coverdale vê-se incapacitado para alcançar o objectivo central da obra de Hawthorne, isto é, mostra-se incapaz de revelar “a verdade do coração humano.” Em *Romance in America*, Porte chama a atenção para o facto de Hawthorne ter conseguido, com esta obra, produzir um romance irónico, através do qual o autor põe em causa as premissas estéticas e morais que servem de base à sua arte. E, como se sabe, esta é uma atitude típica de auto-reflexão, própria dos romancistas americanos desde Hawthorne até James, que sempre foram levados, num determinado momento, a pôr em causa os pressupostos de que partia a sua criação ficcional, sendo *The Confidence-Man* de Melville um exemplo dessa atitude de auto-crítica. *The Blithedale Romance* acaba por tornar-se num texto auto-reflexivo, que resulta da tomada de consciência do autor acerca das limitações inerentes ao seu próprio processo de escrita. Diz-nos Joel Porte: “And the hard question of deciding just what *Blithedale* is really about can perhaps most simply be answered with the suggestion that it is largely concerned with the difficulty its ‘author’ has in discovering and conveying the truth of his experience.”¹⁰⁹

Nisto residirá a grande dificuldade de Coverdale, pois a sua arte permanecerá sempre afastada dessa verdade existencial, por procurar alhear-se do lado mais negro da realidade. É natural, então, que Coverdale tenha sentido necessidade de contrariar a opinião do mágico Westervelt, em relação à possível existência de fenómenos psíquicos negros que encontram correspondência nos espectros originados pelo terror da culpa, tão abundantes nas obras de Hawthorne. Sobre isto, o seguinte comentário de Coverdale é elucidativo: “These goblins, if they exist at all, are but the

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 530.

¹⁰⁹ Joel Porte. *Romance in America*, p. 126.

shadows of past mortality, outcasts, mere refuse-stuff, adjudged unworthy of the eternal world, and, on the most favorable supposition, dwindling gradually into nothingness. The less we have to say to them, the better; lest we share their fate!”¹¹⁰ Ao pretender afastar-se do que é desagradável na existência, a sua concepção da arte teria inevitavelmente de defender que esta deveria originar prazer e não repulsa ou dor. Coverdale via-se por isso obrigado a banir as trevas da sua imaginação, por recuar confrontar-se com os seus mais recônditos desejos ou com o conhecimento proveniente de experiências negativas. Por consequência, a experiente e sensual Zenobia recusará os seus conselhos e companhia dizendo: “No, no, Mr. Coverdale; if I choose a counselor . . . it must be either an angel or a madman; and I rather apprehend that the latter would be likeliest of the two to speak the fitting word. It needs a wild steersman when we voyage through Chaos!”¹¹¹ Dado o seu afastamento de toda e qualquer experiência trágica, Coverdale mostra-se inapto para a sua função de escritor, permitindo a Hawthorne revelar, através do seu exemplo, a principal limitação do artista e da arte. A esta se refere Joel Porte dizendo: “The larger moral of *The Blithedale Romance* would in fact appear to be that if a man is a sentimental fraud, he cannot hope to produce art that reveals the truth of the human heart. In Coverdale’s hands, romance proves to be a deception, as much a masquerade as the abortive Blithedale experiment itself.”¹¹²

Dada a sua passividade, frieza de observação e distância em relação aos verdadeiros problemas do quotidiano da existência humana, Coverdale transforma-se, como Westervelt, num criador de falsidade na arte. A sua visão distorcida é uma prova da cegueira que o impede de atingir autenticidade artística. Sendo um narrador

¹¹⁰ Nathaniel Hawthorne. *The Blithedale Romance*, p. 805.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 756.

¹¹² Joel Porte. *Romance in America*, p. 137.

autodiegético, ele é uma *persona*, criada por Hawthorne, que representa o artista em geral e o escritor em particular, nos seus aspectos mais negativos, onde o insucesso profissional se liga ao fracasso pessoal, o que conduz a personagem ao abandono da profissão literária, provando-se, assim, a sua falha artística. Ao fazer com que Coverdale partilhe do ponto de vista de Westervelt, Hawthorne proporciona uma série de comparações entre o escritor e o vilão. O encontro entre os dois acontece como se de uma epifania se tratasse, mostrando-se Coverdale indefeso perante o poder de atracção de Westervelt: “I detested this kind of man; and all the more because a part of my own nature showed itself responsive to him.”¹¹³ A cumplicidade entre ambos é estabelecida por um riso contagiante, que surge logo após a percepção de Coverdale da fraude moral e física que Westervelt representa, descoberta que se atinge por um reconhecimento subliminal da presença dessas características em si próprio, o que deixa implícita a sua identificação com o vilão: “The fantasy of his spectral character so wrought upon me, together with the contagion of his strange mirth on my sympathies, that I soon began to laugh as loudly as himself.”¹¹⁴ Empobrecido de imaginação, Coverdale torna a sua presença tão parasitária quanto a de Westervelt. Ambos partem de um impulso criativo que acaba em destruição. A distância em relação ao mundo dos humanos, ela própria um anátema da arte, faz com que esta retire à vida toda a sua vitalidade, transformando-a em algo desvitalizado e decadente, subvertendo-se o *eros* em *thanatos*. Daí que o templo da arte de Coverdale se encontre contaminado por uma força destruidora que o converte num “aerial sepulchre”, a mesma que, num dos seus monólogos no capítulo “Coverdale’s Hermitage”, faz uma vinha estrangular algumas árvores que sucumbem ao seu domínio. Essa força destrutiva desenvolve-se devido a uma excessiva distância

¹¹³ Nathaniel Hawthorne. *The Blithedale Romance*, p. 721.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 715.

estética que, ao afastar Coverdale do resto da humanidade, implica a inevitabilidade de que o princípio de vida se converta num princípio de morte. E tudo isto se deve a uma maior valorização da actividade intelectual do que da vida emocional e afectiva, prioridade partilhada, aliás, por todas as personagens masculinas do romance, que sofrem de uma nítida clivagem entre coração e intelecto, ou entre sentimento e pensamento. O exemplo de Hollingsworth é acerca disto paradigmático: “Hollingsworth’s heart is on fire with his own purpose, but icy for all human affection.”¹¹⁵ Como consequência, as possibilidades humanas, que poderão resultar de laços afectivos com o sexo oposto, são postas em causa, como o são as possibilidades artísticas de um jovem poeta promissor que se transforma numa figura “sombra”, um ser de meia idade solitário e improdutivo. Será interessante notar que as três personagens produtoras de arte falsa, Westervelt, Hollingsworth e Coverdale, correspondem igualmente aos três vilões responsáveis por actos que agrediram a sensibilidade das personalidades femininas do romance. A todos eles é comum a mesma aridez emocional e excesso de intelectualismo, justificado pelo facto de que “Nature thrusts some of us into the world miserably incomplete on the emotional side, with hardly any sensibilities except what pertain to us as animals. No passion save of the senses; no holy tenderness, nor the delicacy that results from this.”¹¹⁶

Vários outros contos de Hawthorne exploram o tema da frieza da observação científica, como por exemplo “The Prophetic Pictures”(1837), onde o autorretrato do artista é apresentado em termos de um contraste segundo o qual a penetração do seu olhar implica um coração sem sentimento. Trata-se de um pintor que possui a vocação terrível de captar na tela não somente as feições dum indivíduo, mas também a

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 498.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 499.

mente e o coração, apreendendo-lhe as paixões e os sentimentos secretos. Devido à influência da sua arte sobre os destinos humanos, as suas imagens tornavam-se proféticas e funcionavam como o principal agente do mal para as vítimas por elas retratadas. Tudo isto faz lembrar o conto de Poe, “The Oval Portrait” (1842) onde também a arte se apodera de toda a energia vital do modelo, aniquilando-o. Tudo isto acontece, mais uma vez, porque, ao fixar-se numa ambição solitária meramente estética, o artista alheia-se da sua própria condição humana: “It is not good for a man to cherish a solitary ambition. (...) Reading other bosoms with an acuteness almost preternatural, the painter failed to see the disorder of his own.”¹¹⁷ Obcecado pelos efeitos do terror na arte, Hawthorne expõe aqui, através de um outro artista, o seu autorretrato, analisando o seu próprio sentimento de culpa. O destino terrível que as vítimas percebem com horror depois de retratadas (“Our fate is upon us”), acaba por abater-se na consciência do próprio autor da obra. Por conseguinte, Melmoth de Maturin sentir-se-á também a mais condenada das vítimas, ao possuir profundo conhecimento do seu papel como centro de destruição (“I hate all things that live - all things that are dead - I am myself hated and hateful!”). Hawthorne com o seu moralismo simbolista e psicológico, e Maturin, com a sua sentimentalidade mórbida parecem contaminados pela mesma inquietação eterna das suas personagens, tornando-se eles próprios uma espécie de Viandantes Judeus devido à arte que praticam. Pode-se dizer que a arte os força a ser uma espécie de vampiros, enquanto o seu moralismo Cristão os obriga a ser sinceros em relação a esta culpa.

¹¹⁷ Nathaniel Hawthorne. “The Prophetic Pictures” in *Tales and Sketches*, p.467.

THE MARBLE FAUN (1860)

Neste romance de Hawthorne, desenvolve-se, como em *Melmoth*, o tema do amor como processo de educação da sensibilidade pelo sofrimento. Também em *The Scarlet Letter*, quando todos os elos com a humanidade estão quebrados, permanece um que os excede em força de ligação, referimo-nos ao amor nascido da culpa ou do crime: “the links that united her to the rest of human kind - links of flowers, or silk, or gold, or whatever the material - had all been broken. Here was the iron link of mutual crime, which neither he nor she could break.”¹¹⁸ Já em “Heaven and Earth”, Byron dizia: “great is their love who love in sin and fear.”¹¹⁹ O comentário, que Mario Praz faz a este respeito acerca da poesia de Byron, adequa-se também a toda a obra de Hawthorne “(...) he required the feeling of guilt to arouse in him the phenomena of the moral sense, and the feeling of fatality in order to appreciate the flow of life.”¹²⁰ O amor de Hester e Dimmesdale excluiu-os da comunidade humana, mas o pecado e o terror dos seus

¹¹⁸ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p.255.

¹¹⁹ Lord Byron. “Heaven and Earth”, Part I, Scene I in *The Works of Lord Byron*, p. 537.

¹²⁰ Mario Praz. *The Romantic Agony*, p.71

sentimentos comuns uniu-os. Como diz Burke, em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*: “(...) absolute and entire solitude, that is, the total and perpetual exclusion from all society, is as great a positive pain as can almost be conceived.”¹²¹ Não é por acaso que este grande teórico das emoções sublimes tenha afirmado que as ideias de dor são muito mais poderosas do que as do prazer, sendo o terror a emoção mais forte que temos possibilidade de sentir. Se estamos a lidar com uma grande energia emocional, é natural, então, que esta “dark emotion” tenha também mais capacidade de unir os amantes do que qualquer outra. Compreende-se, assim, que Hester se sinta mais ligada a Dimmesdale em momentos em que mais consciência tem do seu sofrimento: “Knowing what this poor, fallen man had once been, her whole soul was moved by the shuddering terror with which he had appealed to her.”¹²² Também Immalee, a lindíssima hindu que Melmoth encontra numa ilha exótica se sente por ele atraída, porque o seu carácter misterioso lhe transmite um misto de prazer e sofrimento: “that mysterious being whose presence inspired her equally with terror and with love.”¹²³ Immalee viu a vida de pureza e inocência junto da Natureza invadida por um ser meio demónio que sofria de uma profunda misantropia e que não conseguia exprimir senão o desdém ou a hostilidade, sendo o seu dever o ódio e o assassínio a sua delícia. A atmosfera de pureza viu-se assim invadida por estes mistérios dolorosos que originaram uma iniciação numa nova existência, até ali desconhecida. Assim, as lições de dor de Melmoth terão o poder de alterar toda sensibilidade de Immalee: “I know not, but you have taught me the joy of grief; before I saw you I only smiled, but since I saw you, I weep, and my tears are delicious.”¹²⁴

¹²¹ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, p.67

¹²² Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p.255.

¹²³ Charles Maturin. *Melmoth, the Wanderer*, p. 513

¹²⁴ *Ibidem*, p.309

Semelhante transformação opera-se igualmente em Donatello, em *The Marble Faun*, cujo subtítulo da edição inglesa, *The Transformation*, apontava já para o tema central do romance. Comparado a um Fauno mítico pela sua natureza feliz, sensual e inocente, Donatello parecia pertencer a um tempo idílico, a uma Idade de Ouro, a uma época em que a humanidade ainda não tinha sido sujeita ao pecado e ao sofrimento, e em que o prazer não estava envolvido pelos aspectos sombrios da existência. Em *The American Adam*, Lewis refere-se a este herói Adâmico dizendo:

“Cooper was right to place his Adamic hero, at the moment of his rebirth, in the benign and timeless forest beyond the frontier. Hawthorne was no less astute to lead his own Adam to his transfiguring experience in an environment dense with the linked histories of several scores of generations. Donatello in *The Marble Faun* is the most innocent person and the figure least conscious of the force and challenge of time in nineteenth-century American literature, with the exception of Billy Budd. And he is introduced in the midst of an immeasurable and continuously influential antiquity - an antiquity which touches him not at all, until he has sinned.”¹²⁵

Tal como Immalée, também Donatello entra em simpatia com a “dark emotion” do ser amado, neste caso Miriam, também ela misteriosa, e que o educa pelas vias do sofrimento: “And what should a boy like you - a Faun, too - know about the joys, and sorrows, the interwinning light and shadow; of human life? I forgot that you were a Faun. You cannot suffer deeply; therefore you can but half enjoy.”¹²⁶ Por amor a Miriam, Donatello irá iniciar uma nova experiência de vida que o introduzirá no contacto com o terror da existência. Impressionado pelas expressões de “real terror” com que a fisionomia de Miriam se vê tantas vezes invadida, Donatello ficará igualmente contagiado e afectado por tudo quanto perturba o ser amado, absorvendo

¹²⁵ R. W. B. Lewis. *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*, pp. 120-121.

¹²⁶ Nathaniel Hawthorne. *The Marble Faun*, p.890.

também toda a intensidade da sua dor: “Methinks there has been a change upon me, these many months; and more and more, these last few days. The joy is gone out of my life; all gone! all gone!”¹²⁷ Daqui resulta um desenvolvimento de consciência responsável pelo aprofundamento da sensibilidade operado num ser até ali inconsciente da verdadeira realidade da vida humana e por isso menos sensível. A experiência de Immalee é disso testemunha “She felt sustained, therefore, by this reflection, - and perhaps by that mysterious conviction impressed on the hearts of those who love profoundly - that passion must always be united with suffering.”¹²⁸ Esta observação deve-se ao sentido trágico do sentimento amoroso, sempre determinado pelo enorme abismo que separa o desejo essencial do homem da sua capacidade de realização. É como se as forças do destino lançassem os amantes no eterno paradoxo de esperança e desespero, prazer e terror.

Se, como temos vindo a observar, tanto para Hawthorne como para Maturin, a angústia e o sofrimento são os factores permanentes da condição humana, o amor é o sentimento que mais nos dá a real dimensão dessa condição. Por isso, as personagens femininas de Hawthorne, que temos vindo a tratar, juntamente com Immalee, aproximam-se da figura de Eva no *Paradise Lost*, destinada a precipitar-se no conhecimento da sua natureza humana. Maturin descreve-a bem em *Melmoth*: “She had, indeed, tasted of the tree of knowledge, and her eyes were opened, but its fruit was bitter to her taste, and her looks conveyed a kind of mild and melancholy gratitude, that would have wrung the heart for giving its first lesson of pain to the heart of a being so beautiful, so gentle, and so innocent.”¹²⁹ Tudo isto encontra correspondências

¹²⁷ *Ibidem*, p.976.

¹²⁸ Charles Maturin. *Melmoth, the Wanderer*, p.367

¹²⁹ *Ibidem*, p.308.

masculinas na perda da inocência de Donatello, também ele um Adão caído de um paraíso perdido: “The sculptor had a perception of change in his companion, - possibly of growth and development, but certainly of change, - which saddened him, because it took away much of the simple grace that was the best of Donatello’s peculiarities.”¹³⁰ Tal como diz Clifford Leech, em *Tragedy*, “through suffering men had the opportunity of growing.”¹³¹

Também Miriam, em *The Marble Faun*, se interroga se o crime não seria uma bênção para a relação amorosa, já que, através do percurso de sofrimento que ele provoca, os amantes poderiam educar-se espiritualmente e atingir uma felicidade mais profunda. A esta interrogação associa-se a do escultor Kenyon: “Is sin, (...) like sorrow, merely an element of human education ...?” Em *Temor e Tremor*, também Kierkegaard entendera a fé como paradoxo capaz de fazer de um crime um acto santo e agradável a Deus, segundo ele um “paradoxo que não pode reduzir-se a nenhum raciocínio, porque a fé começa precisamente onde acaba a razão.”¹³²

Este crescimento ou evolução, nascido de uma crise de consciência provocada pela relação amorosa, é sempre acompanhado, nos romances em questão, de um sentimento de culpa, que, como temos vindo a notar, une os amantes mesmo quando essa união não pode ser consumada. Se Miriam e Donatello são “cúmplices numa culpa terrível”, Hester e Dimmesdale são “dois espíritos num medo mútuo”, assim como Beatrice e Giovanni têm nas veias o mesmo veneno. Também Immalee e Melmoth repetem esta vontade de partilha, quando, à pergunta de Melmoth acerca da possibilidade de ela lhe pertencer no seio do mistério e da dor, Immalee responde

¹³⁰ Nathaniel Hawthorne. *The Marble Faun*, p.1042.

¹³¹ Clifford Leech. *Tragedy*, p. 12.

¹³² Sören Kierkegaard. *Temor e Tremor*, p. 71.

afirmativamente. Partilhando o mesmo universo de sofrimento, estas personagens encontram a sua dimensão sublime ao transcender a mera existência pessoal, já que toda a sua experiência os fez ascender a um estágio de maior desenvolvimento e aperfeiçoamento humano. Diz-nos Melmoth: “That she who loves, must remember no longer her individual existence, her natural existence - that she must consider parents, country, nature, society, religion itself (...) only as grains of incense flung on the altar of the heart, to burn and exhale their sacrificed odours there.”¹³³ Em *The Marble Faun*, este sentimento amoroso é definido como “the sublime unselfishness”, sendo uma das poucas possibilidades de redenção que brilha no meio das trevas da queda do homem. Ao caracterizar as personagens de Hawthorne, a observação apresentada por Fiedler em *Love and Death in the American Novel* é sobre este assunto esclarecedora: “there are in his work no redeemed individuals, only redeemed couples.”¹³⁴ Segundo este romancista americano, o amor surge como a melhor hipótese de reconciliação do indivíduo com o mundo, devolvendo-lhe um sentido de comunidade e fazendo reviver emoções reprimidas.

Em vários momentos da sua produção literária, Hawthorne chama a atenção para a necessidade de se manter vivo o sentimento amoroso. Em “The Birth-mark”, esse amor é posto em perigo pelo poder destruidor da ciência, ao aspirar-se a uma perfeição impossível que ultrapassa todos os limites da Natureza e da própria vida humana. Da mesma forma, em “The Shaker Bridal” (1838), condena-se a anulação do amor pela imposição de um ideal ascético, ao qual o representante masculino, Adam, se reduz, disciplinando as suas emoções e teimando em manter o celibato. Neste último conto, criticam-se os aspectos negativos do puritanismo, culpados pela dureza, frieza,

¹³³ Charles Maturin. *Melmoth, the Wanderer*, p.364

¹³⁴ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p.443

brutalidade e impessoalidade de certos comportamentos humanos. No fundo, Hawthorne, como bom moralista, critica toda a atitude humana envolvida num projecto egoísta e solitário que conduza à desumanização de emoções. Uma das suas grandes lições sobre este assunto encontra-se no conto “The Great Carbuncle”(1837), onde, contrariamente à intenção individualista da maioria dos participantes na expedição em busca duma pedra preciosa, um casal empreende a viagem num espírito de mútua ajuda e afeição conjugal, que lhes fornece a profunda sabedoria com que no fim rejeitam a jóia que lhes garantiria todos os prazeres materiais da vida. Assim perspectivado, o amor é o sentimento humano onde mais se aprofunda a consciência, a ética e a sensibilidade. Como tal, o amor demonstra que as emoções e a dignidade humana não estão ainda totalmente extintas.

Sabendo disto, Hawthorne envolve os amantes em actos criminosos e com isso consegue um bom argumento para a sua posição tolerante e compreensiva com que relativiza o próprio crime. A opinião do escultor Kenyon é disso esclarecedora: “(...) what a mixture of good there may be in things evil; and how the greatest criminal , if you look at his conduct from his own point of view, or from any side point, may seem not so unquestionably guilty, after all. So with Miriam; so with Donatello. They are perhaps partners in what we must call awful guilt; and yet, I will own to you, - when I think of the original cause, the motives, the feelings, the sudden concurrence of circumstances thrusting them onward, the urgency of the moment, and the sublime unselfishness on either part, - I know not well how to distinguish it from much that the world calls heroism.”¹³⁵ Esta desculpabilização do acto, em função das circunstâncias e do momento, tinha já sido feita em relação ao pecado de Beatrice Cenci, que Miriam

¹³⁵ Nathaniel Hawthorne. *The Marble Faun*, p. 1172.

minimizou referindo-se-lhe como “the best virtue possible in the circumstances.” O sentido da “melhor virtude possível” liga-se, aliás, à expressão de “dark necessity” de Chillingworth em *The Scarlet Letter* e à de “invincible necessity” em *Melmoth*.

Considerar a existência do mal como inevitabilidade própria do destino humano implica aceitar que todos possamos ser potenciais criminosos, daqui resultando uma conclusão comum a todos os romances de Hawthorne: os actos humanos não podem ser definidos como totalmente bons ou completamente maus, pois o bem e o mal fundem-se no comportamento humano contaminando-se mutuamente. Assim, em *The Scarlet Letter*, conclui-se que o ódio e o amor são no fundo a mesma coisa, já que filosoficamente podem ser consideradas duas paixões essencialmente iguais, somente diferindo no facto de uma se apresentar sob um aspecto de “esplendor celestial” e de a outra mostrar um brilho sombrio. Igualmente em *Fanshawe* - o romance de juventude do autor, começado em Agosto de 1816 e publicado em Dezembro de 1827, muito criticado pelo seu excessivo sentimentalismo e nem sempre bem entendido - apresenta-se uma análise compreensiva das más acções do vilão, um misterioso viajante construído à imagem e semelhança de Melmoth, e como ele condenado a uma vida deambulatória, totalmente justificada no fim do romance: “The history of this evil and unfortunate man must be comprised within very narrow limits. A harsh father, and his own untamable disposition.”¹³⁶ Protegido de Mr. Langton, ele foi também a sua maior vítima devido a uma absurda intolerância que o fez escolher os caminhos do mal: “The goodness and the nobleness, of which his heart was not destitute, turned, from that time, wholly to evil; and he became irrecoverably ruined and irreclaimably depraved.” Com tudo isto, Hawthorne pretende sublinhar que uma consciência artística autêntica

¹³⁶ Nathaniel Hawthorne. *Fanshawe*, p. 76

depende em grande parte da capacidade em encontrar expressão adequada para esse mal inerente à natureza humana, e sem a representação do qual a arte não poderá atingir plena autenticidade, limitando-se a produzir objectos puramente estéticos e excessivamente idealizados, meros “Marble Fauns” sem vida.

Esta será a lição que o escultor Kenyon deverá aprender, pois a acção e as personagens do romance parecem terem sido criadas para que este artista, tal como Donatello, pudesse atingir maturidade. Sendo um jovem escultor americano promissor, Kenyon vai para Roma a fim de desenvolver o seu talento. O seu encontro com Miriam e Donatello terá a função simbólica de lhe ensinar que o poder criativo da arte deve estar intimamente ligado a uma força vital provinda do lado mais obscuro da personalidade humana, de carácter essencialmente erótico e profundamente anti-social. Contudo, em “The Marble Faun: Hawthorne’s Elegy for Art”, Nina Baym considera Kenyon um exemplo do artista falhado, à semelhança de Dimmesdale, Holgrave e Coverdale, uma vez que o fim demasiado convencional do romance nega a possibilidade de se ter desenvolvido uma verdadeira maturidade artística nesta personagem masculina, assim como põe em evidência o facto de Hawthorne ter cedido aos preconceitos culturais do seu tempo que o impediram de manter, até ao fim da obra, ideias em que acreditava. Diz-nos Baym: “The gesture of the artist destroying his own works is a familiar literary motif, one that Hawthorne made in his life, and that he wrote about. The conventional moral ending of *The Marble Faun*, with Miriam and Donatello condemned and punished, Kenyon and Hilda living happily and virtuously ever after, represents in its reversals of the book’s values and desires a defacing not only of Hawthorne’s own ideas about great art and romanticism, but a defacing of *The Marble*

Faun itself.”¹³⁷ Contudo, o fim não conseguido do romance, pode não só evidenciar a falha artística de Donatello e do próprio Hawthorne, mas também a impotência da arte face a uma realidade cultural e social hostil, o que prova os limites de todo o processo ficcional e artístico, facto que fez desenvolver em toda a obra do autor um permanente cepticismo.

¹³⁷ Nina Baym. “The Marble Faun: Hawthorne’s Elegy for Art” in Harold Bloom (ed.). *Nathaniel Hawthorne - Modern Critical Views*, p. 114.

3. RETRATO DO ARTISTA ENQUANTO "DARK LADY"

"The darkness of her sin" é o tema central de ^{The} *Scarlet Letter* e de outros posteriores ^{novelas} onde a resistência feminina é posta à prova, mostrando-se o autor um profundo conhecedor da psicologia deste tipo de heroínas, todas elas "Dark Ladies." Diz-nos Leslie Fiedler: "It is typical of Hawthorne that he can best imagine the Faustian role, in all its essential moral ambiguity, in terms of a woman: one of those Dark Ladies, whom Hester prefigures."¹³⁸ Além de Hester temos Zenobia em *The Blithedale Romance*, Miriam em *The Marble Faun* e Beatrice Rappaccini no conto "Rappaccini's Daughter". Como observador da condição feminina, Hawthorne terá direito a um lugar de destaque entre outros autores da literatura do gênero, sem nunca se integrar num padrão, pois segundo Richard Chase: "a rich sensibility and profound mysteries are not usually associated with feminist literature."¹³⁹ E como sabemos, penetrar nesses mistérios é exactamente o que interessa ao autor, ciente como Mefistófeles de que: "Am

¹³⁸ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p.449

¹³⁹ Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p.73

Tag erkennen, das sind Possen. / Im Finstern sind Mysterien zu Haus.”¹⁴⁰ Veremos, então, de seguida que mistérios terão para nos oferecer estas “Senhoras das Trevas”.

A origem destas personagens são apresentadas por Fiedler em *Love and Death in the American Novel*, no capítulo intitulado “The Revenge on Woman: From Lucy to Lolita.” Aqui se chama a atenção para o poder convincente dos retratos femininos de Hawthorne dizendo-se: “The reign of sentimentalism in the American novel not only made it exceedingly difficult for writers to portray sexual passion, but prevented them as well from drawing convincing portraits of women. As late as 1901, we remember, William Dean Howells could find only *one* American fictionist before Henry James - Hawthorne - whose ‘heroines’ seemed worthy of being ranked with those of Fanny Burney, Maria Edgeworth, Jane Austen, Miss Farrier, Mrs. Opie, and Mrs. Radcliffe!”¹⁴¹ Nesta obra, salienta-se que o terror primitivo das trevas e o hábito Europeu de identificar o mal com o negro contribuíram para fazer com que a “Dark Lady” dos sonetos de Shakespeare fosse arquetipicamente atraente, se nos lembrarmos dos versos: “For I have sworn thee fair, and thought thee bright / Who art as black as hell, as dark as night.” O autor realça ainda o facto de a atracção e o ódio shakespeariano pela mulher “negra” se fundir com o conceito romântico da *Belle dame sans merci* na figura da “Dark Lady” americana, notando que ambas são o resultado do ressurgimento do passado Cristão dos arquétipos de Lilith e Eva, que trouxeram o pecado ao mundo.

Em *Studies in Classic American Literature*, D. H. Lawrence referiu-se à heroína de *The Scarlet Letter* dizendo: “Oh, Hester, you are a demon.” Para ele, Hester era uma Ligeia diabólica regressada da sepultura, era a grande *nemesis* da mulher e

¹⁴⁰ J. W. Goethe. *Faust*, “Kaiserliche Pfalz”, Zweiter Teil - Erster Akt, p. 190.

¹⁴¹ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p.449

como tal exercia uma influência destrutiva enviando ondas de malevolência destruidora que se alimentavam da vida interior do homem, como o cancro. A mulher era um estranho e terrível fenómeno, que contaminava o homem com o seu amor como se fosse veneno, e como tal todos os homens sucumbiriam ao seu diabolismo. Lawrence pode parecer aqui antifeminista ou misógino, mas o que na verdade lhe interessa salientar é que todo o diabolismo da personagem feminina intervém para desocultar uma verdade primitiva da natureza humana, que ponha em causa toda a falsidade contida nas aparências de pureza e que destrua uma apodrecida e falsa humanidade. Dirigindo-se a Hester, diz: “ But don’t worry. Ill is as necessary as good. Malevolence is as necessary as benevolence. If you have brought forth, spawned, a young malevolence, be sure there is a rampant falseness in the world against which this malevolence must be turned. Falseness has to be bitten and bitten, till it is bitten to death.”¹⁴² É que a incursão destas heroínas pelo reino do mal tem por objectivo fundamental dar evidência ao sentido da pergunta retórica colocada por Mefistófeles no *Fausto*, e que consiste em saber quem é que neste mundo não tem faltas. Daí que, num conto do autor intitulado “Gentle Boy”, uma das personagens interroga: “Do we not all spring from an evil root? Are we not all in darkness till the light doth shine upon us?”¹⁴³

Em *The Scarlet Letter*, Hester é-nos descrita como sendo “a luxurious and passionate woman”, tal como Zenobia, Miriam e Beatrice, todas de uma beleza exótica, que não obedece ao tipo Anglo-Saxónico, mas ao Mediterrânico, Oriental ou Judeu. A flor de rara beleza e exotismo com que Zenobia enfeita o seu cabelo negro é disso símbolo, acentuando-lhe uma feminilidade não muito vulgar na Nova Inglaterra, pois talvez não obedecesse aos padrões de decência vigentes: “We seldom meet with

¹⁴² D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p.103

¹⁴³ Nathaniel Hawthorne. “The Gentle Boy” in *Tales and Sketches*, p. 112.

women nowadays, and in this country, who impress us as being women at all, - their sex fades away, and goes for nothing, in ordinary intercourse. Not so with Zenobia. One felt an influence breathing out of her such as we might suppose to come from Eve, when she was just made, and her creator brought her to Adam, saying, "Behold! here is a woman!" Not that I would convey the idea of especial gentleness, grace, modesty, and shyness, but of a certain warm and rich characteristic, which seems, for the most part, to have been refined away out of the feminine system."¹⁴⁴ Também Beatrice, em "Rappaccini's Daughter", tem uma beleza associada a um Eden de flores exóticas, mas neste caso venenosas ("a Eden of poisonous flowers"). Para utilizar o adjetivo tantas vezes usado por Hawthorne, a sua beleza é igualmente esplêndida ("gorgeous"): "She looked redundant with life, health, and energy; all of which attributes were bound down and compressed, as it were, and girdled tensely, in their luxuriance, by her virgin zone"¹⁴⁵. Por seu lado, Miriam, em *The Marble Faun*, é descrita como sendo "a dark-eyed young woman", mas por ser uma artista é a sua arte quem melhor a descreve: "My own art is too nervous, too passionate, too full of agitation."¹⁴⁶

Mulheres cuja beleza, paixão e inteligência parecem tê-las colocado no centro da "maldição da terra" ("earth's doom of care and sorrow"), expressão usada pelo autor no conto "*The Maypole of Merry Mount*", e que resume o fatalismo a que todas as suas personagens parecerem sujeitas. Esta condenação é sentida por Hester ("I am irrevocably doomed"), por Zenobia ("But it is a woman's doom, and I have deserved it like a woman") por Miriam ("a girl from another land burdened with a doom") e por Beatrice ("There was an awful doom (...) the effect of my father's fatal love of science,

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 647

¹⁴⁵ Nathaniel Hawthorne. "Rappaccini's Daughter", pp. 979-980.

¹⁴⁶ Nathaniel Hawthorne. *The Marble Faun*, p. 950.

which estranged me from all society of my kind”). Trata-se de algo inescapável, que parece inerente ao próprio sexo, importando dizer que é em personagens onde ele mais explicitamente se evidencia que se exerce esta fatalidade. A sua vitalidade e energia torna-se uma força ameaçadora para a sociedade desvitalizada onde se integram, e por isso são marginalizadas e condenadas como o eram as bruxas em Salem. Não é por acaso que Zenobia, como irmã da “Dama Velada”, tenha sido considerada uma feiticeira ou uma bruxa que possui uma flor de propriedades mágicas no cabelo; que Miriam, com um perverso olhar, tenha impellido Donatello, o inocente Fauno, a cometer um crime; que Hester tenha seduzido o frágil reverendo Dimmesdale, talvez pelo seu contrato com o “Black Man” da floresta, tendo-lhe nascido uma filha, Pearl, em cujos olhos se adivinhava o poder da feitiçaria; e finalmente que Beatrice possua uma beleza terrível capaz de envenenar quem atrai, tal como a pior planta venenosa elimina insectos e outros animais. Leslie Fiedler, em *Love and Death in the American Novel*, tem uma boa explicação para estas ocorrências: “the Dark Lady with her luxuriant flesh is a bearer of poison. In such a symbolic world, sex and death become one.”¹⁴⁷ Talvez aqui Hawthorne tivesse querido exorcizar a culpa dos seus próprios antepassados puritanos na perseguição destas feiticeiras, especialmente do seu tetravô, John Hathorne, tendo disto apresentado confissão pública, no capítulo “The Custom House” de *The Scarlet Letter*: “He was a soldier, legislator, judge; he was a ruler in the Church; he had all the Puritanic traits, both good and evil. He was likewise a bitter persecutor, as witness the Quakers, who have remembered him in their histories His son, too, inherited the persecuting spirit, and made himself so conspicuous in the martyrdom of the witches, that their blood may fairly be said to have left a stain upon him.” Mais à

¹⁴⁷ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p.296

frente o autor esclarece que com a escrita deste romance se pretende redimir de todas estas injustiças: “At all events, I, the present writer, as their representative, hereby take shame upon myself for their sakes”. É conhecida a semelhança entre Hester Prynne e Ana Hutchinson, julgada em 1635 pelo carácter subversivo das suas crenças religiosas e expulsa de Massachussets Bay.

Atribuindo um sentido trágico às suas “Dark Ladies”, Hawthorne liberta-as desta rigorosa condenação puritana que as aponta e segrega como mulheres perigosas. No início dos romances elas aparecem envoltas num profundo mistério, que as coloca potencialmente próximas dos poderes ocultos das feiticeiras, para no fim adquirirem respeitabilidade e dignidade, atribuída por uma comunidade muito mais desumana e perigosa pelos seus errados e falsos rigores. Hester vive em Salem, mas a sua origem só é em parte revelada na entrevista com o seu anterior marido Roger Chillingworth, sendo este matrimónio desconhecido dos habitantes de Salem. Zenobia, cujo nome foi inventado para uma assinatura de revista, partilha do enigma de identidade associado à “Dama Velada”, sendo o seu nome público apenas uma máscara com que ela ocultava a sua privacidade e a sua misteriosa ligação ao mágico Westervelt. De Miriam também se conheciam muitas histórias sobre a sua origem e vida anterior ao seu período de permanência em Roma, que a mantinham sempre rodeada de um halo nebuloso, o mesmo que acompanhava o modelo com quem tinha encontros secretos. Beatrice, resultado das experiências científicas de seu pai, continha a ambiguidade de ser bela e terrível, de ser ao mesmo tempo anjo e demónio, sendo difícil entender que espécie de ser era. Nesta duplicidade de Beatrice concentra-se toda a complexidade psicológica destas heroínas. Ao mesmo tempo diabólicas e humanas, elas exigem a intersecção do Gótico e do Trágico para se atingir a real dimensão dos seus obscuros mistérios. No

prefácio à sua tradução de *The Scarlet Letter*, Fernando Pessoa sublinha a opinião de um crítico, mantido anónimo, de que este romance é “uma tragédia sinistra, em que as consequências do erro se delineiam com uma simplicidade, um desenvolvimento seguro, e uma implacabilidade dignas das tragédias de Eurípedes.”¹⁴⁸ Se, como diz Jung, em *Psychology of the Unconscious*, a verdade pode ser literal ou psicológica,¹⁴⁹ o Gótico será sempre psicologicamente verdadeiro juntamente com o Trágico, pois ambos têm origem numa verdade antiga onde reside o que existe de mais permanente e autêntico no homem.

Se estas personagens lidam com um mundo fantástico, grotesco, horrendo e selvagem, é porque a condição trágica da sua existência real as identificou como “fallen women.” Se podem, ao mesmo tempo, parecer vítimas de um drama trágico e heroínas de um romance gótico, é porque estamos perante um autor em que os sentidos da verosimilhança e da realidade se interpenetram com os da imaginação e do fantástico. Hawthorne foi acerca disso explícito no capítulo “The Custom-House”, introdutório a *The Scarlet Letter* :

“Moonlight, in a familiar room, falling so white upon the carpet (...) whatever, in a word, has been used or played with, during the day, is now invested with a quality of strangeness and remoteness, though still almost as vividly present as by daylight. Thus, therefore, the floor of our familiar room has become a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other. (...) Then, at such an hour, and with this scene before him, if a man sitting all alone, cannot dream strange things, and make them look like truth, he need never try to write romances.”¹⁵⁰

Num território neutro, entre o mundo real e a fantasia, é aqui que Hawthorne coloca as suas personagens, tanto mais verdadeiras quanto mais resultarem desta capacidade para

¹⁴⁸ Fernando Pessoa. Introdução à Tradução de *A Letra Vermelha*, Biblioteca Nacional, Envelope 14, C -23.

¹⁴⁹ C. G. Jung. *Psychology of the Unconscious*, p. 9

¹⁵⁰ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p.149.

tornar verosímil o que é produto da imaginação. Aliás, o que Hawthorne denominava “neutral territory” encontra correspondências em Poe, dado que também ele manifestou um interesse muito especial por essas “psychal fancies”, que pertenciam a uma zona intermédia “where the confines of the waking world blend with those of the world of dreams.”¹⁵¹ Idêntica associação se poderá fazer com o prefácio de Coleridge a “Kubla Khan”, onde este descreve uma experiência de composição de trezentas linhas de um poema durante um sono profundo, interrogando-se a si próprio “if that indeed can be called composition in which all the images rose up before (me) as things, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort.”¹⁵²

No que se refere a estas heroínas femininas, aquilo que dá mais realidade e autenticidade ao seu papel de “Dark Ladies” será, então, a sua dimensão trágica. Também T.S. Eliot, em “After Strange Gods”, foi de opinião que é exactamente nos momentos mais intensos de luta moral e espiritual que os homens mais se aproximam de serem reais. O que se passa com estas heroínas é semelhante ao que Conrad sentiu em relação ao seu herói, em *Lord Jim*, identificando-o no prefácio do seu romance como sendo “one of us”, isto é, não o considerando especialmente virtuoso nem livre de culpa, sendo antes um homem que nos lembra profundamente a nossa humanidade e que pode ser aceite como nosso representante. É nesta linha que Clifford Leech, em *Tragedy*, comenta: “It is in tragedy, above all literary kinds, that we have felt most fully aware of the presence of living beings”.¹⁵³ Isto parece contrariar a ideia defendida por Aristóteles, na *Poética*, de que “a tragédia é imitação de homens melhores que nós”.¹⁵⁴

¹⁵¹ Edgar Allan Poe. *Marginalia*, p. 1383

¹⁵² Samuel Taylor Coleridge. “Kubla Khan” in *Selected Poems and Prose*, p. 88.

¹⁵³ Clifford Leech. *Tragedy*, p. 59

¹⁵⁴ Aristóteles, *Poética*, XV (1454 b), p. 124.

Contudo, como vimos, a exigência de verosimilhança tão defendida pelo filósofo Grego, será igualmente partilhada pelo autor Americano, pois o primeiro foi bem claro ao afirmar que: “Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das acções, importa procurar sempre a verosimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os actos de uma personagem de certo carácter devem justificar-se por sua verosimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de acção para acção.”¹⁵⁵

Será fundamentalmente por esta fusão com o Trágico que o Gótico Americano desta época se distancia das incursões no simplesmente fantástico ou sobrenatural, usando-o para dar mais relevo a um percurso interior das personagens, aproximando-se, assim, do romance psicológico e manifestando-se cada vez mais perto do romance moderno. No seu estudo crítico, *Hawthorne's Faust*, diz-nos William Stein: “He (Hawthorne) relied upon diabolic imagery to animate the inner sphere of a psychological and philosophical reality. In this way a static symbolism of terror was transformed into an ethical instrument. It became the symbolic center of the moral world which Hawthorne surveyed with a curious eye.”¹⁵⁶ Este é um traço da escrita de Hawthorne a que Henry James deu particular realce e que T. S. Eliot citou no seu ensaio “The Hawthorne Aspect”: “The fine thing in Hawthorne is that he cared for the deeper psychology, and that, in his way, he tried to become familiar with it”.¹⁵⁷ Pode-se dizer que, embora o autor utilize artificios góticos, a sua intenção não será tanto a de dar especial relevo aos efeitos sobrenaturais, mas antes oferecer um enquadramento psicológico para o comportamento das suas personagens. Mas não se pretenderá neste estudo apresentar uma leitura estritamente psicológica dos romances, pois concordamos

¹⁵⁵ *Ibidem*, XV (1454 a), p. 124

¹⁵⁶ William Bysshe Stein. *Hawthorne's Faust*, p.34

¹⁵⁷ T.S. Eliot. “The Hawthorne's Aspect” in Bernard Cohen (ed.). *The Recognition of Nathaniel Hawthorne*, p.160.

com Donald Ringe, quando, em *American Gothic*, se mostra reticente em considerar esta perspectiva crítica, já que este tipo de interpretações sempre distorcem as obras que tratam, dando somente ênfase aos aspectos que se encaixam num dado sistema, minimizando e ignorando aqueles que vão contra essa teoria preconcebida. Penetrar, juntamente com Hawthorne, nas regiões sombrias da alma, nas cavernas do coração humano ou nos mistérios do universo moral, exigirá uma multiplicidade de recursos para iluminar esse reino das trevas, pois tal como T.S. Eliot observa em *The Cocktail Party*:

“such a dislocation of the soul can only be hinted at
In myths and images. To speak about it We talk of
darkness, labyrinths, Minotaur terrors.”¹⁵⁸

Ao estarem sujeitas ao princípio universal das trevas as heroínas de Hawthorne mostram que a condição humana é inseparável do ímpeto de ascensão e queda, conquista e derrota. É como se recuperassem o mito clássico de Teseu e Ariane, onde o homem se encontra pela primeira vez com o medo e em que o sol é conquistado pelas trevas. Fará algum sentido compararmos o seu percurso com o de outras personagens que, no romance gótico ou no drama trágico, repetem este ritual primitivo e mítico da experiência do mal, entendido como parte inevitável do destino humano. Diz-nos Jung, em *Contributions to Analytical Psychology*: “Each mythic image contains a piece of human psychology and human destiny, a relic of suffering or delight that has happened countless times in our ancestral story.”¹⁵⁹

¹⁵⁸ T. S. Eliot. *The Cocktail Party*, Act III in *The Complete Poems and Plays*, p. 438.

¹⁵⁹ Carl G. Jung. *Contributions to Analytical Psychology*, p. 247

Se colocarmos o centro do conflito interior em que vivem estas personagens num confronto com o terror do pecado, podemos dizer que a sua alma vive permanentemente assombrada pela perseguição da culpa que daí advém. Em “The Haunted Mind” (1835), um conto onde Hawthorne define os seus padrões criativos, procede-se à objectivação deste estado psíquico, num momento em que as trevas se apoderam da realidade: “(...) Fatality, an emblem of the evil influence that rules your fortunes; a demon to whom you subjected yourself by some error at the outset of life, and were bound his slave for ever by once obeying him. (...) the devils of a guilty heart, that holds its hell within itself.”¹⁶⁰ Mais próximo do ensaio do que do conto, razão pela qual Poe lhe criticou esta tendência mais especulativa e descritiva do que narrativa, Hawthorne consegue aqui revelar a imagem de pesadelo espiritual em que vive a mente humana, como se penetrasse numa câmara escura para que nenhum dos contornos se perdesse.

É natural, então, que o “dark side” destas personagens femininas seja, nos romances, determinado por este pesadelo que se evidencia no estado de “moral wilderness” em que as personagens se encontram. Elas parecem mover-se numa floresta impenetrável (“dark inscrutable forest”) muito semelhante à *selva oscura* de Dante, em que o indivíduo vagueia pelos caminhos do pecado, onde pode encontrar a perdição. Sabe-se que, para os Calvinistas, a floresta representava a fonte do mal e das tentações. Daqui a identificação da floresta com os terrores morais e psicológicos. De acordo com a popular história de terror Puritano que Pearl repetidamente ouve e relata à mãe, o “Homem Negro” “haunts this forest, and carries a book with him -- a big, heavy book, with iron clasps; and this ugly Black Man offers his book and an iron pen to every body

¹⁶⁰ Nathaniel Hawthorne. “The Haunted Mind” in *Tales and Sketches*, p. 202.

that meets him here among the trees; and they are to write their names with their own blood. And then he sets his mark on their bosoms!”¹⁶¹ Esse “Black Man”, equivalente do demónio em “Young Goodman Brown”, é a maior fonte de terror para os Puritanos, pois representa o pecado que eles sentiam estar presente em todos os homens. Ele está associado com a floresta, porque esta é um lugar de tentação por excelência dado estar fora do raio de acção dos códigos morais institucionalizados pela sociedade que sempre se esforça em manter o mal sob controlo. Contudo, ao isolar completamente Hester da sociedade, os Puritanos só conseguiram realçar esse seu lado mais selvagem e bárbaro, tal como acontece quando Goodman Brown se isola completamente da sociedade. Como já vimos, Hester vagueava nessa floresta tão livremente como o Índio, excedendo-o até em selvajaria (“She ran and looked the wild Indian in the face; and he grew conscious of a nature wilder than his own”), podendo esta sua natureza selvagem associá-la a pessoas estranhas à lei. Pearl, fruto do amor proibido entre Hester e Dimmesdale, teria também de herdar esta atracção por todos os elementos selvagens da floresta com que a vemos permanentemente identificada. Dando-se conta de que a filha estava sujeita a uma corrente selvagem de espíritos (“wild flow of spirits”), a própria mãe chega a duvidar da sua natureza humana (“Hester could not help questioning, at such moments, whether Pearl was a human child”¹⁶²). Sendo a criança emblema e produto do pecado original, ela é identificada como se fosse a letra escarlate numa outra forma: “the scarlet letter endowed with life”. Como tal, ela perpetuará a inquietação, rejeição e solidão de Hester, isto é, está lançado o embrião para que os genes do mal continuem ameaçando o destino feminino.

¹⁶¹ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p. 277.

¹⁶² *Ibidem*, p. 196.

Em *The Blithedale Romance*, Zenobia herda, em função de uma história familiar, o destino de perseguir a irmã, Priscilla, evitando que esta adquira aqueles que deviam ser os seus direitos materiais e amorosos. Também ela se debate com uma herança de culpa, motivo pelo qual procura afastar-se da sociedade em Brook Farm, essa quinta dedicada ao projecto reformador utópico dos transcendentalistas visionários, que o próprio Hawthorne experimentou com alguma desilusão. Ela vagueia numa “wilderness” emocional, não conseguindo encontrar equivalente masculino para a sua inteligência e sensibilidade: “Her deepest voice lacks a response; the deeper her cry, the more dead his silence. The fault may be none of his ; he cannot give her what never lived within his soul. But the wretchedness on her side, and the moral deterioration attendant on a false and shallow life, without strength enough to keep itself sweet, are among the most pitiable wrongs that mortals suffer.”¹⁶³ Dum lado, a energia da paixão de Zenobia, do outro o egoísmo sombrio e o fanatismo reformista de Hollingsworth.

Um mundo incompleto e quase desértico do lado emocional, sem possibilidade de partilha da paixão, é o que também se destina a Beatrice, em “The Rappaccini’s Daughter”. O espaço que habita não é propriamente a floresta selvagem de Hester, mas algo que a ultrapassa na sua relação com as forças do mal. Tratando-se de um jardim de plantas venenosas, ele é o resultado de Rappaccini se preocupar mais com a ciência do que com a humanidade. E, se Beatrice se mantém imune ao contacto com estas plantas, é porque o mesmo veneno circula no seu interior, contaminado pelo malefício das experiências de seu pai. Vítima deste interesse excêntrico pela ciência, ela verá a sua beleza e o seu amor corrompidos pelo poder do veneno. A ambivalência da sua natureza, ao mesmo tempo amorosa e terrível, que destrói o que toca e mata o

¹⁶³ Nathaniel Hawthorne. *The Blithedale Romance*, p. 722.

que ama, transmite a Giovanni, seu amante, a sensação de perigo que só uma natureza em estado selvagem provoca: “It was not love (...) but a wild offspring of both love and horror that had each parent in it, and burned like one and shivered like the other.”¹⁶⁴ Tudo isto nos remete para a correspondência apresentada por Mario Praz, em *The Romantic Agony*, entre o *caractère maudit* do amor e o *caractère maudit* da beleza, podendo-se encontrar em dois versos, o primeiro de Shelley e o segundo de Byron, a equivalência romântica no masculino para o caso feminino de Beatrice: “Tis the tempestuous loveliness of terror” e “I loved her, and destroy’d her!” Ela personifica essa beleza da Medusa, tão apreciada pelos românticos, por fazer associar o Belo à dor, à corrupção e à morte. Este novo sentido de uma beleza mais entusiástica e emocionante, porque sujeita ao perigo e à contaminação, está contido no verso de Shelley “Its horror and its beauty are divine”, escrito num poema dedicado a essa Medusa, possivelmente da autoria de Leonardo, que o poeta vira na Galeria Uffizi por volta de 1819. Acerca deste gosto romântico pelo horrível, diz-nos Mário Praz: “For the Romantics beauty was enhanced by exactly those qualities which seem to deny it, by those objects which produce horror; the sadder, the more painful it was, the more intensely they relished it. ‘Welch eine Wonne! welch ein Leiden!’ ”¹⁶⁵

Relacionando-se também com a arte, o retrato psicológico de Beatrice poderá encontrar correspondências no quadro de Beatrice Cenci de Guido, que Hilda copiou em *The Marble Faun*. Aqui, a figura feminina aparece representada como se fosse um anjo caído (“a fallen angel”), envolvida numa profundidade de sofrimento que a lança numa solidão eterna e a coloca também fora da esfera da humanidade. Não é por acaso que se estabelece igualmente uma identificação entre esta imagem e a

¹⁶⁴ Nathaniel Hawthorne. “Rappaccini’s Daughter” in *Tales and Sketches*, pp. 986-987.

¹⁶⁵ Mario Praz. *The Romantic Agony*, p. 27

expressão de Miriam que indica partilhar a mesma consciência perturbada de Beatrice: “Beatrice’s own conscience does not acquit her of something evil, and never to be forgiven!”¹⁶⁶ A “wilderness” moral de Miriam consistirá justamente neste sentimento terrível de culpa, motivado por um igual “crime inexprável” ao que lançou Beatrice nas trevas. Na fisionomia de ambas perpassa a mesma “dark beauty” que caracterizava a filha de Rappaccini, unindo-as uma forte corrente de simpatia provocada por essa “dark emotion” comum que lhes dá cumplicidade por viverem num mesmo universo de desolação. A Roma em que Miriam habita contém a mesma decadência que Hawthorne podia encontrar na sua Nova Inglaterra natal. Os seus fragmentos de ruínas sugerem um cadáver de gigante, há séculos em decomposição. Não sendo propriamente os territórios desérticos e impenetráveis da fronteira americana, também aqui se mantém a mesma atmosfera gótica propícia aos espíritos sombrios: “It was in June (...) Rome, at this season, is pervaded and overhung with atmospheric terrors, and insulated within a charmed and deadly circle.”¹⁶⁷

O facto de todas estas heroínas serem uma espécie de “wanderers” condenadas a deambular na noite escura da alma, faz-nos lembrar *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Maturin. Sabe-se mesmo que, segundo diários de Hawthorne, John Melmoth atraiu a sua atenção e, em 1835, surgiu-lhe uma ideia para o seguinte conto: “In a dream to wander to some place where may be heard the complaints of all the miserable on earth.” Maturin, clérigo irlandês e sempre o mais desconhecido dos autores de romance gótico do seu tempo, foi protegido de Scott, admirador de Byron, tio-avô de Oscar Wilde e ídolo dos surrealistas. Contrariamente às tendências de gosto dos seus contemporâneos, é natural que Hawthorne se tenha

¹⁶⁶ Nathaniel Hawthorne. *The Marble Faun*, p. 906.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 1029.

interessado por um autor a quem um crítico contemporâneo chamou “a passionate connoisseur in agony”, e que sendo um moralista cristão sempre se interessasse em tratar a dor e o sofrimento como meios de crescimento espiritual, nunca se abstendo do confronto com o que chamou “dark abyss.” Integrada nas tendências do “Dark Romanticism”, esta obra representou para Baudelaire “a grande criação satânica do reverendo Maturin”. Contendo um ataque ao Catolicismo Romano, *Melmoth* foi elogiado por Balzac por apresentar um dos melhores retratos de “outcasts” de toda a literatura moderna. Daí o diálogo com as “dark ladies” de Hawthorne, que se poderão constituir em suas companheiras durante a longa caminhada por um destino de exílio. É aqui que os dois autores revelam a sua modernidade por tratarem de personagens que, muito semelhantes às de Kafka, personificam o homem moderno, alienado de si próprio, da sociedade e do cosmos. São os chamados “alienated outsiders”, a que Lowry Nelson, Jr. se referiu dizendo: “(...) the gothic novel derives most from the enormous interest around the turn of the century in the solitary eccentric, the misfit, the social outcast, or, to use the handy phrase, the guilt-haunted wanderer. In the romantic transvaluation of values Cain becomes a sympathetic figure, unjustly cursed by a vengeful God and incapable of purging his guilt.”¹⁶⁸

Constituído por uma variada colecção de histórias onde se narram as viagens e tentações de Melmoth, esta obra apresenta-nos o seu herói como se fosse um Fausto irlandês, que há cento e cinquenta anos espera encontrar uma vítima que o liberte do seu pacto com o diabo. Melmoth deambula por todo o romance liberto das noções de espaço e tempo, totalmente afastado da humanidade, apenas contactando com os humanos quando os encontra em momentos de extremo sofrimento e por isso

¹⁶⁸ Lowry Nelson, Jr. “Night Thoughts on the Gothic Novel” in *Yale Review*, 52, 1963, p. 236.

mais facilmente disponíveis a acederem ao seu terrível negócio que , como o autor explica no prefácio, consiste em “aceitar tudo aquilo que os homens podem oferecer, ou a terra dar, em troca da esperança da sua salvação.” Como Maturin sublinhou, a importância do livro não está nas aventuras aterrorizadoras, próprias dos romances do género, mas na descrição do comportamento humano face ao medo, ao terror e à opressão: “I had made the misery of conventual life depend less on the startling adventures one meets with in romances, than on that irritating series of petty torments which constitutes the misery of life in general.”¹⁶⁹ Como vimos, esta é também a perspectiva de Hawthorne, o que coincide com o objectivo central do romance gótico, pois como Robert D. Hume chegou a observar: “The crucial characteristic of the Gothic novel is not its devices, but its atmosphere . . . of evil and brooding terror.”¹⁷⁰

Ao mesmo tempo homem e demónio, Melmoth partilha da ambivalência das heroínas de Hawthorne, pois o que se observa é que o homem possui , por natureza, uma dualidade que o torna capaz de sentir amor e bondade, mas ao mesmo tempo de praticar o mal e causar sofrimento. É como se a natureza paradoxal da condição humana se resumisse ao facto de se poder estar ao mesmo tempo entre a beleza e o horror, ou mesmo suspenso entre o Céu e o Inferno. Pelo seu lado diabólico torna-se impossível o contacto com os seres humanos, transformando-se num ser de perigosa relação que também Beatrice era: “Where he treads, the earth is parched! - Where he breathes, the air is fire! - Where he feeds, the food is poison!”¹⁷¹ Vivendo num profundo caos moral, mas sendo ao mesmo tempo uma vítima de um tremendo desespero espiritual, Melmoth revela-nos a sua face humana e não podemos deixar de considerar

¹⁶⁹ Charles Maturin. *Melmoth, the Wanderer*, p.5.

¹⁷⁰ Robert D. Hume. “Gothic versus Romantic : A Revaluation of the Gothic Novel” in *PMLA*, 84, 1969, p. 286.

¹⁷¹ Charles Maturin. *Melmoth, the Wanderer*, p. 34

atroz o seu sofrimento de se sentir um “alienado do mundo.” É que, se Frankenstein buscava a simpatia do homem, e se o espectro da catacumba em *Marble Faun* necessitava igualmente de “a companion to be miserable with him”, também Melmoth anseia pelo contacto humano que lhe permita “making other people as miserable as himself”.

Respeitar a natureza do criminoso como sofredor, relativizando o acto e encontrando-lhe uma origem humana comum, é o que Hawthorne se esforçou em defender em *The Marble Faun*: “(...) incommodities of some species of misfortune, or of a great crime, that it makes the actor in the one, or the sufferer of the other, an alien in the world, by interposing a wholly unsympathetic medium betwixt himself and those whom he yearns to meet.”¹⁷² Se, como diz uma das personagens de *Melmoth*, “we are all beads strung on the same string”, então existe uma corrente de sofrimento que liga todos os seres humanos, simbolizada no romance pela cadeia de maldições que, num período que vai de 1600 a 1816, liga vários representantes da espécie humana, desde a Irlanda, passando pela Espanha da Inquisição, a Inglaterra da Restauração e uma ilha exótica da Índia. O que se verificou foi que, depois de tentar aliciar vários tipos humanos, nenhum deles aceitou negociar com Melmoth, mesmo sob o efeito do maior dos tormentos: “No one has ever exchanged destinies with Melmoth the Wanderer. I have traversed the world in the search, and no one, to gain that world, would lose his own soul, - Not Stanton in his cell - nor you, Monçada, in the prison of the Inquisition - nor Walberg, who saw his children perishing with want - nor - another - .”¹⁷³ Conclui-se, então, que, depois de ter observado vários casos de agonia existencial e de se ter confrontado com a universalidade do sofrimento e do medo, Melmoth continua a

¹⁷² Nathaniel Hawthorne. *The Marble Faun*, p. 929.

¹⁷³ Charles Maturin. *Melmoth, the Wanderer*, p.538

suportar a pior de todas as condenações: a de ter perdido a alma.

É natural, então, que nos seja exigido um esforço de entendimento em relação às más acções de Melmoth, compreendidas como o resultado de um desespero heróico de quem é condenado a vagar por um mundo que o faz herdeiro de todos os seus males e tiranias sociais, políticas, religiosas e económicas. O seu niilismo sádico provém da demasiada consciência da origem dos seus tormentos: “The inventive activity of the people of the world, in the multiplication of calamity, is inexhaustibly fertile in resources. Not satisfied with diseases and famine, with sterility of the earth, and tempests of the air, they must have laws and marriages, and kings and tax-gatherers, and wars and fetes, and every variety of artificial misery inconceivable to you.”¹⁷⁴ Esta tendência para a compreensão da conduta destes vilões, ou heróis das trevas do romance gótico resulta do facto de lhe conhecermos a sua origem humana, notando neles, por consequência, sentimentos e propósitos comuns a toda a espécie. Todos eles parecem empenhados em fazer-nos entender que, se estão no caminho do mal, não é por escolha própria, mas por uma fatalidade inerente à condição humana. O seu lamento será sempre o de Frankenstein: “Everywhere I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous”¹⁷⁵ Não será por casualidade que justamente Melmoth, o ser de aspecto mais repugnante, bizarro nas suas maneiras, selvagem e impenetrável nos seus sentimentos, seja uma das personagens, de toda a literatura universal, que melhor penetrou na complexidade do sentimento amoroso, demonstrando assim que um ser monstruoso é também capaz de grande sensibilidade: “To love (...) is to live in an existence of perpetual contradictions - to feel that absence is insupportable,

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.303

¹⁷⁵ Mary Shelley. *Frankenstein in Four Gothic Novels*, p.520

and yet be doomed to experience the presence of the object as almost equally so.”¹⁷⁶

Sempre atento a esta natureza dual do homem, Hawthorne observou, numa das notas dos seus *Notebooks*, sublinhada por Melville, que a natureza humana poderia ser representada com mais verdade através dos desejos do seu coração do que através das suas acções, pois considerava que um tal retrato poderia conter “more of good and more of evil in it (...) a more perplexing amalgamation of vice and virtue than we witness in the outward world.”¹⁷⁷ Demonstrar ser necessário demolir as fronteiras entre estes pólos opostos do comportamento humano é aliás a melhor forma de combater o pensamento manicaísta, comum em Nova Inglaterra, que defendia o Bem Absoluto contra um Mal também Absoluto. Contrariamente a isto, os símbolos e as personagens criados pelo autor reflectem dualidade e ambiguidade, não em termos deste dualismo rígido, mas antes com o fim de atingir uma síntese. Assim, podendo encontrar esta tendência para a duplicidade em muitos dos seus heróis, é com as suas heroínas que Hawthorne melhor consegue uma relação de polarização, retratando-as sempre em contraste com o seu oposto, conseguindo por isso apresentar-nos o carácter feminino não só como fundamentalmente duplo, mas integrando também a totalidade da essência humana. Ao duplicar as suas personagens femininas, colocando-as em constante oposição, ele segue o estereótipo romântico do contraste entre a loura delicada e a morena espirituosa, ao mesmo tempo que as faz personificar uma relação simbólica entre a inocência e a experiência. Os exemplos que se poderão dar são os de Priscilla e Zenobia em *The Blithedale Romance* e de Hilda e Miriam em *The Marble Faun*. As primeiras vemo-las envolvidas num véu diáfano de espiritualidade, como a Dama Velada, que a evanescente, tímida e melancólica Priscilla representa, ou como a

¹⁷⁶ Charles Maturin. *Melmoth, the Wanderer*, p. 364.

¹⁷⁷ *Apud* F. O. Matthiessen. *American Renaissance*, p. 337

angelical Hilda rodeada por pombas e protegida pela imagem da Virgem na sua torre medieval, colocada acima das vaidades, paixões e perversões morais dos homens. O escultor Kenyon foi perspicaz no retrato deste tipo feminino: “Her (Hilda’s) womanhood is of the ethereal type, and incompatible with any shadow of darkness or evil”¹⁷⁸ Alheias ao mundo das trevas, elas serão aí introduzidas pelo contacto com mulheres mais experientes que lhes mostram o “dark side” da existência. Serão estas as “dark ladies” de que temos falado, cuja função nos romances é a de moldar a personalidade das suas irmãs mais espirituais, iniciando-as em aspectos da realidade até aí seus desconhecidos, e dando por isso maior relevo e nitidez ao seu carácter. A necessidade de tornar estas mulheres etéreas mais reais é, aliás, bem expressa em *The Marble Faun*: “(Hilda) seemed to be looking at humanity with angels eyes. With years and experience she might be expected to attain a darker and more forcible touch, which would impart to her designs the relief they needed.”¹⁷⁹

Daqui advém o realismo dos retratos femininos de Hawthorne, os quais serão tanto mais convincentes quanto melhor exprimirem esta influência da experiência sobre a inocência, ou seja quanto mais o lado puro das heroínas se deixar contaminar por atitudes capazes de desafiar tabus, leis ou convenções e de agir de acordo com pensamentos que as lancem perigosamente na vida. As mais puras terão tudo a aprender com as mais sombrias, sendo estas últimas uma espécie de Faustos no feminino, que como Hester, Zenobia e Miriam desafiam todos os limites que lhes são impostos pelo seu próprio sexo. Em *Love and Death in the American Novel*, Fiedler informa-nos que este processo de oposição de tipos femininos é característico do romance Norte-Americano, pois tal como os Índios estão divididos em Mingo e Mohawk, Pawnee e

¹⁷⁸ Nathaniel Hawthorne. *The Marble Faun*, p. 958.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 897.

Sioux, bons e maus, também as mulheres se dividem em “Fair Virgin” e “Dark Lady” (“the glorious phantom at the mouth of the cave, and the hideous Moor who lurks within”¹⁸⁰), estando o lado negro sempre ligado à ameaça do sexo e da morte. Diz-nos o crítico: “All through the history of our novel, there had appeared side by side with the Fair Maiden, the Dark Lady - sinister embodiment of the sexuality denied the snow maiden.”¹⁸¹

Todo este interesse pela natureza dual humana tem raízes na própria biografia do autor, pois foi Malcom Cowley quem lhe reconheceu o sentido de duplicidade como resultado de um certo narcisismo e de longos períodos de isolamento durante a juventude. Daqui nasceu um temperamento ao mesmo tempo “cold and sensuous, sluggish and active, radical and conservative, and a visionary with a hard sense of money values.”¹⁸² Nos seus *American Notebooks*, o autor referiu-se a esta dupla face da personalidade humana, ao tomar nota da seguinte ideia: “Our body to be possessed by two different spirits; so that half of the visage shall express one mood, and the other half another.”¹⁸³ Também D. H. Lawrence identificou a presença do que chamou de “dubiety” e “duplicity” na imaginação de Hawthorne, pois também observara que este autor possuía uma consciência contraditória, tal como Pearl e toda a América puritana, aparentando ser à superfície pura, gentil e branda, mas que na verdade era profundamente selvagem e demoníaca. Em *Studies in Classic American Literature*, ele próprio defendera que o mal é tão necessário como o bem e a malevolência tão necessária como a benevolência.

¹⁸⁰ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 296.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Malcolm Cowley. “Introduction” in *The Portable Hawthorne*, p. 13.

¹⁸³ Nathaniel Hawthorne. *American Notebooks*, p. 29.

Estando Hawthorne consciente deste dualismo e porque chegou a dizer um dia que “a vida era composta de mármore e lama”, é natural que os seus romances obedeam a um processo de composição que privilegie igualmente a virtude e o vício, o branco e o negro, o bem e o mal, a luz e as trevas. Estas dualidades intervêm na oposição das personagens entre si, como por exemplo o passivo Dimmesdale, contra o activo Chillingworth em *The Scarlet Letter*; no conflito interior de uma mesma personagem, como é o caso de o lado selvagem e pecaminoso coabitar em Hester Prynne com o seu perfil humano e ético; na relação do feminino com o masculino, uma vez que nos vários romances existem mulheres, como Hilda, Priscilla, ou Poebe, que conduzem os seus homens a uma atitude intelectual e moral equilibrada que poderá levar a uma vida comum longe de excessos e radicalismos perigosos, e existem outras, como Miriam e Hester, que os iniciam nos caminhos da perdição dirigindo-os a fins trágicos.

No fundo, é como se, no universo ficcional do romance, cada um encontrasse o seu duplo, como quem olha para um espelho e vê na imagem reflectida que lhe corresponde o seu outro “eu”. De facto o espelho sempre foi, para o autor, símbolo da imaginação, lamentando-se na introdução a *The Scarlet Letter*, que a sua atmosfera de trabalho como inspector de alfândega lhe dificultava a capacidade de imaginar, embaciando-lhe constantemente esse espelho (“My imagination was a tarnished mirror”¹⁸⁴). O espelho torna-se, assim, na metáfora mais persistente da imaginação. Em *The House of Seven Gables*, ele é-nos definido como “a kind of window or doorway into the spiritual world.”¹⁸⁵ No capítulo intitulado “The Interior of a Heart”, de *The Scarlet Letter*, Dimmesdale observa a sua imagem reflectida num espelho que o conduz

¹⁸⁴ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p. 148.

¹⁸⁵ Nathaniel Hawthorne. *The House of Seven Gables*, p. 593.

a uma profunda introspecção: “Typified the constant introspection wherewith he tortured, but could not purify himself.”¹⁸⁶ Da mesma forma, no momento em que Chillingworth toma consciência da sua transformação num ser maligno, devido à sua obsessiva perseguição de Dimmesdale, ele aterroriza-se face à sua imagem reflectida, “as if he had beheld some frightful shape, which he could not recognize, usurping the place of his own image in a glass.”¹⁸⁷ Os romances e contos de Hawthorne estão repletos de espelhos, rios, lagos, fontes, retratos artísticos e uma série de objectos onde a imagem humana pode ver-se reflectida, existindo mesmo um conto intitulado “Monsieur du Mirroir” (1837), em que a personagem principal existe apenas como se fosse somente uma imagem. Trata-se, então, de conseguir imagens com profundidade e relevo suficiente de modo a encontrarmos nelas a densidade de realidade necessária à sua autenticidade. É como se a própria ficção tivesse de se tornar permeável ao contacto com o real para ser convincente, tal como acontece com a personalidade humana a fim de não perder a sua humanidade. Como vimos, Hilda e Donatello, em *The Marble Faun*, precisaram de contactar com o lado mais sombrio da realidade, o crime e o pecado, para adquirirem nitidez e verosimilhança, como personagens de um romance, e para evoluírem e se aperfeiçoarem como seres humanos. Assim, o próprio processo de composição do romance reflecte o percurso existencial do homem, conseguindo-se uma tal fusão da imaginação com a realidade capaz de nos fazer crer que as imagens criadas são a própria realidade. Em consequência disto, num dos seus *Notebooks* podemos ler a seguinte observação do autor: “I am half convinced that the reflection is indeed the reality - the real thing which Nature imperfectly images to our grosser sense. At all

¹⁸⁶ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p. 243.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.266.

events, the disembodied shadow is nearest to the soul.”¹⁸⁸ No caso da ficção de Hawthorne, podemos dizer que essa será uma *dark reflection*, podendo as suas “dark ladies” constituir-se em duplos psíquicos do próprio autor, representando a sua *anima*, como igual função também tiveram as personagens femininas de Poe e Henry James. Não será por acaso que todas elas poderão personificar o artista, na sua constante necessidade de transgredir estereótipos sociais de comportamento e certas convenções literárias que o impedem de penetrar na autenticidade na experiência humana. E essa autenticidade será tanto maior quanto melhor o indivíduo se souber confrontar com o seu “dark side”. Estas “dark ladies” serão quem guiará Hawthorne nessa confrontação que lhe permitirá reconhecer em si próprio o diabolismo a que se referira D. H. Lawrence. Ao criar personagens que permitiam uma reflexão sobre o seu processo de escrita, Hawthorne poderia bem ter concluído, como Jung, que: “I have had much trouble getting along with my ideas. There was a daimon in me, and in the end its presence proved decisive. It overpowered me, and if I was at times ruthless it was because I was in the grip of the daimon. I could never stop at anything once attained. I had to hasten on, to catch up with my vision. Since my contemporaries, understandably, could not perceive my vision, they saw only a fool rushing ahead.”¹⁸⁹ As “dark ladies” de Hawthorne seriam, então, a viva personificação do seu demonismo artístico.

¹⁸⁸ Nathaniel Hawthorne. *The American Notebooks*, p. 360.

¹⁸⁹ C. G. Jung. *Memories, Dreams, Reflections*, p. 356.

4. "THE TRUTH OF THE HUMAN HEART" OU A FICÇÃO DA AUTENTICIDADE

Em busca de "the real thing", essa verdade atingida através da imaginação, constrói Hawthorne grande parte da sua ficção. Contudo será necessário lembrar, como o fez F. O. Matthiessen, em *The American Renaissance*, que, quando Hawthorne fala da imaginação como um espelho, ele não está totalmente de acordo com a teoria clássica ou neoclássica. Para o autor, a função primordial da imaginação não reside em reproduzir a realidade externa, mas em apreender "the truth of the human heart".¹⁹⁰ Seria por isso fácil, para Hawthorne, concordar com o pensamento de Keats, segundo o qual "Not merely is the heart a horn book, it is the mind's Bible, it is the mind's experience, it is the teat from which the mind or intelligence sucks its identity."¹⁹¹ Importante será, então, captar essa série de imagens provindas desses "dark receptacles", que, em "The Haunted Mind", o autor viu submersos "in the depths of every heart".¹⁹² Essas imagens parecem assombrar profundamente as mentes de todos

¹⁹⁰ Nathaniel Hawthorne. "Preface" in *The House of Seven Gables* in *Collected Novels*, p.351.

¹⁹¹ Ernest Bernbaum (ed.). *Anthology of Romanticism*, p. 845.

¹⁹² Nathaniel Hawthorne. "The Haunted Mind" in *Tales and Sketches*, pp. 201-202.

os indivíduos, ligando-os numa cadeia de sentimentos e emoções comuns a toda a espécie humana. São elas que mostram ao artista a existência de um “dark side” em todos os homens. Se o autor tomar consciência deste facto em relação à sua própria natureza, ele saberá dar expressão adequada à autenticidade da natureza humana, pois tal como Hester Prynne, ele atingirá “a sympathetic knowledge of the sin hidden in other hearts.”¹⁹³ A sinceridade artística atinjar-se-á a partir do confronto do autor com o seu lado mais negro, revelado através de uma auto-reflexão sobre o seu próprio processo criativo, pois como Richard Jacobsen comenta: “Sin in the artist makes him more aware of sin and guilt in others, and hence opens and expands his view of life.”¹⁹⁴ Nesta perspectiva, a ficção e a arte em geral deverão ter uma função formativa, ao permitirem estabelecer laços emocionais entre os indivíduos, revelando-lhes o que lhes é comum. Hawthorne parece, assim, antecipar o conceito junguiano de “inconsciente colectivo”, por descobrir no homem um sentido “which gives the human spirit so deep an insight into its fellows and melts all humanity into one cordial heart of hearts”.¹⁹⁵

O conto para crianças, “The Snow Image” (1850), é o que melhor exemplifica esta crença na realidade da imaginação, incompreendida por materialistas e só seguida por indivíduos de grande sensibilidade e pureza, que consigam manter acesa a chama da simplicidade infantil. Num Inverno, após a construção de uma boneca de neve, duas crianças brincam com ela no jardim como se na realidade tivesse vida, fazendo a mãe reflectir sobre a sua autenticidade, daqui resultando uma reflexão sobre o próprio processo de representação na arte: “All this while, the mother stood on the threshold, wondering how a little girl could look so much like a flying snow-drift, or

¹⁹³ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p. 192.

¹⁹⁴ Richard J. Jacobsen. *Hawthorne's Conception of the Creative Process*, p. 39.

¹⁹⁵ Nathaniel Hawthorne. “Fire-Worship” in *Tales and Sketches*, p. 847.

how a snow-drift could look so very like a little girl.”¹⁹⁶ Combatendo também a tendência materialista que nega a existência do mundo das ideias, no conto “The Artist and the Beautiful” (1844), procura-se atingir um ideal de beleza que contrarie o utilitarismo e a vulgaridade da vida prática, desenvolvendo-se uma força espiritual autónoma. Assim, Owen Warland, o jovem que dedicou toda a sua vida ao impulso de “dar uma realidade externa às suas ideias”, acaba concluindo: “When the artist rose high enough to achieve the beautiful, the symbol by which he made it perceptible to mortal senses became of little value in his eyes while his spirit possessed itself in the enjoyment of Reality.”¹⁹⁷

Trata-se, então, de uma atitude romântica que se define por afirmar que a realidade prática não basta, devendo-se dar ênfase às experiências emocionais e imaginativas, as únicas que poderão desenvolver a sensibilidade humana. Numa carta à sua mulher Sophia Peabody, o autor chegou a exprimir o pensamento de que “the grosser life is a dream , and the spiritual life is a reality.” No conto “Drowne’s Wooden Image”(1844) demonstra-se esta urgência pelo contacto com a arte, a fim de dar vida ao mundo espiritual e de se reactivarem capacidades adormecidas pela constante mecanização da vida. Num capítulo intitulado “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, Walter Benjamin defende que, numa época de reprodução mecânica, a obra de arte perde toda a sua autenticidade, o que faz desaparecer a sua aura, própria dum tempo em que a produção artística era dirigida aos espíritos, pois funcionava como um instrumento de magia e possuía um valor de culto num ritual. Por consequência, Benjamin conclui que: “The Whole sphere of authenticity is outside

¹⁹⁶ Nathaniel Hawthorne. “The Snow-Image” in *Tales and Sketches*, p.1095

¹⁹⁷ Nathaniel Hawthorne. “The Artist and the Beautiful” in *Tales and Sketches*, p. 931.

technical - and, of course, not only technical - reproducibility.”¹⁹⁸ O conto de Hawthorne acaba por tornar-se numa parábola que critica fortemente os processos de reprodução da arte. Um dia, um homem, que reproduz cabeças de madeira em série e sem nenhum valor artístico, decide esculpir uma figura que representa uma mulher misteriosa. Quando isto acontece, é o grande momento da sua criatividade artística e a emergência de toda a potencialidade reprimida. De tudo isto resulta uma moral: “In every human spirit there is imagination, sensibility, creative power, genius, which, according to circumstances, may either be developed in this world, or shrouded in a mask of dulness until another state of being.”¹⁹⁹ Assim perspectivada, a arte representaria para Hawthorne uma fuga não à realidade em si mas aos seus aspectos mais vulgares e mecânicos que implicassem anulação de emoções e impedissem a libertação da imaginação. A sua busca por “the real thing” dependeu sempre do seu génio, sensibilidade e poder criativo em fazer associar a realidade à imaginação, retirando-a de uma existência comum de falsa aparência.

Este sentido do real, que Henry James e T. S. Eliot elogiaram, resulta de a sua imaginação ser, como se refere em “The Haunted Mind”, “a mirror imparting vividness to all ideas”,²⁰⁰ e não um espelho que distorce ou embeleza a imagem da realidade. A propósito deste ideal que Hawthorne buscava atingir através da arte do romance, diz-nos Matthiessen: “*The ideal that Hawthorne wanted to project in art was the real: not actuality transformed into an impossible perfection, but actuality disengaged from appearance.*”²⁰¹ Assim se explica a sua preferência pelo género de *romance* e não de *novel*, pois o primeiro, sendo uma espécie de fronteira entre o mundo

¹⁹⁸ Walter Benjamin. *Illuminations*, p. 220.

¹⁹⁹ Nathaniel Hawthorne. “Drowne’s Wooden Image” in *Tales and Sketches*, p. 943.

²⁰⁰ Nathaniel Hawthorne. “The Haunted Mind” in *Tales and Sketches*, p. 202.

²⁰¹ F. O. Matthiessen. *American Renaissance*, p. 264.

real e a imaginação, não se preocupa em copiar, como a novela, todos os vulgares pormenores da vida real, nem tão-pouco em evadir-se para uma dimensão puramente imaginária. À definição clássica de novela, segundo a qual esta deve atingir uma fidelidade minuciosa, não somente em relação ao possível, mas em relação ao percurso provável e vulgar da experiência humana, Hawthorne contrapõe, no prefácio a *The House of Seven Gables*, a necessidade de maior latitude e de integração do Maravilhoso, já que a sua arte não se destinava a agradar ao gosto comum do público, mas a apresentar essa “truth of the human heart.” Esta atitude comum a muitos escritores americanos, levou Harry Levin a reconhecer, em *The Power of Blackness* (1958), que não faz sentido falar-se de novela, na América de meados do séc. XIX, tendo sido o romance, o “medium” tradicional da ficção Americana, possuindo o próprio termo uma aura de lenda medieval oposta à sugestão de novidade na novela. Também em *The American Novel and its Tradition*, Richard Chase sublinha que a diferença mais importante entre *romance* e *novel* reside na forma em que cada um vê a realidade. Defendendo que a novela apresenta a realidade de uma forma mais próxima e em maior detalhe, e que o romance a representa com menos relevo e detalhe, este autor acaba por concluir que: “Being less committed to the immediate rendition of reality than the novel, the romance will more freely veer toward mythic, allegorical, and symbolistic forms.”²⁰² Concluir-se-á, então, que na base da distinção de Hawthorne entre *novel* e *romance* está a antítese Clássico-Romântica, tendo sido tendência de Hawthorne valorizar uma arte que “sugere mais do que mostra”, e que por isso se coloca acima de qualquer teoria mimética. Numa das notas a *The Ancestral Footstep*, um dos seus romances falhados, o autor afirma: “I do not wish it to be a picture of life,

²⁰² Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p. 13.

but a romance, grim, grotesque, quaint.” Contudo, na obra de Hawthorne, as tendências clássica e romântica não são incompatíveis, pois a concepção do seu processo criativo evidencia uma fusão destas duas atitudes opostas, embora muitos dos seus escritos mostrem uma profunda afinidade com a teoria crítica romântica.

Nada interessado em descrever os costumes locais, as realidades do momento ou as características de uma determinada comunidade, embora por ele respeitada, Hawthorne distancia-se da tendência da ficção inglesa de Defoe, Richardson, Fielding e Smollett, cujas obras reflectiam e expunham a moral e os costumes da sociedade da época. A sua atitude literária ficou bem explícita num comentário apresentado em *The House of Seven Gables*: “A romance on the plan of *Gil Blas*, adapted to American society and manners, would cease to be a romance.”²⁰³ No prefácio desta mesma obra, pode também ler-se um aviso ao leitor, onde uma vez mais Hawthorne torna evidente a ânsia de se libertar da realidade monótona do seu tempo. “(...) the book may be read strictly as a Romance, having a great deal more to do with the clouds overhead, than with any portion of the actual soil of the County of Essex.” Este mesmo desejo é partilhado também por Ann Radcliffe, em *The Italian*, em termos muito próximos do escritor americano, o que nos dará alguma evidência da relação entre os conceitos de *romance* e os princípios da tradição gótica: “What ardent imagination ever was contented to trust to plain reasoning, or to the evidence of the senses? It may not willingly confine itself to the dull truths of this earth, but, eager to expand its faculties, to fill its capacity, and to experience its own peculiar delights, soars after new wonders into a world of its own!”²⁰⁴ E estas são as palavras do vilão, através das quais a autora se oculta para falar da necessidade das grandes emoções

²⁰³ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p. 503.

²⁰⁴ Ann Radcliffe. *The Italian*, pp. 397-8.



sentidas por quem se lança nos perigos da imaginação.

Também Hawthorne ansiava pelo que chamou “strange, delightful recesses” que o libertassem dos monótonos pormenores da vida exterior e da sua literal verosimilhança. O melhor processo que encontrou para lhes escapar foi procurar, na sua imaginação, a outra face da realidade, aquilo que se esconde por detrás da mera superfície ilusória da existência. Ele quis ver reflectido nesse espelho “a verdade do coração humano” e não a imagem da vida quotidiana. Essa superfície reflectora seria “a kind of window or door-way into the spiritual world”, como refere em *The House of Seven Gables*. Explica-se, assim, a sua inteira adesão ao que se convencionou chamar *romance* por oposição a um interesse pelo realismo da análise social da *novel*. No prefácio a *The House of Seven Gables*, o autor comenta:

“The romance, while, as a work of art, it must rigidly subject itself to laws, and while it sins unpardonably so far as it may swerve aside from the truth of the human heart - has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer’s own choosing or creation He will be wise . . . to mingle the marvellous rather as a slight, delicate, and evanescent flavor, than as any portion of the actual substance of the dish offered to the public. He can hardly be said, however, to commit a literary crime, even if he disregard this caution.”²⁰⁵

Pode-se dizer que a este autor sempre interessou passar para lá da vida prática, a fim de encontrar uma vida mais autêntica, ou seja “the life within the life.” Como se diz em *The Marble Faun*, essa descida em profundidade, aos recessos mais recônditos da alma humana, é necessária ao desenvolvimento do conhecimento e da consciência, pois na sua passagem da inocência à experiência o fauno atingiu “glimpses of strange and subtle matters in those dark caverns, into which all men must descend, if they would know anything beneath the surface and the illusive pleasures of existence.”²⁰⁶ O

²⁰⁵ Nathaniel Hawthorne. “Preface” in *The House of Seven Gables* in *Collected Novels*, p. 351.

²⁰⁶ Hawthorne, Nathaniel. *The Marble Faun* in *Collected Novels*, p. 998.

mundo das trevas a que Hawthorne nos conduz é, então, o outro lado da realidade ilusória, aquele que o autor considera mais autêntico, um muito real e verdadeiro “dark side”. A propósito desta existência mais real do lado negativo do seu universo ficcional, diz-nos Donald Ringe, em *American Gothic*:

“ (...) the Gothic world of darkness and uncertain vision, of ghosts and specters that rise from the past, and of devils that possess the minds and hearts of men, seems more real to many a reader of Hawthorne than does the brighter vision he sometimes includes in his tales and romances. The dark curse in *The House of Seven Gables* outweighs the cheriness of the sunny Phoebe, and the gloomy vision of life in ‘Young Goodman Brown’ and ‘Ethan Brand’ dominates those tales in a way that the brighter episodes do not.”²⁰⁷

A maior realidade e a maior verdade encontram-se, então, nos subterrâneos mais escuros da mente humana, aos quais se terá de descer para experimentar o confronto com o abismo de trevas, que se esconde por detrás da superfície da existência. As personagens, que, nos romances e contos, empreendem esta descida, são as mais interessantes e autênticas, são aquelas que, por uma razão ou por outra, perderam a própria alma, transformando-se em seres em busca de si próprios, perdidos na noite escura da alma humana. É como se todas elas fossem arquétipos do “guilt-haunted wanderer”, a figura central do romance escatológico *The Last Man* (1826) de Mary Shelley. A sua humanidade só terá a ganhar com esta experiência, adquirindo traços de maior autenticidade, como aconteceu com Donatello, em *The Marble Faun*, o fauno que se tornou humano pelo contacto com a trevas: “In the black depths the Faun had found a soul, and was struggling with it towards the light of heaven.”²⁰⁸ Elas próprias verdadeiras princesas das trevas, as “Dark Ladies” serão, por isso, mais convincentes, na sua consistência humana, do que as suas etéreas e inocentes irmãs,

²⁰⁷ Donald E. Ringe. *American Gothic*, p. 175

²⁰⁸ Nathaniel Hawthorne. *The Marble Faun* in *Collected Novels*, p. 994.

cuja extrema pureza as isola numa vida falsa, tornando-as cegas à existência do mal e à corrupção social e humana, alheando-se, assim, de uma importante parte da realidade, só revelada pelo contacto com um tipo mais sombrio de mulheres, suas guias pelos tortuosos caminhos de uma existência não tão superficial e mais subterrânea. A descida masculina de Donatello encontra a sua correspondência feminina na de Hilda: “(...) a chill dungeon, which kept her in its gray twilight and fed her with its unwholesome air, fit only for a criminal to breathe and pine in! She could not escape from it.”²⁰⁹ O símbolo gótico do calabouço corresponde aqui ao sentimento de culpa vivido pela personagem, transformada em prisioneira da sua consciência. É como se a experiência de sofrimento espiritual encontrasse equivalentes objectivos nos elementos que compõem um espaço gótico de tortura física. Pedindo emprestado a este género literário alguns dos seus artificios, Hawthorne consegue exprimir, com mais intensidade, o estado de desespero e de angústia motivados pela dor humana, que assim encontra, um cenário apropriado para a sua dramatização, tornando real e concreto o que é do foro emocional e por isso essencialmente abstracto. Afinal, o processo do chamado “correlativo objectivo”, que T. S. Eliot acabaria por teorizar na área da poesia moderna, está já em embrião na ficção Gótica em geral, e muito especialmente na escrita de Hawthorne, que assim foge a um excessivo sentimentalismo romântico para se colocar mais ao lado do chamado *Dark Romanticism*, uma tendência literária mais negra e negativa derivada do próprio Romantismo. Tudo isto se explica também porque, como já observara Melville, o sofrimento tinha para Hawthorne o poder de conferir realidade à existência, sendo natural que ele escolhesse estes símbolos e imagens góticas para lhe dar expressão. Acerca do poder da sua significação, diz-nos G. R.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 1126.

Thompson em *The Gothic Imagination*: “The demons, gods, mythic heroes, and other human icons, along with castle, cathedral, manor house, temple, graveyard, churchyard, charnel house, dungeon, labyrinth, cave, icebound seas, high mountain crags, lightning, storms - are all, simultaneously, emblems of supernatural power external to the human mind, and of the agony within the human mind and spirit. They are metaphors of the self and of the nameless other, conjoined for a metaphor of the agonizing duality imbedded deep in the human personality.”²¹⁰

De entre todas estas metáforas góticas, Hawthorne preferiu a que estabelece uma correspondência entre o coração humano e uma caverna. Como nos diz nos seus *American Notebooks* : “The human Heart to be allegorized as a cavern.”²¹¹ Se a intenção central da sua ficção é penetrar na “verdade do coração humano”, entende-se por que tenha sempre proclamado a descida a essa “dark cavern” e que toda a sua escrita seja uma deambulação pelos labirintos das trevas. A imagem do coração como caverna ou masmorra aparece insistentemente em todos os romances e contos, o que mais evidencia o seu desejo de mergulhar nas profundezas da psicologia humana rasgando as falsas aparências de superfície da realidade. No conto “The Haunted Mind”(1835), podemos encontrar uma referência explícita à natureza subterrânea deste órgão das emoções e dos sentimentos humanos, indicadora dos grandes tormentos, mas também das grandes profundidades aí contidas: “In the depths of every heart there is a tomb and a dungeon, though the lights, the music, and revelry above may cause us to forget their existence, and the buried ones, or prisoners whom they hide”.²¹²

²¹⁰ G. R. Thompson. *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, p.7

²¹¹ Nathaniel Hawthorne. *The American Notebooks*, p. 237.

²¹² Nathaniel Hawthorne. “The Haunted Mind” in *Tales and Sketches*, p. 201-202.

Pode-se dizer que toda a obra de Hawthorne se constitui numa espécie de expedição a esta zona obscura da alma humana, transformando as suas personagens em autênticos peregrinos. Embora alguns deles possam vir a atingir a “Celestial City” de John Bunyan, essa região redentora de *The Pilgrim’s Progress* (1678), são antes introduzidos nas regiões infernais onde se confrontarão com os demónios dos seus corações culpados. No próprio conto “The Celestial Rail-Road” (1843), o autor inverte com ironia, o destino dessa viagem de redenção, ela própria transformada numa excursão de Verão que, utilizando os melhores e mais modernos meios de transporte de uma época industrial e materialista, acaba por ser conduzida por Mr. Smooth-it-away, um irónico representante do pragmatismo americano, a figura satânica que transforma o que devia ser uma peregrinação celestial, numa descida aos infernos: “And then did my excellent friend Mr. Smooth-it-away laugh outright, in the midst of which cachinnation a smoke-wreath issued from his mouth and nostrils, while a twinkle of lurid flame darted out of either eye, proving indubitably that his heart was all of a red blaze. The impudent fiend!”²¹³ Através destas personagens diabólicas, como Roger Chillingworth em *The Scarlet Letter*, e Ethan Brand no conto do mesmo nome, o autor quer fazer-nos acreditar na realidade do demónio, que parece assombrar o coração dos homens. Com a presença demoníaca, este órgão deixa de existir como centro de emoções e passa a ser o lugar onde se alojam as chamas infernais.

Em “Ethan Brand” (1850), vemos como um forno pode simbolizar a presença do inferno na terra, nele habitando o próprio Satã, que se apodera da personagem principal, separando-o da humanidade e destruindo-lhe por isso o coração: “But where was the heart? That, indeed, had withered, - had contracted, - had hardened

²¹³ Nathaniel Hawthorne. “The Celestial Railroad” in *Tales and Sketches*, p. 824.

- had perished! It had ceased to partake of the universal throb. He had lost his hold of the magnetic chain of humanity.”²¹⁴ Na verdade, esse forno infernal não é mais do que o coração do próprio homem, quando ele se consome nas chamas das suas paixões obscuras. Do mesmo modo Lear atinge a loucura vivendo na agitação de uma “wheel of fire”, a que não poderá escapar nunca mais: “You sulphurous and thought-executing fires, / Vaunt-couriers to oak-cleaving thunderbolts, / Singe my white head!”²¹⁵ Sendo personificações do princípio do mal, Brand e Chillingworth não deixam de ser ao mesmo tempo humanos e é isso que atribui realidade às personalidades demoníacas que encarnam. O seu terrível riso diabólico (“the awful laugh expressed the condition of his inward being.”), se é sinal de um carácter demoníaco, é também em si próprio uma prova da existência de um sentimento humano de desespero. Este traço de humanidade foi, aliás, pressentido por Baudelaire, em relação a Melmoth, quando, no ensaio “De l’ Essence du Rire”, em *Critique d’Art*, observou ser esse riso uma “explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance.”²¹⁶ Quando, no fim do conto, Ethan Brand se despede da vida exaltado por um profundo sentimento de mágoa e remorso, lançando-se no abismo do seu mais intenso tormento, dá-se expressão ao sentido mais profundo da catarse aristotélica: “O Mother Earth”, cried he, “who art no more my Mother, and into whose bosom this frame shall never be resolved! O mankind, whose brotherhood I have cast off, and trampled thy great heart beneath my feet! O stars of heaven, that shone on me of old, as if to light me onward and upward! - farewell all, and forever. Come, deadly element of Fire, - henceforth my familiar friend! Embrace me, as I do thee!”²¹⁷ Lamento bem mais negativo e desesperado é expresso por

²¹⁴ Nathaniel Hawthorne. “Ethan Brand” in *Tales and Sketches*, p. 1064.

²¹⁵ William Shakespeare. *King Lear*, Act III, Scene II (4-6) in *Complete Works*, p. 924.

²¹⁶ Charles Baudelaire. “De L’ Essence du Rire”, *Critique d’Art* in *Oeuvres Complètes*, p. 694.

²¹⁷ Nathaniel Hawthorne. “Ethan Brand” in *Tales and Sketches*, p.1065.

Caleb, em *Caleb Williams*, de Godwin, também ele arquétipo do fugitivo e vagabundo, sujeito a uma vingança onipotente: “My heart burned with universal fury (...) I cursed the whole system of human existence. I said, ‘Here I am, an outcast, destined to perish with hunger and cold. All men desert me. All men hate me. I am driven with mortal threats from the sources of comfort and existence. Accursed world!’ ”²¹⁸ Excluído da superfície da terra e da comunidade dos homens, o indivíduo experimenta o terror desta evidência, ela própria atingida pela experiência do mal, através da qual aprende a valorizar o bem pela sua perda. Este conhecimento devolve-lhe o sentido da sua condição humana, determinada por um permanente confronto com esse mal, que as várias gerações humanas terão repetidamente de experimentar. Enquanto o homem existir na terra, o mal existirá também, e a vida será sempre uma luta permanente contra ele. Também Hamlet se confrontou com esta verdade, dizendo: “Tis now the very witching time of night, / When churchyards yawn and hell itself breathes out / Contagion to this world: now could I drink hot blood, / And do such bitter business as the day / Would quake to look on.”²¹⁹

Aos exemplos destas personagens diabólicas podem juntar-se todos os outros heróis dos romances e contos de Hawthorne, especialmente aqueles que representam cientistas, experimentalistas ou artistas - figuras fáusticas que, de uma forma ou de outra, atingem alguma iluminação espiritual através da experiência com o mal. E já sabemos que, segundo o autor, ele é uma parte inevitável do destino humano, estando todos nós sujeitos a essa mesma Fatalidade, que, em “The Haunted Mind” se define como um emblema da influência da força maligna que nos domina. A grande lição que todas estas personagens nos dão é a de que o indivíduo só tem a ganhar

²¹⁸ William Godwin. *Caleb Williams*, Vol. III, p. 251.

²¹⁹ William Shakespeare. *Hamlet*, Act III, Scene II (413-417) in *Complete Works*, p. 891.

moralmente após um contacto prévio com o mal. Só assim podemos desejar o bem por nos termos confrontado com a sua perda.

Assim, o autor chama a atenção para a necessidade de purificação daquela “caverna poluída” que é o coração. Já em *The Scarlet Letter*, o reverendo Dimmesdale observara que a solução para a resolução do “problema sombrio” (“dark problem”) da existência seria necessariamente encontrada através de um conhecimento profundo do coração humano. Este mesmo apelo à urgência de purificar esse órgão vital ao homem é também o objectivo central do conto “Earth’s Holocaust” (1844). Aqui uma grande fogueira é posta ao serviço do movimento reformista, a fim de destruir todos os vestígios culturais, sociais, políticos e religiosos da civilização humana. Querendo libertá-la dos erros do passado, esta revolução cai na falsa filantropia de, ao pretender livrar o mundo de todo o mal, ignorar que o verdadeiro problema reside no coração humano, esquecido pela urgência ideológica e programática dos revolucionários: “The heart, the heart, - there was the little yet boundless sphere wherein existed the original wrong of which the crime and misery of this outward world were merely types. Purify that inward sphere, and the many shapes of evil that haunt the outward, and which now seem almost our only realities, will turn to shadowy phantoms and vanish of their own accord.”²²⁰ Esta crítica aos inadequados e impraticáveis projectos reformistas torna-se explícita em *The Blithedale Romance*, através do egoísta e desumano Hollingsworth, um dos elementos que integrava o projecto socialista dos transcendentalistas visionários de Brook Farm, no qual o autor também tomou parte na sua vida real. Tal como os cientistas, estes reformadores centravam a existência num propósito extremista que os fazia esquecer as suas próprias emoções e a ligação à comunidade humana, tornando-as

²²⁰ Nathaniel Hawthorne. “Earth’s Holocaust” in *Tales and Sketches*, p. 906.

vítimas do pecado do orgulho: “(...) those men who have surrendered themselves to an overruling purpose. (...) they have no heart, no sympathy, no reason, no conscience. They will keep no friend, unless he make himself the mirror of their purpose.”²²¹

Retratando personagens desprovidas de conteúdo emocional, Hawthorne consegue extrair uma maior eficácia moral dos seus romances e contos, evidenciando que, perante um perigo de total submersão das emoções humanas, mais enérgico deverá ser o desejo de recuperar sentimentos perdidos. Uma vez mais o sentido de perda, provocado pela influência do mal, é também uma forma de lhe reagir, desenvolvendo no leitor e nas personagens uma necessidade de purificação, ela própria um efeito catártico obtido pela experiência trágica. A este propósito diz-nos William Stein: “Only by achieving such an imaginative mastery over the role of evil in human existence can Hawthorne control the materials of his fiction. Tragic experience, if it is to have any values of catharsis, must allow the individual to preserve the integrity of his soul even as he plunges into the abyss. Hawthorne’s characters, like their author, search their consciences to explain the ambivalence of the evil.”²²²

Concebendo, então, que a experiência e a compreensão do mal é o caminho para atingir o bem, Hawthorne coloca todas as suas personagens na senda da verdade e do conhecimento através de um percurso de pecado e de sofrimento. Este poder educativo do mal, onde reside a sua ambivalência, está contido no próprio “power of blackness”, no qual os seus heróis e heroínas se lançam, ao recuperarem o mito fáustico de transcender a sua condição humana. Assim, a grande lição reside em saber que, no meio das trevas, se esconde sempre a profundidade de uma verdade moral. É como se o autor usasse toda a escuridão do mundo como metáfora mais adequada a uma verdade

²²¹ Nathaniel Hawthorne. *The Blithedale Romance* in *Collected Novels*, p. 693.

²²² William Bysshe Stein. *Hawthorne’s Faust*, p.11

e/ou iluminação interior. Pode-se, então, dizer que, em Hawthorne, “dark is light”, já que o que denominou de “usable truth” resulta sempre do contacto com “the great black ugliness of sin”, a que a mentalidade puritana não é alheia ao ter moldado a vida num “dark poem”. Entender isto é saber que o mal pode ter uma função positiva na vida humana. O grande sentido do real do autor obriga-o a adoptar uma atitude negativa para poder ser afirmativo. Ao contrário dos transcendentalistas, que procuravam o sentido do bem num universo harmonioso, Hawthorne prefere investir, como Ethan Brand, na pesquisa do significado do mal, preferindo atingir o bem pela via negativa. Numa famosa nota dos seus *American Notebooks*, o autor evidencia o lado positivo da sua atitude literária, que não deve de forma alguma confundir-se com essa postura optimista mais em voga na América do séc. XIX:

“The human Heart to be alegorized as a cavern; at the entrance there is sunshine, and flowers growing about it. You step within, but a short distance, and begin to find yourself surrounded with a terrible gloom, and monsters of diverse kinds; it seems like Hell itself. You are bewildered, and wander long whithout hope. At last a light strikes upon you. You peep towards it, and find yourself in a region that seems, in some sort , to reproduce the flowers and sunny beauty of the entrance, but all perfect. These are the depths of the heart, or of human nature, bright and peaceful; the gloom and terror may lie deep; but deep still is the eternal beauty.”²²³

Assim sendo, todo o processo de procura do germe, que corrompe e destrói a alma humana, se destina a isolá-lo e a encará-lo bem de frente, de modo a que, pelo conhecimento obtido, se ascenda a um estado de purificação e regeneração.

²²³ Nathaniel Hawthorne. *American Notebooks*, p. 237.

THE HOUSE OF SEVEN GABLES (1851)

Todo este percurso pelas trevas em direcção a zonas mais brilhantes da existência humana é dramatizado em *The House of Seven Gables*. O seu fim feliz só acontece porque antes se contactou de perto com o terror da maldição da família Pyncheon, tendo a própria relação amorosa de Phoebe e Holgrave recebido intensidade pela experiência da morte do Juiz Pyncheon: “The image of awful Death, which filled the house, held them united by his stiffened grasp.”²²⁴ Esta imagem terrível evoca nas personagens o desejo de uma existência mais positiva longe da fonte do mal que contaminou as suas vidas, contaminação totalmente justificada pelo facto de Hawthorne ter procedido a uma relação simbólica do Juiz com a corrupção da cultura Puritana e com o mal proveniente de uma sociedade materialista. Assim, toda a dinastia dos Pyncheons se caracterizará pelo Puritanismo militante dos seus membros, que resulta num pernicioso poder fundamentado num orgulho religioso , explorado com uma força

²²⁴ Nathaniel Hawthorne. *The House of Seven Gables* in *Collected Novels*, p.614

equivalente a uma “energy of disease.” Deste facto o autor retirará o máximo partido, pois como Frederick Frank comenta; “In *The House of the Seven Gables*, Hawthorne attempts to put Calvinistic thinking into Gothic language and procedure.”²²⁵ Segundo este autor, a atitude básica de Hawthorne, em relação ao uso de procedimentos góticos, provém de encontrar formas de fundir o tema gótico do homem demoníaco com a visão Calvinista de que a natureza moral do homem nunca pode ser alterada em nenhum dos seus sentidos fundamentais. O homem Calvinista torna-se possesso, pelo seu próprio sentido de depravação inata, devido a esse princípio Calvinista de determinismo ético. Frank apresenta a seguinte conclusão: “Possession of the individual mind, heart, and will by an invisible super-force - this is the high Gothic theme of *The House of the Seven Gables*.”²²⁶

Poder-se-á perguntar por que razão Hawthorne concede ao Juiz tanta atenção durante o romance, se de facto ele não passa de um cadáver, e por que motivo se preocupa em desenterrar os fantasmas do passado. Além de tudo isto lhe permitir transmitir ao leitor que, mesmo em vida, Pyncheon não passava de um cadáver, sem qualquer tipo de humanidade, possibilita-lhe também criar uma libertação catártica dos males criados pelo Juiz, fazendo restabelecer a ordem a partir da desordem, pois o que estava mal no início do romance acaba por estar bem no fim. Daí ser inicialmente necessário o contacto com uma verdade terrível. Ouçamos o lamento de Holgrave: “Phoebe, is it all terror? - nothing but terror? Are you conscious of no joy, as I am, that has made this the only point of life, worth living for?”²²⁷ É como se toda a obra de Hawthorne se encontrasse representada metaforicamente nesta casa de sete empenas

²²⁵ Frederick Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 439.

²²⁶ *Ibidem*, pp. 433-34.

²²⁷ Nathaniel Hawthorne. *The House of Seven Gables*, p. 615.

apontando o céu, tentando chegar ao infinito, enquanto o resto do edifício, construído de acordo com o estilo grotesco do Gótico, com estranhas figuras gravadas nas paredes, evocasse os mistérios obscuros que rodeiam toda a história da família Pyncheon. A contaminação entre a arquitectura do edifício e a vida dos seus habitantes é total, podendo-se estabelecer entre ambas uma série de correspondências a nível físico, psíquico e moral. Sendo a casa uma das *dramatis personae* principais, cada uma das sete empenas poderá por si representar um dos sete pecados mortais reveladores da natureza corrupta do homem. Enquanto o narrador de Poe, em “The Fall of the House of Usher”, se mostra renitente em aceitar o edifício da casa como sendo um objecto animado e com vida própria, o narrador de Hawthorne aceita a personalidade da casa, afectada por algo que é “like a human countenance”.²²⁸

De um modo muito semelhante a uma catedral gótica, encontramos neste edifício dois movimentos: um em direcção ao exterior e ao ilimitado e outro em direcção ao interior e ao particular. Falando desta qualidade paradoxal do estilo Gótico, diz-nos G. R. Thompson: “The central image for these paradoxes in the Gothic is the cathedral itself, for it has both an outward, upward movement toward the heavens, and an inward, downward motion, convoluting in upon itself in labyrinthine passages and dark recesses, descending to catacombs deep in the earth.”²²⁹

Se as sete empenas poderão indicar a imensidão sublime do universo, de um mundo para além dos mundos, demasiado vasto para poder ser visto, os pedaços de vidro e os seixos incrustados nas paredes remetem-nos para os pequenos detalhes da história da vida humana, um mundo não menos insondável dentro dos mundos, excessivamente minúsculo para ser atingido pela visão, mas propício aos recessos

²²⁸ *Ibidem*, p. 355.

²²⁹ G. R. Thompson. *The Gothic Imagination*, p.4

psicológicos da mente e ao recolhimento dos segredos do inconsciente. Trata-se de justapor extremos de tamanho, peso e medida, num edifício gótico, como a literatura do mesmo género justapõe extremos de cores, sons, ambientes e personagens. A observação de Linda Bayer-Berenbaum, em *The Gothic Imagination*, é esclarecedora: “Just as Gothic architecture amplifies the intensity of reality, it expands its range by simultaneously exploring inward and outward, the minute and the immense. The tiniest of decorations are located within a towering edifice, and fragile pieces of colored glass are set in stone.”²³⁰

O próprio edifício é metáfora das grandes oposições e extremos contrastes que caracterizam a existência humana. Assim, verifica-se uma enorme distância entre o materialismo filisteu do Juiz Pyncheon e a espiritualidade imaginativa de Phoebe. De um lado temos a atitude desumana do Juiz, nitidamente antiespiritual, egoísta, ambiciosa e calculista, sem vida interior e por isso estática; do outro temos a postura humana e comunitária de Phoebe, Holgrave, Hepzibah e Clifford, eminentemente emotiva, espiritual, imaginativa, religiosa, afectiva, de uma grande vitalidade interior e por isso dinâmica. Se este enorme contraste existe, é porque se quer evidenciar a necessidade da vitória da imaginação sobre um materialismo impiedoso e arrogante, concretizada, no fim do romance, ao reconquistar-se um Eden perdido e o sentido da imortalidade. Mas para que isso se verificasse, as personagens vitoriosas, Phoebe e Holgrave, tiveram de passar, como já anteriormente se referiu, por uma experiência aterradora: “And it was in this hour, so full of doubt and awe, that the one miracle was wrought, without which every human existence is a blank. The bliss which makes all things true, beautiful, and holy, shone around this youth and maiden.”²³¹ Se existe alguma felicidade, ela deve-se a

²³⁰ Linda Bayer-Berenbaum. *The Gothic Imagination*, p. 63

²³¹ Nathaniel Hawthorne. *The House of Seven Gables*, p. 616.

uma vivência prévia de infelicidade, por isso este fim não é tão completamente cor-de-rosa como muitos o vêem. Ele resulta mais de uma urgência de redenção e renovação dos sentimentos humanos, do que de uma vontade do autor em criar um fim feliz para assim obter, com este o romance, o sucesso que vira recusado aos seus romances mais trágicos. O próprio atormentado Clifford transforma-se numa personagem vitoriosa, extraindo do seu pesadelo a própria recuperação espiritual. Ele é mais um exemplo de como um primeiro contacto com o mal se torna benéfico para a existência humana: “The shock of Judge Pyncheon’s death had permanently invigorating and ultimately beneficial effect on Clifford. That strong and ponderous man had been Clifford’s nightmare. There was no free breath to be drawn, within the sphere of so malevolent an influence.”²³²

Transformar derrotas em vitórias é, como temos vindo a observar, uma atitude comum a muitas das personagens mais sombrias de Hawthorne, colocando-se o autor, por este motivo, muito mais perto do tipo de imaginação do chamado “Romantismo Negro” (“Dark Romanticism”), do que do Gótico Romântico. Acerca da distinção entre estas duas tendências, recomenda-se a que é apresentada por G.R. Thompson na obra cujo título, *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, é revelador da perspectiva crítica aqui desenvolvida: “If a distinction between the Romantic Gothic imagination and the Dark Romantic imagination can be made, it is perhaps that the purely Gothic vision ends in despair, pain, and alienation. The Gothic hero is ultimately torn apart by demons. The Dark Romantic hero, by working in and through evil and darkness, by withholding final investment of belief in either good or evil, by enduring the treachery of his own mind, and by accepting his crucifixion by

²³² *Ibidem*, p. 622.

whatever demonic forces may exist, perhaps attains some Sisyphean or Promethean semblance of victory.”²³³ Clifford é acusado de um crime não cometido e sujeito à injustiça do castigo prisional; Hepzibah desperdiça a sua vida numa mansão decadente, vendo-se obrigada, numa idade já avançada, a abrir uma loja de bolos de gengibre e pequenos brinquedos. Estes dois irmãos pertencem a uma geração que nada devia ter a ver com as malfetorias praticadas pelo Coronel Pyncheon há cento e sessenta anos. Contudo, eles herdaram a culpa do seu antepassado, vendo igualmente o seu destino sujeito à maldição de Maule, o proprietário inicial do terreno da casa das sete empenas, condenado e executado por actos de bruxaria devido a acusações do Coronel. “God will give him blood to drink!” será a razão de um destino amaldiçoado, não só para a presente, mas também para futuras gerações. Isto significa que a última geração dos Pyncheons será perseguida e aterrorizada pelos fantasmas do passado. Nos seus esforços de quebrar o ciclo de culpa herdada, eles poder-se-ão comparar a Clara Wieland, em *Wieland* de Brockden Brown, que igualmente teve de superar inúmeros obstáculos a fim de se libertar de uma maldição ancestral de loucura. A própria crença na transmissão do pecado, como herança que gerações presentes recebem das passadas, faz com que todos estejam inelutavelmente sujeitos a esta espécie de maldição, que liga os indivíduos numa cadeia de responsabilidades a que nenhum poderá escapar, por serem igualmente culpados, facto que a Tragédia Grega sempre soube demonstrar.

Revelando o seu enorme e constante interesse pela psicologia da culpa, em *The Marble Faun*, Hawthorne utiliza o rigor ético de Hilda para dar voz a um pensamento sempre presente nas sua ficção, ele próprio também herdado da moral puritana: “It is very dreadful. Ah! now I understand how the sins of generations past

²³³ G. R. Thompson. *The Gothic Imagination*, p.6

have created an atmosphere of sin for those that follow. While there is a single guilty person in the universe, each innocent one must feel his innocence tortured by that guilt.”²³⁴ Já em *Wieland*, Charles Brockden Brown havia expandido a ideia, através da personagem de Clara, de que o homem bom desapareceu da superfície da terra e que não existe sentido ético entre os homens, pois também ela acreditava na existência de uma culpabilidade generalizada, em que não se pode distinguir entre vítima e algoz. Trata-se, então, de uma culpa universal onde uma atmosfera de terror gótico vive em permanente conjunção com os princípios da teologia Calvinista que nela habitam. Em *The House of Seven Gables*, esta culpa geral encontra correspondências numa culpa familiar herdada, mostrando este romance, à semelhança de *The Castle of Otranto* de Walpole, que no centro da Literatura Gótica está uma preocupação com o passado histórico, que se torna um fardo para as personagens existentes no tempo da acção narrativa. Esse peso do passado faz-se sentir, devido à tensão entre o passado e o presente, entre a aristocracia decadente e o liberalismo democrático, conflito este que Hawthorne tratou na sua ficção, muito à semelhança do que acontece nas obras de Walpole, Radcliffe e Godwin. É como se vivêssemos numa casa cujas paredes nos fizessem lembrar, a cada minuto que aí passássemos, todas as más acções necessárias à sua construção em que as gerações anteriores a nós se haviam envolvido, legando-nos a maldição da perpétua convivência com uma culpa do tamanho de um edifício Gótico. A esta metáfora arquitectónica do “Pecado Imperdoável”, Hawthorne chamou *The House of Seven Gables*, tendo no prefácio apresentado a sua moral: “The truth, namely, that the wrong-doing of one generation lives into the successive ones, and, divesting itself of every temporary advantage, becomes a pure and uncontrollable mischief.”²³⁵ Esta será,

²³⁴ Nathaniel Hawthorne. *The Marble Faun*, p. 1028.

²³⁵ Nathaniel Hawthorne. “Preface” in *The House of Seven Gables*, p. 352

então, mais uma obra dominada por esse “power of blackness” como Melville caracterizou a escrita de Hawthorne. Aliás, o próprio autor de *Moby-Dick*, pode confirmar essa sua interpretação ao referir-se a *The House of the Seven Gables*, nos seguintes termos:

“The contents of this book do not belie its rich, clustering, romantic title. With great enjoyment we spent almost an hour in each separate gable. This book is like a fine old chamber, abundantly, but still judiciously, furnished with precisely that sort of furniture best fitted to furnish it. There are rich hangings, wherein are braided scenes from tragedies! There is old china with rare devices, set out on the carved buffet; there are long and indolent lounges to throw yourself upon; there is an admirable sideboard, plentifully stored with good viands; there is a smell as of old wine in the pantry; and finally, in one corner, there is a dark little black-letter volume in golden clasps, entitled ‘Hawthorne; A Problem.’”²³⁶

Só na perspectiva, apresentada por Hawthorne no seu prefácio, de se considerar incontrolável esse mal herdado pela família Pyncheon, se poderá entender, sem se condenar excessivamente, os actos do Juiz Pyncheon e o inelutável destino sombrio de toda a família, passados cento e sessenta anos da data da construção da referida casa. Se, por um lado, Hawthorne nos faz um retrato do juiz Pyncheon como se este fosse um egoísta perverso, por outro ele boicota radicalmente esta imagem, ao criar uma série de obscuridades acerca dos crimes cometidos por esta personagem contra Clifford e Hepzibah. Em vez de nos ser revelado como um criminoso activo, Pyncheon é-nos apresentado como uma presença iminente e como uma ameaça não especificada. Observando que Hawthorne está mais ansioso em evitar esta personagem do que em compreendê-la, Frederick Crews interpreta Pyncheon à luz da psicanálise freudiana, vendo nele um vilão edipiano que personifica a ideia do castigo paternal motivado por pensamentos de incesto. E embora o veja como a imagem do pai culpado e terrífico,

²³⁶ Herman Melville. “Letter to Nathaniel Hawthorne”, 16 April, 1851 in James Wilson (ed.). *The Hawthorne and Melville Friendship*, p. 231.

responsável pela impotência e repressão emotiva dos seus descendentes, e foco de tirania psicológica, Crews considera Pyncheon uma personagem impenetrável, concluindo que: “Even in death Jaffrey remains inscrutable and terrifying, resistant to the autopsy of motives.”²³⁷ Essas ambiguidades tendem a relativizar a perversidade de Pyncheon e a justificar as limitações de visão do próprio autor. Entre o carácter malévolo do juiz e a própria natureza da ficção podem existir as mais profundas semelhanças, pois ambos se mostram não fiáveis, revelando-se o próprio processo narrativo contaminado por esse mal universal. Sobre isto Beverly Hume comenta: “A fictional perception can be, as Thomas Pyncheon’s is in ‘Gravity’s Rainbow’ filled with corruption, complicatedly dark imagery, countless varieties of human sickness, depravity, and other ‘modern’ evils; and with a series of rhetorical questions and authorial self-doubts (or paranoia) finally suggest that fiction and perception are, like everything else, entirely unreliable.”²³⁸ Estes fantasmas não só aterrorizam os Pyncheons pela sua culpa, mas também os atormentam com ilusões de grandeza e de poder aristocrático, evitando qualquer possível desenvolvimento de consciência. Este tipo de encarceramento psicológico, provocado pelo tempo, é diferente do aprisionamento físico tão típico da função do castelo Gótico Inglês. Por isso, os fantasmas do tempo, neste romance de Hawthorne, provocam um terror psíquico mais profundo do que o vivido pelas personagens de Horace Walpole.

Os poderes especiais dos Maule parecem ser idênticos ao das Erínias, na tragédia grega, que tinham a capacidade de perseguir o criminoso não só em vida, mas de atormentá-lo nos Infernos, depois da morte. O acto do Coronel compromete o futuro

²³⁷ Frederick Crews. *The Sin of the Fathers*, p. 175.

²³⁸ Beverly A. Hume. *The Framing of Evil: Romantic Visions and Revisions in American Fiction*, p.121.

próspero de toda a família, ficando demonstrado, como na *Oresteia* de Ésquilo, que a desgraça não provém da demasiada felicidade, mas da acção ímpia a que a prosperidade pode levar, desencadeando-se uma série de actos de vingança que reclamam sangue por sangue. Trata-se aqui do que, segundo os Gregos, se denomina *nemesis*, essa personificação do ressentimento e cólera dos deuses que dá origem a um castigo motivado pela *hybris*. Construída inicialmente como símbolo dessa prosperidade, a casa tornar-se-á, por efeitos da opressiva profecia demoníaca, numa habitação privilegiada para conceder alojamento ao terror e à inquietação humana: “The terror and ugliness of Maule’s crime, and the wretchedness of his punishment, would darken the freshly plastered walls, and infect them early with the scent of an old and melancholy house.”²³⁹ Entende-se, por isso, que, numa crítica a *The House of Seven Gables*, Henry James tenha notado o tom melancólico com que o autor descreve as suas personagens, contaminadas pela atmosfera opressora do espaço doméstico: “(...) each of them is the centre of a cluster of those ingenious and meditative musings, rather melancholy, as a general thing, than joyous, which melt into the current and texture of the story and give it a kind of moral richness.”²⁴⁰

Nessa atmosfera, Clifford e Hepzibah experimentaram a “dark calamity” em que se tornou as suas vidas, por serem herdeiros da culpa recebida pelos defeitos, más tendências, iniquidades morais e actos criminosos das gerações anteriores, tal como acontece com Harry, em *The Family Reunion* (1939) de T.S. Eliot, o representante da família que, à semelhança de Orestes, está destinado a expiar essa maldição ancestral: “(...) under that roof, through a portion of three centuries, there has been perpetual remorse of conscience, a constantly defeated hope, strife amongst

²³⁹ Nathaniel Hawthorne. *The House of Seven Gables*, p.9.

²⁴⁰ Henry James. “Three American Novels”, *Hawthorne in Literary Criticism*, p. 413.

kindred, various misery, a strange form of death, dark suspicion, unspeakable disgrace.”²⁴¹ É como se as suas vidas estivessem fatalmente ligadas como artérias a um coração do tamanho de uma casa, a cujo ritmo teriam de viver, sendo-lhes transmitidos fluxos de reminiscências sombrias. Dada esta correspondência entre a casa e a fisiologia humana, ela possui essa capacidade de “sentience” uma sensibilidade muito particular também partilhada pela célebre “House of Usher”. A este respeito, Frederick Frank comenta: “Immediately, the sentience of the House is stressed for the reader when the great chimney is described as the ‘spiracle’ and the seven gables as the ‘sisterhood.’ The Gothic castle, as we know now, usually has a biology of its own. Architectural detail in the Gothic novel characteristically has humanoid overtones.”²⁴² Mas, enquanto a casa de Usher de Poe representa a mente do seu habitante, a casa das sete empenas de Hawthorne representa o coração, o centro moral dos seus residentes: “So much of mankind’s varied experience had passed there, so much had been suffered, and something, too, enjoyed - that the very timbers were oozy, as with the moisture of a heart. It was itself like a great human heart, with a life of its own, and full of rich and sombre reminiscences.”²⁴³ Hawthorne apresenta-nos esta relação simbólica entre a casa e o coração (“It was itself like a great human heart, with a life of its own”), para nos mostrar como o ser humano, em momentos de extrema solidão (“disease of inner solitude”) e sofrimento, pode tornar-se sua presa como um prisioneiro numa masmorra: “For, what other dungeon is so dark as one’s own heart! What jailor so inexorable as one’s self!”²⁴⁴ É no momento em que as personagens se sentem mais humilhadas e destroçadas que surge este reconhecimento (“anagnorisis”), tal como King Lear, quando

²⁴¹ Nathaniel Hawthorne. *The House of Seven Gables*, p. 511

²⁴² Frederick Frank. *Perverse Pilgrimage*, p. 436.

²⁴³ *Ibidem*, 374.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 498.

interroga: "Is there any cause in nature that makes these hard hearts?" Os heróis trágicos de Shakespeare, como Hamlet e King Lear, sofrem e morrem para que, através deles, a humanidade possa expiar os seus próprios pecados; Clifford e Hepzibah são vítimas de uma maldição não merecida, para que a alma e o coração dos Pyncheons sejam purificados, e se proceda à redenção e regeneração da família pelas gerações vindouras, representadas em Phoebe e Holgrave. Num capítulo intitulado "Evolution and Regeneration: *The House of Seven Gables*," Roy Male explica o processo regenerativo das personagens do romance devido ao interesse de Hawthorne pela evolução das espécies, resultando o sentido trágico da obra desta sua ênfase dada a uma tendência evolutiva que vive da interpenetração do passado e do presente. Diz-nos Male: "Though Emerson was more interested in contemporary science, nothing he ever wrote compares with Hawthorne's artistic representation of growth, continuity, and change. Unimpressed by collections of scientific data, Hawthorne was fascinated by the interaction of past and present, heredity and environment."²⁴⁵

Este sentido trágico só se atinge porque uma vez mais Hawthorne aceitou tanto as razões dos Maules como as dos Pyncheons na defesa das suas existências, pois o coração humano é capaz de um grande bem, mas também de um grande mal. Mais do que julgar, o que verdadeiramente o autor nos pede é que compreendamos esta posteridade infeliz, no seu sentido trágico. Foi Melville quem primeiro entendeu este sentido, quando, numa carta a Hawthorne, se referia a este romance dizendo: "There is a certain tragic phase of humanity which, in our opinion, was never more powerfully embodied than by Hawthorne."²⁴⁶ Dar expressão a esse período trágico da vida da

²⁴⁵ Roy Male. *Hawthorne's Tragic Vision*, p. 120.

²⁴⁶ Herman Melville. "Letter of Herman Melville to Nathaniel Hawthorne", 16 April, 1851 in James Wilson (ed.). *The Hawthorne and Melville Friendship - An Annotated Bibliography, Biographical and Critical Essays, and Correspondence Between the Two*, p. 232.

humanidade, que se repete em todas as épocas e em todos os lugares, como se o passado sobrevivesse sempre num eterno presente, exige um profundo sentido histórico que T. S. Eliot distinguiu na obra do autor. No seu artigo “The Hawthorne Aspect” (1918), o poeta refere-se a *The House of Seven Gables* como o melhor romance de Hawthorne, identificando um sentido do passado comum a Henry James, estabelecendo-se por isso entre os dois autores afinidades literárias que ajudam a delinear uma tradição: “In one thing alone Hawthorne is more solid than James: he had a very acute historical sense. His erudition in the small field of American colonial history was extensive, and he made most fortunate use of it. Both men had that sense of the past which is peculiarly American, but in Hawthorne this sense exercised itself in a grip on the past itself; in James it is a sense of the sense.”²⁴⁷

Esta apreensão do sentido da vida de gerações humanas passadas está directamente ligado à dimensão universal da tragédia. A evocação do passado em Hawthorne liga-se ao sentido de perda e à fatalidade que, em *The House of Seven Gables*, representa a “extinção de uma família” (expressão de Henry James) e o processo de transmissão do mal de uma a outra geração. Em toda a obra se faz sentir o excessivo peso do passado sobre o presente, como se tratasse da presença de mortos que continuamente regressam para assombrar a vida dos vivos: “Shall we never, never get rid of this Past!” cried he (Holgrave), “It lies upon the Present like a giant’s dead body! In fact, the case is just as if a young giant were compelled to waste all his strength in carrying about the corpse of the old giant, his grandfather, who died a long while ago, and only needs to be decently buried”²⁴⁸. Só esta linguagem figurativa consegue apreender as mais profundas experiências humanas que escapam ao discurso literal. O

²⁴⁷ T. S. Eliot. “The Hawthorne’s Aspect” in *The Little Review*, Vol. 5, August, 1918, p. 50.

²⁴⁸ Nathaniel Hawthorne. *The House of Seven Gables*, p. 509.

método narrativo de Hawthorne sempre explorou símbolos tradicionais, transformando o símbolo numa metáfora eloquente que tenta recriar a realidade. O seu sentido do passado provoca-lhe uma enorme atracção pelo ritmo primitivo do símbolo, encontrando, nas imagens míticas do Gótico, uma forma concreta para as aventuras mais misteriosas e terríveis da alma humana. Em *The Tradition of the American Gothic Novel*, Dimaggio conclui: “And no other of this major romances displays more shadow, antiquity, mystery, and gloomy wrong in a work whose setting is native and familiar than *The House of the Seven Gables*. Hawthorne’s supreme achievement in adapting Gothic fiction to the American scene.”²⁴⁹

Ao associar o “Maravilhoso” com o real, Hawthorne tenta ligar um tempo já passado com o presente de modo a iluminar “a chain of events” e a fim de ilustrar “how much of old materials goes to make up the freshest novelty of human life.”²⁵⁰ A interpenetração do passado com o presente é reforçada através do elemento gótico da maldição familiar, ela própria representante da pesada herança dos “pecados dos pais.” Essas falhas morais e físicas herdadas caracterizam-se por serem um símbolo da depravação inata à medida que passam de pai para filho. Símbolo da decadência, da desintegração e da degeneração de uma família em tempos prestigiada e rica, a própria casa evidencia-nos, pela sua influência na vida das gerações presentes, que o presente se edifica a partir de vestígios do passado. Os próprios fantasmas, que assombram a casa, simbolizam a tirania do passado a que qualquer presente estará inevitavelmente sujeito. A este propósito, e referindo-se ao que denomina “animismo malevolente” da casa, Dimaggio comenta: “With its ‘life of its own,’ its malevolent animism, the house is not so much possessed as it ‘possesses’ its present occupants. The dark and decaying

²⁴⁹ Richard Dimaggio. *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 96.

²⁵⁰ Nathaniel Hawthorne. *The House of Seven Gables*, p. 356.

mansion seems to be the container of aristocratic pretension, of demonic forces and inexplicable supernaturalism.”²⁵¹

No passado, Hawthorne procura encontrar uma verdade universal que dê sentido ao presente e ao futuro: “While we fancy ourselves going straight forward, and attaining, at every step, an entirely new position of affairs, we do actually return to something long ago tried and abandoned, but which we now find etherealized, refined, and perfected to its ideal. The past is but a coarse and sensual prophecy of the present and the future.”²⁵² A correspondência entre estas palavras e os versos de T. S. Eliot, em *Four Quartets*, é total: “Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past.”²⁵³ Essa verdade profética transporta consigo um sentido trágico comum a toda a espécie humana e todo o terror do mal que um “shadowy past” em si condensa. Assim, Leslie Fiedler, em *Love and Death in the American Novel*, concluiu que, em Hawthorne, a evocação do passado não obedece a nenhuma tendência de sentimentalismo romântico. Diz-nos o crítico: “At the heart of the American past, in the parchment scroll which is our history, Hawthorne has discovered not an original innocence but a primal guilt - and he seeks to evoke that past not in nostalgia but terror.”²⁵⁴

Trata-se, então, de um passado que transfere todo o terror da culpa para a geração presente, terror do qual esta se pretende libertar por uma espécie de exorcismo que parece servir-se de um processo catártico comum a toda a ficção de Hawthorne. Diz-nos Holgrave, o jovem e promissor fotógrafo, cuja mentalidade progressista faz dele um enérgico inimigo dessa maldita herança: “The house, in my view, is expressive

²⁵¹ Richard Dimaggio. *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 101.

²⁵² Nathaniel Hawthorne. *The House of Seven Gables*, p. 574-575.

²⁵³ T. S. Eliot. “Burnt Norton”, *Four Quartets* in *The Complete Poems and Plays*, p. 171.

²⁵⁴ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p.435

of that odious and abominable Past, with all its bad influences, against which I have just been declaiming. I dwell in it for awhile, that I may know the better how to hate it.”²⁵⁵

Acerca desta consciência obtida a partir dos efeitos da catarse, proveniente da própria obra do autor, Evert Duyckinck comenta: “Conscience sits supreme in her seat, the fountains of pity and terror are opened; you look into the depths of the soul, provoked at so painful a sight - but you are strengthened as you gaze; for of that pain comes peace at last, and these shadows you must master by virtuous magic. Nathaniel Hawthorne may be the Cornelius Agrippa to invoke them, but you are the mirror in which they are reflected.”²⁵⁶ Como bom observador consciente da complexidade humana, Holgrave ganhará, do confronto com esse passado terrível, essa paz catártica que lhe permitirá libertar toda a família desse fardo. O seu papel pode ser comparável ao do autor, na sua intenção em romper as aparências para captar o verdadeiro e o autêntico, podendo Holgrave ser o retrato de Hawthorne como artista enquanto jovem. Acerca desta possível identificação do autor com a sua personagem, Daniel Hoffman apresenta-nos o seguinte comentário, quando se refere à arte de Holgrave: “On the one hand his camera links him with all the magic portraits and mirrors in Hawthorne’s Gothic Repertoire. But on the other the daguerreotype signifies that Holgrave *deals* in representations of personal identity - the portraits of persons. And this links him with his author’s prepossessive concern with identity and its vicissitudes in an egalitarian culture.”²⁵⁷

A constante tendência de Holgrave para a observação, transformando-o num espia “all-observant”, compara-se à onisciência do autor em relação às suas personagens, em certo sentido criando também ele próprio uma obra literária a partir da

²⁵⁵ Nathaniel Hawthorne. *The House of Seven Gables*, p. 510.

²⁵⁶ Evert Augustus Duyckinck. “Review in *the Literary World*” 8:17, 26 April, 1851 pp. 334-36 in Bernard Rosenthal (ed.). *Critical Essays on Hawthorne’s The House of the Seven Gables*, p. 26.

²⁵⁷ Daniel Hoffman. *Form and Fable in American Fiction*, p. 201.

história dos Pyncheons. A lenda de Alice Pyncheon, que Holgrave tão bem conhece, resume em toda a sua narrativa a essência dos pensamentos de Hawthorne acerca do significado secreto da arte. Segundo Holgrave, esta lenda “has taken hold of my mind with the strangest tenacity of clutch” e a sua intenção de a contar funciona “as one method of throwing it off”²⁵⁸ O acto narrativo transforma-se numa forma de vencer a obsessão, o que nos evidencia que as capacidades de Holgrave reflectem as do próprio autor, com o qual directamente se identifica, inclusivamente pela sua intenção de publicar futuramente o seu trabalho numa revista. Por tentar atingir esse segredo oculto no mais profundo “inner heart” da casa dos Pyncheons, o objectivo de Holgrave coincide com o objectivo do romancista. O leitor dever-se-á lembrar da ideia apresentada, no prefácio desta obra, de que a função do romancista reside em exprimir essa tão fundamental “truth of the human heart”, função também partilhada por Holgrave por conseguir a redenção da família Pyncheon, fazendo Phoebe aceitar e confrontar-se com os mais negros e profundos mistérios do coração humano. Todo este confronto com a tragédia dos Pyncheon, conduzido por Holgrave, prova a crença de Hawthorne de que o romance tem o poder de transformar a decadência e morte no que Melville denominava “visible truth”,²⁵⁹ uma verdade humana ao mesmo tempo terrível e necessária. A este propósito, em *Romance in America*, Joel Porte comenta:

“Tragedy, refracted through imagination, can redeem the fall of man into knowledge of good and evil by helping us to accept our ‘nastiness’ - passion, cruelty, vice. Paradise will be regained only when art teaches us to accept our inner darkness as the quality that peculiarly defines the state of being human. It is as if Hawthorne were agreeing with the Calvinists that we are depraved, and yet insisting - with the artists and psychoanalysts - that we are not therefore culpable and worthy only of guilt and punishment.”²⁶⁰

²⁵⁸ Nathaniel Hawthorne. *The House of the Seven Gables*, 512.

²⁵⁹ Herman Melville. “Letter to Nathaniel Hawthorne” 16, April, 1851 in James C. Wilson (ed.). *The Hawthorne and Melville Friendship*, p. 232.

²⁶⁰ Joel Porte. *Romance in America*, p.120.

“A verdade do coração humano” que o romancista deveria trazer à superfície será uma verdade nascida do contacto com o que mais tarde Conrad denominaria “heart of darkness.” Este confronto com o terrível é exactamente o que Jaffrey Pyncheon mais evita, pois para ele “a verdade do coração humano” possuía um elevado grau de fealdade e como tal deveria ser evitada e reprimida. Por assim proceder, Jaffrey escurece ainda mais esse lado “sombra” da sua personalidade, revelando-nos mais profundamente a sua negritude, assim como a total oposição existente entre os seus objectivos e os que Hawthorne destinara à arte do romance. Se um tem por intenção ocultar a verdade e até falsificá-la o outro tem por desejo revelá-la e expô-la. Por isso, Jaffrey tem de morrer, pois, se ele viver, a autenticidade da obra ver-se-á ameaçada. Diferentemente do romancista, que desenvolve a sua experiência e constrói a sua obra a partir do conhecimento da culpa e do sofrimento humano, que sempre Hawthorne quis ver reflectido no “espelho mágico” da sua arte, Jaffrey Pyncheon mantém-se indiferente a tudo isto devido a uma arrogância e orgulho que lhe impossibilita o desenvolvimento da consciência e o torna “a hard, cold man . . . seldom or never looking inward, and resolutely taking his idea of himself from what purports to be his image, as reflected in the mirror of public opinion, can scarcely arrive at true self-knowledge.”²⁶¹ Será natural, então, que entre os Pyncheon e os Maule se estabeleçam antagonismos que multiplicam esta oposição principal entre a frieza sinistra de Jaffrey e o impulso criativo de Holgrave, evidenciando-se assim que o primeiro personifica uma força repressiva que se contrapõe à força libertadora da arte. Esta perspectiva ultrapassa os antagonismos baseados em leituras sociológicas e ideológicas que traduzem a oposição Pyncheon / Maule por: aristocracia / democracia,

²⁶¹ Nathaniel Hawthorne. *The House of the Seven Gables*, p. 551.

conservadorismo / radicalismo, institucionalismo / transcendentalismo.

Qualquer Pyncheon estará condenado a permanecer insensível à arte, pois esta condenação sempre esteve implícita na maldição ancestral da família. Se Clifford, como um Pyncheon, representa uma exceção a esta regra, também a confirma, já que, por ser um amante instintivo da Beleza, possui um temperamento estético “that tends to feed exclusively upon the beautiful”.²⁶² Ele é alguém, cujos sentimentos se polarizaram entre um especial sentido estético e uma sensualidade frustrada. Além de nos ser demonstrada a sua decadência intelectual, Clifford é-nos descrito como um fantasma material vivendo num vazio substancial. De si próprio e de Hepzibah, Clifford apresenta a seguinte caracterização: “... we are ghosts! We have no right among human beings - no right anywhere, but in this old house, which has a curse on it, and which therefore we are doomed to haunt.”²⁶³ Assim, ele tornar-se-á um pseudo-artista ou um artista *manqué*, cuja ambivalência o faz viver num plano ideal e ser ao mesmo tempo secretamente ávido, mostrando-se simultaneamente medroso e falsamente sensual. Como Joel Porte observa, em *The Romance in America*, esta personagem é nitidamente o tipo do artista que se torna auto-indulgente e digno de pena, devido à dureza da realidade, sendo quase uma caricatura do próprio Hawthorne. A fundamentar tudo isto está o facto de Clifford possuir uma sensibilidade extremamente delicada, mas que corre o perigo de se transformar em frieza estética. Como o autor, ele possui um gosto muito especial pela cultura Europeia, desejando viver no sul de França ou em Itália. Além de acreditar no mesmerismo, Clifford gosta de fazer bolas de sabão, facto que Hawthorne utiliza para ironizar acerca da sua própria superficialidade ficcional, que ele tanto receava, por vê-la invadir frequentemente a sua arte do romance, à qual se referiu,

²⁶² *Ibidem*, p. 472.

²⁶³ *Ibidem*, p. 498.

em “The Custom-House”, classificando-a de “soap-bubble”.

Apesar da sua natureza caricatural, a imaginação e espiritualidade de Clifford contrasta com o rude materialismo de Jaffrey, abrindo-se um antagonismo ainda mais profundo, quando se trata de comparar este último com Holgrave, o qual não escapa aos próprios paradoxos inerentes ao acto de criação artística. Isto leva-nos a concordar com Rudolph Von Abele, quando, em *Death of the Artist*, sugere que “Hawthorne is promulgating, in the Maule and Pyncheon family lines, images of the artist and the anti-artist in himself.”²⁶⁴ A veracidade desta afirmação prova-se pelo facto de esta mesma dualidade se fazer sentir, não só em relação à oposição entre Pyncheons e Maules, mas por ser igualmente característica de Holgrave onde se reflectem os conflitos do próprio autor. Sobre isto Joel Porte conclui: “And if Holgrave devotes himself to the art of romance only, as it would seem, to give it up at the end, his reluctant pursuit of his profession may be viewed as a reflection of Hawthorne’s own dual attitude toward his art: his devotion to it and his desire to be released from its shadows.”²⁶⁵

Holgrave será, assim, mais uma das personagens-artistas, características das obras de Hawthorne. Sendo um Maule, ele possui o poder do mesmerismo que, à semelhança dos seus antepassados, lhe dá a capacidade de seduzir e destruir, podendo-o tornar vítima de uma monomania autodestrutiva. O hipnotismo que ele exerce sobre Phoebe repete as tendências mórbidas de experimentação sobre a personalidade feminina, tão tentadoras para uma grande parte das personagens masculinas de Hawthorne, como é o caso de Westerwelt em *The Blithedale Romance*, dos três cientistas em “The Rapaccini’s Daughter” e de Aylmer em “The Birth-mark”. Este dom

²⁶⁴ Rudolph Von Abele. *The Death of the Artist*, p. 63.

²⁶⁵ Joel Porte. *The Romance in America*, p. 118.

especial, que equivale ao poder da feitiçaria usado no passado por Matthew Maule, contra a família Pyncheon, é uma metáfora do poder de manipulação do artista e do desejo irreprimível de dominar e controlar materiais e formas, que o faz apoderar-se indevidamente de formas vivas, usando-as como objecto das suas experiências artísticas. Considerando que *The House of the Seven Gables* é um romance sobre os riscos da imaginação artística, que consistem nos perigos de o artista poder ser vítima de desejos inconscientes, Frederick Crews refere-se à influência de Holgrave sobre Phoebe, traduzindo-a pelo poder dominador do artista sobre o seu modelo: “This hold has been won through the mesmeric power of art, and motivated not simply by desire but by the prying and rapacious tendency which in Hawthorne’s harsh view constitutes the artistic character.”²⁶⁶

Como noutras obras, também neste romance, Hawthorne é ambivalente em relação à arte, perspectivando-a simultaneamente nos seus aspectos destrutivos e criativos. O final de *The House of the Seven Gables*, à semelhança de outros finais de obras do autor, por permitir ver o artista reconciliado com o mundo e em perfeito equilíbrio psíquico, mostra-nos o poder redentor da arte, ele mesmo conseguido por se ter dado atenção aos fenómenos negativos da existência e da própria criação artística. Foi necessário que Holgrave não se alheasse da sua ansiedade e da que foi vivida pela família Pyncheon, pois do seu conhecimento dependerá sempre toda a criatividade autêntica. Por ter consciência deste facto, ele conclui: “The world owes all its onward impulses to men ill at ease.”²⁶⁷ Coleman Thorpe, no seu artigo “The Oral Storyteller in Hawthorne’s Novels” (1979), notou esta capacidade de Holgrave em revelar a verdade

²⁶⁶ Frederick Crews. *The Sins of the Fathers*, p. 192.

²⁶⁷ Nathaniel Hawthorne. *The House of the Seven Gables*, pp. 615-616.

através da arte.²⁶⁸ Igual posição é partilhada por Nina Baym em “Hawthorne’s Holgrave: The Failure of the Artist-Hero” (1976) onde a autora defende que, contrariamente aos Pyncheons, os Maule representam uma fonte de vitalidade criativa, dando a Hawthorne a oportunidade de desenvolver o seu tema acerca da natureza da arte e dos problemas do artista num mundo onde a expressão artística implica atitudes de inibição e de desconfiança. Segundo Baym, Holgrave está em contraste directo com a perversão da energia artística de Maule e a pseudo-arte de Clifford, uma vez que: “Art in the interim, as he conceives of it, can have a liberating and constructive effect through its power to expose the truth.”²⁶⁹

Como o artista de “Drowne’s Wooden Image”, também Holgrave atinge a salvação, por escapar à maldição familiar desse “long drama of wrong and retribution”,²⁷⁰ por ter conservado em equilíbrio a razão e a emoção, o que tradicionalmente Hawthorne traduzia pelo equilíbrio entre a cabeça e o coração. Isto consegue-se porque Holgrave, diferentemente de muitas outras personagens-artistas de Hawthorne, não se dedica, em exclusividade, à actividade intelectual, pois o leitor é informado de que: “He considered himself a thinker, and was certainly of a thoughtful turn, but, with his own path to discover, had perhaps hardly yet reached the point where an educated man begins to think.”²⁷¹ Defendendo igualmente que Holgrave escapa aos efeitos de terror provocados por essa culpa herdada, através desta integração psíquica, Donald Ringe apresenta este ponto de vista, num artigo intitulado “Hawthorne’s Psychology of the Head and the Heart” (1950).²⁷² Por tudo isto, pode-se dizer que o fim

²⁶⁸ Coleman W. Thorpe. “The Oral Storyteller in Hawthorne’s Novels” in *Studies in Short Fiction* 16, 1979, pp. 205-15.

²⁶⁹ Nina Baym. “Hawthorne’s Holgrave: The Failure of the Artist-Hero” in Bernard Rosenthal (ed.). *Critical Essays on Hawthorne’s The House of Seven Gables*, p.67.

²⁷⁰ Nathaniel Hawthorne. *The House of the Seven Gables*, p. 624.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 507.

²⁷² D.Ringe. “Hawthorne’s Psychology of the Head and the Heart” in *PMLA* 65, March, 1950, pp.120-32.

de *The House of the Seven Gables* mostra-nos que a redenção do mal do passado passa por romper aparências que impeçam olhar de frente a presença ameaçadora do terror, pois, como se referia, em *The Marble Faun*, o importante é “to stare the ugly horror right in the face.” Este facto teria levado T. S. Eliot a afirmar que não se podia conhecer a qualidade do horror de Henry James sem conhecer Hawthorne.

Esse confronto com o “dark side” do carácter humano sempre foi necessário, em toda a obra do autor, para redimir o indivíduo de crimes cometidos em épocas anteriores. Em *The Scarlet Letter*, o reverendo Dimmesdale dá-nos disso prova, ao negar-se inicialmente à exposição da sua própria culpa agindo como todos os que ocultam os traços mais sombrios da sua personalidade: “(...) they shrink from displaying themselves black and filthy in the view of men; because, thenceforward, no good can be achieved by them; no evil of the past be redeemed by better service. So, to their own unutterable torment, they go about among their fellow-creatures, looking pure as new-fallen snow; while their hearts are all speckled and spotted with iniquity of which they cannot rid themselves.”²⁷³ Seja essa culpa transportada secretamente ou claramente exposta, a verdade é que todos os homens são potenciais pecadores, embora se mostrem como santos. Embora, em “Hawthorne’s Gables un-Garbled” (1967), Philip Young tenha apresentado um sumário dos vários elementos góticos presentes em *The House of Seven Gables* (o documento secreto, uma gaveta secreta, o rumor de uma fortuna enterrada, música fantasmagórica, uma estranha gata velha que assombra o jardim, a feiticeira dos Maules, um crime misterioso, um malefício cometido no passado, uma maldição hereditária²⁷⁴), o Gótico de Hawthorne vai além dos meros artificios formais

²⁷³ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p. 232.

²⁷⁴ Phillip Young. “Hawthorne’s Gables un-Garbled” in *Three Bags Full*, p. 120

do género, concentrando-se essencialmente nesse terror da culpa que se reflecte no modo de tratar as personagens e o enredo, no tom, na tensão e na temática do romance. Como Hyatt Waggoner nota, esta obra “can be read as a parable on the nature and effects of Original Sin . . . (or) It can be read as the most impressive artistic statement of Hawthorne’s democratic beliefs.”²⁷⁵

²⁷⁵ Hyatt Waggoner. *Hawthorne: A Critical Study*, p. 52.

“YOUNG GOODMAN BROWN” (1835)

Ao recair directamente na doutrina Calvinista, a responsabilidade do pensamento de uma culpa generalizada evidencia a falsa moral dos seguidores desta tendência religiosa, os quais, tendo a pretensão de se mostrarem respeitáveis, castos e puros, esquecem que “evil is the nature of mankind.” Isto demonstra que Hawthorne atingira, antes de Jung, o conceito do denominado “lado sombra”, esse “dark side” da psique humana, particularmente bem caracterizado num dos seus *Notebooks*: “There is evil in every human heart, which may remain latent, perhaps, through the whole of life; but circumstances may rouse it to activity.”²⁷⁶ Neste conto, a personagem principal atinge esta verdade, através de uma visão da depravação universal após um pacto satânico. Depois disto, Goodman Brown, cujo nome irónico parodia a inexistência de homens realmente bons, perde toda a inocência e adquire todo o cepticismo do homem moderno, transformando-se num ser austero, triste e desesperado que põe em causa as

²⁷⁶ Nathaniel Hawthorne, *American Notebooks*, p. 29.

reais virtudes e as verdades sagradas da comunidade religiosa de Salem. Este é um dos melhores exemplos da ficção Gótica de Hawthorne, que nos pode levar a concluir ser o Gótico a expressão de uma inquietação religiosa ou teológica fundamentalmente Protestante. Aqui, como em toda a obra do autor, o terror é teológico, fazendo-se sentir aquela atmosfera de obscuridade religiosa em que o terror se conjuga com o sublime para transportar a alma humana para além da razão ou do decoro, em direcção aos mistérios da consciência. Duvidando se na realidade existe um céu, Goodman Brown toma consciência da inexistência de uma presença divina positiva, concluindo: “There is no good on earth; and sin is but a name. Come, devil; for to thee is this world given.”²⁷⁷ Analisando a condição de Hester Prynne, em *The Scarlet Letter*, Hawthorne reconhece que o aspecto exterior de pureza dos restantes membros da comunidade não era senão uma mentira, pelo que muitos deviam ostentar também a letra escarlate do pecado, criando este reconhecimento a mesma dúvida da fé que atormentava Brown.

Este mal-estar religioso provém da grande crueldade de um Deus Calvinista que acusa o homem, produto da sua própria criação, de uma total e inata depravação. Daí a célebre interrogação do monstro em *Frankenstein*: “Accursed creator! Why did you form a monster so hideous that even *you* turned from me in disgust?”²⁷⁸ Do mesmo modo numa outra obra de Mary Shelley, *The Last Man*, pode encontrar-se a explicação do sentido de “earth’s doom” de Hawthorne, pois segundo uma das personagens “all shall turn degenerated and depraved.” Em função da consciência da sua queda, o indivíduo não poderá esquecer, como Frankenstein, que “I am an unfortunate and deserted creature”.²⁷⁹ Diz-nos Faye Ringel em *New England’s Gothic Literature*: “In its

²⁷⁷ Nathaniel Hawthorne. “Young Goodman Brown” in *Tales and Sketches*, p. 283.

²⁷⁸ Mary Shelley. *Frankenstein* in *Four Gothic Novels*, p. 541.

²⁷⁹ *Ibidem*. p. 543.

medievalism, the Gothic in New England, as in Old, more often exemplifies the dark side of Romanticism, the agonies, not the quest for ecstatic transcendence. For the Romantics who followed Rousseau, children and noble savages could exist without original sin: for the Dark Romantics, there was no unfallen state. The Gothic is supremely the genre of the Fall.”²⁸⁰ Este destino inevitável em direcção à queda é, como temos vindo a observar, tema central nas obras de Hawthorne, todas elas fábulas teológicas de culpa e castigo, que parecem fazer eco das palavras de Victor Frankenstein: “I was seized by remorse and the sense of guilt, which hurried me away to a hell of intense tortures, such as no language can describe.”²⁸¹

Esta consciência atormentada de Brown é a principal fonte do mal que se projecta numa natureza selvagem (“heathen wilderness”), onde o carácter perverso dele próprio e dos restantes homens se revela. Considerando a floresta como o local de habitação e domínio do demónio, Brown transforma-se nesse mesmo demónio por quem se sente aterrorizado, tal como acontece com Edgar Huntly, ao tornar-se no selvagem que tanto teme, no momento do seu mais profundo contacto com a natureza selvagem. A semelhança é total, pois esse demónio “bear(s) a considerable resemblance to (Brown), though perhaps more in expression than features. Still, they might have been taken for father and son”.²⁸² Esta curiosa parecença pode ser considerada uma variação a partir dos duplos góticos de Poe e de outros escritores do género. Ao assumir-se como um familiar de Brown, o diabo demonstra que o mal é inerente ao homem, não podendo este escapar-lhe por ser seu destino adquiri-lo fatalmente por herança.

²⁸⁰ Faye Ringel. *New England's Gothic Literature*, p.4

²⁸¹ Mary Shelley. *Frankenstein in Four Gothic Novels*, p.513.

²⁸² Nathaniel Hawthorne. “Young Goodman Brown” in *Tales and Sketches*, p. 277.

Expressão de uma profunda desilusão em relação à contaminação geral a que todos estão sujeitos, este conto de Hawthorne aplica-se exaustivamente em fazer lembrar que: “There is no good on earth; and sin is but a name. Come devil; for to thee is this world given.”²⁸³ Este é um dos momentos em que melhor se evidencia a técnica de ambiguidade controlada e a conhecida interpretação de “multiple-choice” tão características de Hawthorne. Embora o autor não defenda a teologia Puritana, a sua visão moral leva-o a expô-la com uma certa simpatia, podendo estar simultaneamente implícita, por detrás do sentido literal, uma ironia crítica. É que, como Ethan Brand, Goodman Brown vê o mal dos outros, mas ignora o seu, podendo dizer-se que ele procede a uma projecção do seu próprio sentido do mal naqueles que o rodeiam. Consequentemente, no conto, Brown é considerado “the chief horror of the scene”, concluindo-se que “in truth, all through the haunted forest, there could be nothing more frightful than the figure of Goodman Brown. . . . The fiend in his own shape is less hideous, than when he rages in the breast of man.”²⁸⁴ Como Aylmer, em “The Birthmark”, Brown não consegue aceitar os erros ou defeitos daqueles que ama, desligando-se totalmente da comunidade humana. Por permitir que a sua visão de pecado se interponha entre si e a sociedade, como acontece em “The Minister’s Black Veil”, ele é incapaz de reconhecer o lado bom do indivíduo, adoptando um isolamento total e rejeitando todos os laços sociais e afectivos que o ligariam à humanidade.

²⁸³ *Ibidem*, p. 273.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 284.

“THE MINISTER’S BLACK VEIL” (1836)

No conto “The Minister’s Black Veil”, explora-se mais uma vez a problemática ligada ao terror da culpa, representada simbolicamente por um véu negro que aterroriza toda a congregação, e onde se esconde o segredo assustador do reverendo Mr. Hooper. Símbolo de grande ambiguidade e inspirador de um enorme “preternatural horror”, como a baleia branca de Melville, este véu possui um profundo poder de sugestão que se reflecte na forte influência deste “emblema misterioso” sobre a comunidade religiosa, para a qual Mr. Hooper se torna “a man of awful power, over souls that were in agony for sin.” Segundo o narrador, trata-se de um mistério provocado por “an ambiguity of sin and sorrow, which enveloped the poor minister”. Na sua crítica de 1842 a “Twice-Told Tales”, Poe nota que a moral do reverendo transmite a verdade mais importante da narrativa e que um crime de “dark dye” foi cometido.

Não sabendo o motivo deste crime, esse véu pode estar a ser usado para expiar uma culpa pessoal ou universal, pois pode-se referir a um pecado cometido pelo reverendo ou pela humanidade. Parece-nos, no entanto, que ele simboliza ambas as razões, pois, tal como acontece em *The Scarlet Letter*, o pecado pessoal é condição essencial ao entendimento e simpatia para com um pecado comum a toda a espécie. Assim, a cor negra do véu é motivo suficiente para Mr. Hooper poder “sympathize with all dark affections”, como também Dimmesdale podia obter “sympathies so intimate with the sinful brotherhood of mankind”. Ambos partilham do que, no conto “Fancy’s Snow Box” (1837), se denominava “brotherhood, even with the guiltiest”.²⁸⁵ O título original do conto é “The Minister’s Black Veil: A Parable”, e não podemos esquecer que Dimmesdale quis fazer da sua morte uma parábola, demonstrando que, em presença da Pureza Infinita, todos os homens são pecadores. Quando, no momento da sua morte, alguém se aproxima de Mr. Hooper para arrancar este véu, o reverendo proíbe o acto dizendo: “Why do you tremble at me alone? (...) Tremble also at each other! (...) I look around me, and, lo! on every visage a Black Veil!”²⁸⁶ Mais uma vez, como em *The Scarlet Letter* e em *The Blithedale Romance*, surge uma ocultação de um “dark mystery” que é preciso revelar rasgando todos os véus das aparências, assumindo uma atitude heróica de coragem e dignidade que faz com que o horror da culpa passe da esfera estritamente pessoal para uma dimensão mais universal, transformando-se num terror comum à espécie humana, ele próprio uma fonte do sublime e da verdade.

Como já anteriormente se referiu, Ann Radcliffe foi a primeira a apresentar uma distinção entre “terror” e “horror”, no seu ensaio “On the Supernatural in Poetry” (1826), dizendo que o primeiro “expande o espírito” e “desperta as faculdades levando-

²⁸⁵ Nathaniel Hawthorne. “Fancy’s Snow Box” in *Tales and Sketches*, p. 455.

²⁸⁶ Nathaniel Hawthorne. “The Minister Black Veil” in *Tales and Sketches*, p.383-384.

as a um grau elevado”, enquanto o segundo “as contrai, gela e quase as aniquila.” Sobre isto G. R. Thompson comenta: “Terror, in her terms, may be seen as coming upon us from without, engulfing us with an awful sense of the sublime in which sense of self is swallowed in immensity - whereas horror rises up from within, with a vague consciousness of the ‘dreadful evil’ sinking downward through levels of subconscious ‘uncertainty and obscurity’ into a vast unconscious reservoir of primitive dread.”²⁸⁷ A experiência deste terror sublime acontece, quando, nos romances de Hawthorne, as personagens tomam consciência do seu destino trágico e o aceitam como lei e tendência principal da condição humana. Só assim se entende que, no final de *The Scarlet Letter*, Hester Prynne tenha decidido regressar ao local do seu castigo por sua inteira determinação e não por imposição da comunidade puritana de Salem. Talvez a decisão do regresso de Hester e a vontade indômita de Hooper em usar esse véu negro tenham algo a ver com o pensamento expresso por T.S. Eliot em *The Family Reunion*: “For punishment made us feel less guilty.” Como Isabel Archer, em *The Portrait of a Lady* de Henry James, Hester e Hooper aceitaram o seu destino em completa liberdade mostrando possuir esse “sense of doom” que T.S. Eliot, em *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), reconheceu ser a fonte de uma força especial. Sendo definido como “a man apart from men, shunned in their health and joy, but ever summoned to their aid in anguish”, o reverendo Hooper, tal como Hester ou Dimmesdale vê-se impedido de uma convivência social donde está ausente o sentido trágico da existência, ganhando no entanto uma dimensão mais humana, porque convive com o sofrimento, como o deverá fazer todo o artista autêntico. O sentido moral da ficção de Hawthorne tem a ver com o desenvolvimento desta força interior que luta pela preservação da

²⁸⁷ G. R. Thompson. *The Gothic Imagination*, p.4

dignidade humana e pela autenticidade das suas emoções. A propósito desta moralidade inerente ao homem, diz-nos Jung: “(...) an individual perceives and feels the basic root and motive power of his own morality as an inherent element of his own nature, and not as external prohibitions.”²⁸⁸ Pode-se dizer que Hooper se debate entre o excesso das proibições morais puritanas e o dever de ser verdadeiro para com a sua natureza humana, daqui nascendo um conflito psicológico que se traduz num acto de profundo desespero e numa exibição pública de um símbolo do terror da sua alma. Daí a insistência de Hawthorne, não só em *The Scarlet Letter*, mas em toda a sua produção ficcional: “Be true! Be true! Be true! Show freely to the world, if not your worst, yet some trait whereby the worst may be inferred!”²⁸⁹ O terror suscitado pelo “véu negro”, em toda a comunidade puritana, provém exactamente do medo dessa verdade, do pavor de essa negritude poder ser encontrado em todas as almas. Neste sentido pode-se dizer que esse véu expõe mais do que oculta, pois o acto excêntrico de Hooper é perturbante porque é revelador do “dark side” do carácter humano, essa “hoarded iniquity of deed and thought.” Esta exigência ética contra a dissimulação e a hipocrisia não é simplesmente uma obsessão pessoal perseguida por um reverendo, mas antes se torna no objectivo primordial da arte. É por isso que, em *King Lear*, Cordelia defende: “Time shall unfold what plight cunning hides; / Who covers faults, at last shame them derides.”²⁹⁰ Também na sua crítica a *Twice-Told Tales*, Poe conclui: “But truth is often, and in very great degree the aim of the tale.”²⁹¹ Segundo Hawthorne, a verdade consiste em reconhecer esta existência do mal e em aceitar o mito satânico como uma das estruturas ocultas da nossa realidade psíquica, rompendo as aparências e enfrentando

²⁸⁸ Carl G. Jung. *Psychological Types*, p.264

²⁸⁹ Nathaniel Hawthorne. *The Scarlet Letter*, p. 341.

²⁹⁰ William Shakespeare. *King Lear*, Act I, Scene I, (282-284) in *Complete Works*, p. 911.

²⁹¹ Edgar Allan Poe. “Nathaniel Hawthorne - *Twice-Told Tales*” in *Essays and Reviews*, p.573.

terror das trevas. Todos os heróis e heroínas dos seus contos e romances parecem dizer com Fausto: “Mich faßt ein längst entwohnter Schauer,/ Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an.”²⁹²

²⁹² Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, “Kerker”, Erster Teil, p.166.

5. O PECADO IMPERDOÁVEL DA ARTE

Em 1844, quatro anos antes de iniciar o seu conto “Ethan Brand” (1850), Hawthorne apresenta a seguinte definição de “Pecado Imperdoável”, num dos *Notebooks*:

“The Unpardonable Sin might consist in a want of love and reverence for the Human Soul; in consequence of which, the investigator pried into its dark depths, not with a hope or purpose of making it better, but from a cold philosophical curiosity, - content that it should be wicked in what ever kind or degree, and only desiring to study it out. Would not this, in other words, be the separation of the intellect from the heart?”²⁹³

Aqui se evidencia mais uma vez o interesse pela psicologia do pecado, tão característica do Gótico de Hawthorne e tão profundamente expressa em “Young Goodman Brown”:

“the deep mystery of sin, the fountain of all wicked arts, and which inexhaustibly supplies more evil impulses than human power.”²⁹⁴ Este tema é central a “Ethan Brand”, um conto de Hawthorne, que funciona como uma variante da lenda de Fausto,

²⁹³ Nathaniel Hawthorne. *The American Notebooks*, p. 251.

²⁹⁴ Nathaniel Hawthorne. “Young Goodman Brown” in *Tales and Sketches*, p. 287.

em que a personagem principal impõe a si própria o propósito de partir para uma longa viagem a fim de saber em que consiste o Pecado Imperdoável (“the Unpardonable Sin”)²⁹⁵. Esta busca, de carácter intelectual, fá-lo quebrar os laços com a comunidade e tudo sacrificar em prol deste projecto, quase tão monomaniaco quanto o de Ahab na caça à Baleia Branca. Após ter olhado longamente para o fogo, esta obsessão pela verdade absoluta apoderou-se dele, tornando-o um representante da era da Revolução Industrial e transformando-o em agente e vítima desse empirismo científico, implicado na promoção da ideia do conhecimento como um fim em si, que corresponderia ao “Pecado Imperdoável” do Iluminismo.

Curioso será notar que, neste conto, a imagética do fogo se liga simultaneamente à doutrina Cristã do pecado e à revolução científica e industrial, tornando-se Brand um protagonista do período de transformação da América que deixa de ser uma nação fundamentalmente agrícola para se transformar gradualmente num país industrializado. A transformação de Brand mantém um paralelismo com esta alteração a nível nacional. No início do conto, Brand começa a sua demanda orientado por objectivos e ideais humanitários (“ideas which afterwards became the inspiration of his life”), mas progressivamente torna-se obsessivo para com “that vast intellectual development, which, in its progress, disturbed the counterpoise between his mind and heart.”²⁹⁶ No fim do conto, e após o seu suicídio, tudo regressa a uma harmonia bucólica e paz idílica na pacata colina onde decorre a acção, como se Brand não tivesse existido, nem a Revolução Industrial tivesse sido extinta sem deixar marcas irreversíveis no local: “The great hills played a concert among themselves, each

²⁹⁵ Para um maior aprofundamento desta questão recomenda-se o artigo de Sheila Dwight, “Hawthorne and the Unpardonable Sin” in *Studies in the Novel* 2, 1970, pp. 449-58.

²⁹⁶ Nathaniel Hawthorne. “Ethan Brand” in *Tales and Sketches*, p.1064.

contributing a strain of airy sweetness.”²⁹⁷ De acordo com a leitura de Leo Marx , na sua obra *The Machine in the Garden* (1967)²⁹⁸, esta tranquilidade final é aparente e, como Melville o sentia em relação a outros aspectos dos contos de Hawthorne, destinada a enganar um leitor superficial e pouco perceptivo. Segundo Leo Marx, o restabelecimento da paz num espaço capaz de recuperar a sua atmosfera pastoral ideal, não se deve a um optimismo de Hawthorne em idealizar a natureza Americana ou de imaginar que aí se possa viver eternamente uma vida imperturbável. De acordo com a opinião deste autor, a intenção, por detrás deste final de felicidade ilusória, é profundamente irónica, pois o que se tenciona transmitir é a ideia de que o sonho de harmonia pastoral seria fácil de concretizar, se o impulso fáustico da humanidade, ele próprio o impulso de Brand, fosse totalmente extinto, e esta é claramente a dificuldade perante a qual Hawthorne coloca os seus leitores.

Tendo perdido a corrente magnética da humanidade, Ethan Brand utiliza os seres humanos como objectos e vítimas da sua experiência psicológica e é nesta ultrapassagem dos limites que perde a sua alma tornando-se um novo Fausto: “ ‘I have looked,’ said he, ‘into many a human heart that was seven times hotter with sinful passions than yonder furnace is with fire. But I found not there what I sought. No, not the Unpardonable Sin!’ (...) ‘It is a sin that grew within my own breast’ ”.²⁹⁹ Como é dito no conto, este é o único crime ao qual Deus não dá perdão. Melmoth como Brand são perseguidos por este pecado que se aloja no fundo das suas consciências até ao fim das suas vidas. Pode-se dizer que ambas as personagens são usadas pelos seus autores como forma de exorcismo deste sentimento de culpa de partilharem essa mesma

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 1066.

²⁹⁸ Ver Leo Marx. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1967, pp. 265-77.

²⁹⁹ Nathaniel Hawthorne. “Ethan Brand” in *Tales and Sketches*, p.1056.

curiosidade científica que os levou a gastar a sua vida em dissecações dos sentimentos humanos, podendo cada um deles caracterizar-se, à semelhança de Brand, como “a cold observer looking on mankind as the subject of his experiment, and, at length, converting man and woman to be his puppets, and pulling the wires that moved them to such degrees of crime as were demanded for his study.”³⁰⁰

Em Hawthorne, que sempre viu a arte como função da consciência, esta atitude de auto-análise vem-lhe da crença Puritana de se considerar frívola ou pecadora a actividade do escritor. No prefácio a *The Scarlet Letter*, ele imagina que os fantasmas dos seus antepassados o observam a escrever o romance, interrogando-o acerca do valor e mérito da sua profissão: “ ‘What is he?’ murmurs one gray shadow of my forefathers to the other. ‘A writer of story-books! What kind of a business in life - what mode of glorifying God, or being serviceable to mankind in his day and generation - may that be? Why, the degenerate fellow might as well have been a fiddler!’ ”³⁰¹ É natural, então, que Hawthorne procedesse a uma autocritica em relação à obsessão provocada pelo acto da escrita ou por qualquer acto criativo, quando, nos seus contos, retrata personagens que, por possuírem objectivos obsessivos, perdem todos os laços pessoais e sociais com o resto da humanidade.

Muitas delas são criadores obcecados, através dos quais o autor critica os ideais de perfeccionismo estético, responsáveis pelo total isolamento e afastamento das fontes de vida e das pessoas comuns. As palavras de Clara em *The Sandman*, de Hoffman, são sobre isto esclarecedoras: “with such laboratory experimenters, your father, altogether absorbed in the deceptive desire for higher truth, would have become

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 1064

³⁰¹ Nathaniel Hawthorne. “The Custom-House” - Introductory to *The Scarlet Letter* in *Collected Novels*, p. 127.

estranged from his family.”³⁰² Tal como Victor Frankenstein, que troca Elizabeth pelas suas experiências de laboratório, também os artistas e cientistas obcecados de Hoffman e Hawthorne se mostram impotentes para vencer o desequilíbrio entre a extrema devoção profissional e os afectos, transformando-se quase sempre a actividade intelectual ou o mundo do trabalho em rivais do amor. *Frankenstein* de Mary Shelley e “As Minas de Falun” de Hoffman exemplificam essa rivalidade, tornando-se em parábolas modernas à condição industrial, onde as emoções e os afectos quase sempre sucumbem perante intentos visionários de projectos ambiciosos. Toda esta desolação emocional e ambição obsessiva se encontram reunidas na personagem mais frankensteiniana de toda a ficção de Hawthorne, que é Ethan Brand.

Sendo um modelo de transgressão prometeico, tal como o seu apelido indica, Brand está envolvido num processo de produção demoníaco, através do qual homem e demónio trabalham para um mesmo objectivo comum: “the man and the fiend each laboring to frame the image of some mode of guilt which could neither be atoned for nor forgiven.”³⁰³ O sentimento de culpa nascerá desse pecado imperdoável que tudo sacrifica para privilegiar o intelecto, fazendo-o triunfar sobre todos os valores humanos: “The sin of an intellect that triumphed over the sense of brotherhood with man and reverence for God, and sacrificed everything to its own mighty claims.”³⁰⁴ A demanda de Ethan Brand, que o coloca obsessivamente na senda do Pecado Imperdoável, acaba por tornar-se, devido ao seu excessivo zelo e devoção, na prática do próprio pecado, que será muito melhor conhecido quanto mais praticado. Entre Brand e o próprio escritor existirão, assim, as maiores semelhanças, pois ambos observam a humanidade como

³⁰² E. T. A. Hoffman. “The Sandman” in *Tales of Hoffmann*, pp. 95- 96.

³⁰³ Nathaniel Hawthorne. “Ethan Brand” in *Tales and Sketches*, p. 1057.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 1057.

objecto das suas experiências, podendo ficar contaminados pelas verdades terríveis que testemunham e que o escritor recria nas suas ficções dando prova de ser ele próprio um criador de terror, como Brand o é do pecado, do qual se retira um profundo conhecimento por com ele se ter convivido intimamente. Ambos se transformam em vilões, pois são os dois culpados de terem eles próprios produzido esse Pecado Imperdoável que é o pecado do intelecto e de o criar através da arte. Poder-se-á dizer que esta incorre nos maiores dos “pecados”, quando subordina a existência dos indivíduos ao acto criativo. A conclusão seguinte poderá, então, não se aplicar somente a Brand, mas também ao escritor e ao artista: “Thus Ethan Brand became a fiend (...) he had produced the Unpardonable Sin!”³⁰⁵

Usando esta personagem como exemplo, poder-se-á concluir que, ao imaginar alquimistas e cientistas com caracteres individualistas e desumanos, Hawthorne pretende criar alegorias do artista, alertando para o facto de que o processo criativo pode cair no perigo de implicar um processo de desumanização, a que paradoxalmente poderá dar origem, quando apenas tem por intenção isolá-lo e conhecê-lo. Causa a que tão inutilmente também Ethan Brand se dedicara, e que a sua extrema obsessão e excesso de intelectualismo revelara infrutífera, tornando-se ele próprio ironicamente no maior exemplo de desumanidade. Em *The Sins of the Fathers*, Frederick Crews comenta: “Ethan Brand, with his pride in the twin powers of exposing the truth and governing human destinies, is a proto-artist, and Hawthorne significantly chooses to mock him through a parody of art.”³⁰⁶ Na sua demanda em descobrir o “Unpardonable Sin”, Brand assemelha-se a um artista itinerante, cuja intenção inicial, partilhada pelo escritor e pelo artista, de revelar a essência da natureza humana, acaba

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 1064.

³⁰⁶ Frederick Crews. *The Sins of the Fathers*, p. 156.

por se evidenciar um processo de manipulação dos indivíduos, transformados em material de estudo e objectos de experiências psicológicas.

Como Brand, outras personagens de Hawthorne, que desempenham a profissão de artífices, cientistas ou artistas, são autênticos aprendizes de feiticeiros contra os quais o próprio feitiço inevitavelmente se vira. Todos eles personificam artistas autodestrutivos que, à semelhança dos seus congêneres nos contos de Hoffman, se tornam em criadores alienados que, por vezes, exprimem os dilemas do artista Romântico, como no caso de “The Artist and the Beautiful”. Por todos eles perpassa a mesma frieza que os transforma em monstros petrificados, como acontece ao jovem mineiro de “As Minas de Falun” de Hoffmann, por persistir na ilusão da existência de tesouros em paraísos subterrâneos, o que lhe exige uma dedicação exclusiva incompatível com o seu amor por Ulla. O resultado desta obsessão fatal é uma petrificação inevitável, reveladora do vazio emocional a que se reduz o carácter da personagem: “Then it happened that, as the miners were attempting to dig a passageway between two shafts, they found in a pool of vitriolic water at a depth of three hundred ells the body of a young miner. The body appeared to be petrified when they brought it to the surface.”³⁰⁷ Pode-se dizer que, no conto de Hoffmann, Ulla foi vítima dessa monomania frankensteiniana que destruiu igualmente Zenobia em *The Blithedale Romance*. Às duas personagens femininas é comum a mesma desolação provocada pela frieza egocêntrica do carácter masculino, profundamente apreendida por Zenobia, quando retratou Hollingsworth como um monstro, caracterizando-o como “a cold, heartless, self-beginning and self-ending piece of mechanism.”³⁰⁸ Exemplo dessa petrificação provocada por um egoísmo intolerante é a personagem do conto “The Man

³⁰⁷ Daniel Hoffmann. “The Mines at Falun” in *Tales of Hoffmann*, tr. R. J. Hollingdale, p. 336.

³⁰⁸ Nathaniel Hawthorne. *The Blithedale Romance*, p. 822

of Adamant” (1837), que se transforma em pedra por rejeitar o amor de uma mulher, contrapondo à fé e lucidez do espírito feminino uma inflexível rigidez que ficará para sempre irremediavelmente gravada na sua fisionomia, que será o espelho do seu carácter: “he looked less like a living man than a marble statue, wrought by some dark imagined sculptor to express the most repulsive mood that human features could assume.”³⁰⁹

Em “Egotism; or, the Bosom Serpent” (1843), surge uma personagem que parece antecipar todas as vítimas do monstro *Alien* do romance homónimo de Alan Foster. Também Roderick Elliston transporta um monstro dentro de si, uma serpente que o consome e se apodera da sua humanidade: “at his bosom, he felt the sickening motion of a thing alive, and the gnawing of that restless fang, which seemed to gratify at once a physical appetite and a fiendish spite.”³¹⁰ Essa serpente é-nos descrita pelo narrador como o símbolo de um egoísmo monstruoso, que, diferentemente do que acontece em “The Man of Adamant”, consegue ser vencido pelo amor de uma mulher. A teoria de Roderick, apresentada neste conto, entra em correspondência com a máxima de “Young Goodman Brown” de que “evil is the nature of mankind”, expandindo esta ideia ao concluir-se que “every mortal bosom harbored either a brood of small serpents, or one overgrown monster, that had devoured all the rest.”³¹¹ Este é um dos contos, onde mais explicitamente se exprime o paradoxo do terror na obra de Hawthorne, pois a personagem principal tem uma natureza dupla, possuindo simultaneamente uma identidade humana e animal que a faz desenvolver sentimentos de atracção e repulsa em relação à parte mais monstruosa da sua personalidade:

³⁰⁹ Nathaniel Hawthorne. “The Man of Adamant” in *Tales and Sketches*, p. 426.

³¹⁰ Nathaniel Hawthorne. “Egotism; or, the Bosom-Serpent” in *Tales and Sketches*, p. 784.

³¹¹ *Ibidem*, p. 789.

“Singular as it may appear, the sufferer had now contracted a sort of affection for his tormentor; mingled, however, with the intensest loathing and horror. Nor were such discordant emotions incompatible; each, on the contrary, imparted strength and poignancy to its opposite. Horrible love - horrible antipathy - embracing one another in his bosom, and both concentrating themselves upon a being that had crept into his vitals, or been engendered there, and which was nourished with his food, and lived upon his life, and was as intimate with him as his own heart, and yet was the foulest of all created things!”³¹²

A razão, apresentada por Roderick em relação à origem da serpente, tem a ver com causas psicológicas, as mesmas responsáveis pelos terrores de um outro Roderick, também ele criador e vítima das assombrações da Casa de Usher, no conto de Poe. O motivo encontrado pela personagem tem a ver com um excessivo egocentrismo, profundamente desenvolvido pela prática puritana da introspecção e pela própria actividade de escrita, de cujos excessos Hawthorne se mostrou tão consciente. Roderick Elliston conclui: “Could I, for one instant, forget myself, the serpent might not abide within me. It is my diseased self-contemplation that has engendered and nourished him!”³¹³ Como o gato preto de Poe e a Baleia Branca de Melville, esta serpente de Hawthorne representará também uma projecção dos medos e terrores da própria personagem, simbolizando a figura do réptil o lado “sombra” da personalidade, que a explicação de Rosina se encarrega de trazer à consciência: “The serpent was but a dark fantasy, and what it typified was as shadowy as itself.”³¹⁴

Em “The Ambitious Guest” (1835) continua a ser patente um conflito entre o calor humano das relações familiares e a frieza egoísta da ambição, aqui caracterizada como “a high and abstracted ambition”,³¹⁵ determinada pelo desejo de um jovem em alcançar glória e fama, que contamina os pensamentos de uma família modesta habituada à pura simplicidade da vida na Nova Inglaterra. A infecção que se introduz,

³¹² *Ibidem*, p. 790.

³¹³ *Ibidem*, p. 793.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 794.

³¹⁵ Nathaniel Hawthorne. “The Ambitious Guest” in *Tales and Sketches*, p. 301.

provocada pela abstracção de projectos futuros grandiosos, causa uma desarmonia no círculo familiar tão terrivelmente catastrófica quanto o desabamento de uma montanha, que acaba por soterrar, não só todos os elementos da família, mas também o jovem implicado no desenvolvimento de ilusões de imortalidade e fama eterna, ficando assim provado o perigo e a inutilidade de certos ideais excessivamente abstractos e ambiciosos: "His name and person utterly unknown; his history, his way of life, his plans, a mystery never to be solved; his death and his existence, equally a doubt! Whose was the agony of that death-moment?"³¹⁶

Em "The Christmas Banquet" (1844), algo idêntico acontece, pois também aqui um inominável terror nasce da existência de uma personagem classificada como "monstro moral", por possuir uma frieza de um grau tão elevado que se torna terrivelmente *unheimlich*, colocando-se para além do exprimível por contrariar qualquer tentativa de compreensão ou definição: "we do meet with these moral monsters now and then - it is difficult to conceive how they came to exist here, or what there is in them capable of existence hereafter. They seem to be on the outside of everything; and nothing wearies the soul more than an attempt to comprehend them within its grasp."³¹⁷

Padrões semelhantes de caracterização de personagens, cuja sede de conhecimento ou exagerada ambição e egoísmo as tornam vítimas de um vazio emocional, são repetidos em *The Scarlet Letter*, através da cruel intromissão de Chillingworth, e em *The Blithedale Romance*, pela via do egoísmo pseudo-filantrópico de Hollingsworth. Alguns dos melhores exemplos desse Pecado Imperdoável do Conhecimento encontram-se nos contos "Dr. Heidegger's Experiment" (1837), "The Birth-mark" (1843) e "Rappaccini's Daughter" (1844), onde se apresentam estereótipos do cientista louco.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 307.

³¹⁷ Nathaniel Hawthorne. "The Christmas Banquet" in *Tales and Sketches*, p. 867.

Digamos que todos eles são a versão negativa e maligna de Owen Warland, a personagem central de “The Artist of the Beautiful” (1844). Neste conto, procede-se a uma auto-análise da condição do artista, o qual, devido à sua obsessão criativa, perde o amor da sua vida, facilmente ganho por um vulgar ferreiro, daqui resultando “a sensation of moral cold that makes the spirit shiver as if it had reached the frozen solitudes around the pole.”³¹⁸ Separado da realidade comum da vida, Owen é comparado, pelo narrador, ao poeta, ao reformador e ao criminoso, e como eles está também sujeito à perversidade do destino. Dedicando-se à pura contemplação do belo, Owen é mais uma vítima de um excesso de esteticismo por si desenvolvido, por cultivar uma total separação do intelecto e da imaginação com a realidade prática: “Thus it is that ideas, which grow up within the imagination and appear so lovely to it and of a value beyond whatever men call valuable, are exposed to be shattered and annihilated by contact with the Practical.”³¹⁹ Ao aplicar-se na criação de um autómato em forma de borboleta, Owen isola-se totalmente do resto da humanidade, tentando afastar-se de todos os objectivos utilitaristas. Contudo, o seu engenho acaba por ser destruído às mãos de uma criança, que poderia ter sido sua, se não tivesse prescindido do lado mais humano do seu carácter. Não se trata somente aqui, de uma clivagem entre a imaginação e a realidade, mas também de uma cisão ainda mais profunda entre o pensamento e o sentimento do artista, que assim evidencia uma desintegração da personalidade, não conseguindo uma forma adequada à representação da sua ideia, que apenas terá de existir no plano contemplativo, permanecendo o Belo como algo inatingível e ideal sem qualquer ligação com a realidade.

³¹⁸ Nathaniel Hawthorne. “The Artist and the Beautiful” in *Tales and Sketches*, p.917.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 913.

Tudo isto reflecte o dilema literário do próprio Hawthorne, pois, tal como o público de Owen é culpado de indiferença em relação à sua arte, também o autor se sente culpado de se dedicar a um tipo de arte totalmente desligada da vida que o rodeia. Esta ambivalência ganha consistência devido ao facto de narrador e narrativa se contradizerem, pois todo o conto contradiz o ponto de vista excessivamente idealista e estético de Owen apresentado no final, onde o narrador afirma com convicção que “when the artist rose high enough to achieve the Beautiful, the symbol by which he made it perceptible to mortal senses became of little value in his eyes, while his spirit possessed itself in the enjoyment of the Reality.”³²⁰

Neste conto, Hawthorne chama a atenção para o facto de a própria obsessão de Owen, em atingir o Belo, não se destinar a um maior enriquecimento da vida, mas antes se traduzir por um desejo em afastar-se dela. Assim se explica a sua excessiva timidez e medo, quando confrontado com a vitalidade, perspicácia e calor humano de Danford, Hovenden e Annie. De toda esta falta de energia vital nasce uma miniatura mecânica demasiado delicada para não ser efémera, ela mesma símbolo de uma arte demasiado frágil e enfraquecida que é a caricatura de uma imaginação desvitalizada. Aqui, Hawthorne parece apresentar uma auto-reflexão sobre o seu próprio processo criativo que poderia também correr o risco de demonstrar alguma fraqueza e superficialidade, deixando isto transparecer uma certa insatisfação em relação a uma determinada ideia de autor que, depois de longos anos de prática, parecia ter esvaziado todo o seu sentido e validade de concepção. Esta autocrítica é evidente no Prefácio a “Rappaccini’s Daughter” onde o autor critica o seu próprio “inveterate love of allegory, which is apt to invest his plots and characters with the aspect of scenery and people in

³²⁰ *Ibidem*, p. 931.

the clouds, and to steal away the human warmth out of his conceptions.”³²¹ Em relação a esta atitude ambivalente em relação ao uso da alegoria, Daniel Hoffman comenta: “The imaginations of Hawthorne and Melville were both committed to allegorical premises and skeptical of allegorical truths. Allegory was designed for the elucidation of certainty; they used it in the service of search and skepticism, and, at times, of comedic affirmation of human values.”³²² Num capítulo intitulado “The Sin of Art”, Frederick Crews conclui: “Artists, pseudo-artists, and self-conscious narrators in every stage of Hawthorne’s career are made to embody authorial misgivings about the source, purpose, and latent content of art.”³²³ Acerca deste assunto, este autor lembra-nos que existe uma opinião generalizada de que, após *The Scarlet Letter*, Hawthorne evidenciou, na sua obra, uma maior tendência para a autoconsciência, podendo ser considerado um escritor que sempre duvidou de si próprio e que aliou as suas preocupações às das suas personagens. Isto leva Crews a defender a perspectiva de que, se a personagem-artista está ameaçada pelas mesmas tentações que destroem o escapista em geral, então poder-se-á compreender por que razão a teoria da arte é assunto para a ambivalência característica de Hawthorne entre idealidade e cinismo. Isto acontece porque o autor sempre se mostrou dividido entre o desejo de uma beleza ideal e um cepticismo em relação à validade desse idealismo, motivado quer pela impossibilidade de a alcançar totalmente, quer pela alienação que provoca. Como em relação a muitos outros temas, Hawthorne apresenta-nos a sua visão da arte através da sua tão característica técnica literária da ambiguidade, a que F. O. Matthiessen denominou “the device of multiple choice”.³²⁴ Devido a esta tendência para a

³²¹ Nathaniel Hawthorne. *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne*, ed. G. P. Lathrop, Vol. II, Boston, Houghton, p. 107.

³²² Daniel Hoffman. *Form and Fable in American Fiction*, p. 5.

³²³ Frederick Crews. *The Sins of the Fathers - Hawthorne's Psychological Themes*, p. 155.

³²⁴ F. O. Matthiessen. *American Renaissance*, p. 276.

ambivalência, o Gótico surge, assim, totalmente adequado à sua obra, pois, segundo Pamela Shelden, “Gothicism merely underscores the dangers, contradictions, ambiguities, and paradoxes imminent in man’s confrontation with existing conditions.”³²⁵

Num artigo intitulado “Hawthorne’s Romanticism: ‘The Artist of the Beautiful’” (1976) Sheldon Liebman defende que, provavelmente, Hawthorne criou Owen como um retrato do artista Romântico, inspirado num tipo particularmente representado por Keats, Shelley e Byron. Segundo esta autora, todos os seus traços negativos fazem de Owen um membro desse *genus irritabile vatum*, uma espécie de artista Romântico originalmente definido por Horácio e objecto de comentário crítico pelos próprios poetas Românticos, especialmente por Coleridge. Assim, no segundo capítulo de *Biographia Literaria*, dedicado à “Supposed irritability of man of Genius”, Coleridge contesta a noção de que os artistas são inevitavelmente fanáticos de sangue frio ou entusiastas de pele fina. Diz-nos o poeta: “The sanity of the mind is between superstition with fanaticism on the one hand, and enthusiasm with indifference and a diseased slowness to action on the other.”³²⁶ Estes dois tipos de artista, a que Coleridge se refere, aparecem neste conto de Hawthorne, sendo o primeiro tipo representado por Peter Hovenden, possuidor de uma “cold, unimaginative sagacity”,³²⁷ reveladora da debilidade do seu poder imaginativo, motivada pela necessidade de se basear somente nos dados dos sentidos. O segundo tipo corresponde ao próprio Owen por este querer demonstrar que a mente é afectada por pensamentos e não por coisas, embora se reconheça que o artista se tenha lançado “in such depth of thought that it was almost

³²⁵ Pamela Shelden. *American Gothicism: The Evolution of a Mode*, p. 218.

³²⁶ Samuel Taylor Coleridge. *Biographia Literaria*, Chap. II, p. 17.

³²⁷ Nathaniel Hawthorne. “The Artist of the Beautiful” in *Tales and Sketches*, p. 914.

sadness.”³²⁸ Isto prova que Hawthorne trata a condição do artista não só em termos de questões estéticas, mas também em termos de implicações morais e metafísicas. Como a personagem central deste conto é um artista Romântico sujeito ao dilema da antítese do ideal e real, espírito e matéria ou arte e crítica, o seu caso coloca questões ontológicas ligadas a percepções e experiências subjectivas resultantes da já clássica luta entre o artista e o mundo, entre beleza e utilitarismo ou entre o que é natural e o que é simplesmente mecânico. O significado do conto será, por isso, mais difícil de atingir do que a sua linearidade aparente nos indica, pois poder-se-á perguntar se toda a história representa uma defesa do Romantismo ou se, pelo contrário, é uma condenação irónica dos ideais artísticos e filosóficos próprios do início do séc. XIX. Esta ambiguidade reflecte-se na própria dualidade de Owen, pois, ao longo de todo o conto, ele vacila entre desejos de permanecer ligado a uma atitude idealista ou de ser tentado a tornar-se céptico. Tudo isto reflecte o dilema comum à condição artística, pois no seu esforço em dar forma à sua ideia de Beleza, Owen tem necessariamente de lidar com a realidade, que o seu excessivo idealismo nega, com um mundo prático que impõe limites e constrangimentos à expressão artística, que assim revela as suas profundas limitações. Ao colocar em evidência alguns lugares comuns da teoria crítica Romântica - a supremacia do espiritual sobre o material, da imaginação sobre a compreensão e do estético sobre o utilitário -, Hawthorne não parece tanto defender o Romantismo como criticar o excesso das suas práticas. Assim, no artigo já atrás citado, Sheldon Liebman comenta:

“Though Hawthorne appears to be anti-Romantic in most of his major stories, he is critical even there not of the Romanticism which has its roots in Spenser, Shakespeare, and Milton but of its more extreme representatives of the early nineteenth century, the origins of which are more narrowly either Platonic or skeptical. In ‘The Birthmark,’ ‘Rappaccini’s Daughter,’ ‘The Gentle Boy,’ ‘My

³²⁸ *Ibidem*, 925.

Kinsman, Major Molineaux,' and 'Lady Eleanore's Mantle,' Hawthorne challenges the unproved idealism of the Concord Transcendentalists, and in 'The Prophetic Pictures,' 'Ethan Brand,' 'The Minister's Black Veil,' and 'Young Goodman Brown,' he objects to the unredeemed melancholia of the satanic school. With Carlyle he would have his readers put away their Byron and read Goethe. And with Coleridge he would have them forget the Neoplatonists and take up Kant."³²⁹

A exagerada dedicação de Owen a um objectivo idealista transforma-o num intelectual obsessivo, reduzido a um espaço fechado e a uma actividade doentia e intensa: "his pale face bent earnestly over some delicate piece of mechanism, on which was thrown the concentrated lustre of a shade-lamp."³³⁰ A sua dedicação a uma "actividade intelectual" é total, pois envolve-se cada vez mais numa "ocupação secreta", preferindo a noite ao dia devido à sua sensibilidade mórbida: "Daylight, to the morbid sensibility of his mind, seemed to have an intrusiveness that interfered with his pursuits."³³¹ A sua semelhança com o cientista louco é, pois, inevitável, partilhando ambos do mesmo isolamento que os leva à loucura. Tal como as personagens de "The Prophetic Pictures" e "The Birthmark", Owen insulou-se dos restantes indivíduos ("separated from the multitude by a peculiar lot"), adquirindo uma frieza moral ("moral cold") gerada na mais extrema das solidões.

Sendo criador de um autómato de frágil beleza, Owen associa as qualidades de artista e cientista, possuindo, por isso, a mesma sensibilidade mórbida de Rappaccini, em "The Rappaccini's Daughter", por ambos se preocuparem "infinitely more for science than for mankind. His patients are interesting to him only as subjects for some new experiment."³³² Trata-se aqui de pôr em evidência a falta de adequação da ciência à existência humana, como em "The Artist of the Beautiful" se provara a

³²⁹ Sheldon W. Liebman. "Hawthorne's Romanticism: 'The Artist of the Beautiful'" in Harold Bloom (ed.) *Nathaniel Hawthorne - Modern Critical Views*, p. 140.

³³⁰ Nathaniel Hawthorne. "The Artist of the Beautiful" in *Tales and Sketches*, p. 907.

³³¹ *Ibidem*, p. 916.

³³² Nathaniel Hawthorne. "Rappaccini's Daughter" in *Tales and Sketches*, p. 982

inadequação da arte à vida, o que mais uma vez nos dá conta da disputa entre a estética e a ética, que Hawthorne resolve tentando, nos seus contos, inculcar a ideia de que o acto criativo deverá ser também um acto de consciência. Os retratos de cientistas loucos que ele nos apresenta terão por função alertar para essa necessidade. Por isso, ele coloca os seus leitores face a estes “monstros morais” que, por possuírem quase sempre uma “deficiência na sua organização espiritual”, fazem com que um desejo de regeneração nasça a partir dos seus exemplos negativos. Este método é comum na sua obra, particularmente nos contos “Young Goodman Brown” e “My Kinsman, Major Molineaux”, nos quais os leitores devem determinar a visão moral do autor, a partir de personagens cujas palavras e acções a contradizem.

Rappaccini é um desses “monstros morais”, sendo o seu exemplo igualmente significativo: “a tall, emaciated, sallow, and sickly-looking man, dressed in a scholar’s garb of black. He was beyond the middle term of life, with gray hair, a thin, gray beard, and a face singularly marked with intellect and cultivation, but which could never, even in his more youthful days, have expressed much warmth of heart.”³³³ Esta oposição entre o coração e o intelecto deve-se a um enorme empenho em alcançar a maior objectividade possível, exigindo-se, por isso, que o cientista conserve uma distância clínica que, embora conceda valor científico às suas experiências, não deixa de ser um sintoma inevitável da sua doença moral. Para o artista, essa corresponde a uma distância estética que normalmente conduz as personagens-artistas de Hawthorne e os seus narradores, vagamente autobiográficos, a um êxtase de voyeurismo que as faz evitar o envolvimento e desejar a contemplação. O conto “The Toll-Gatherer’s Day”(1837) é disto exemplo, ao apresentar-nos um homem “whose instinct bids him

³³³ *Ibidem*, p. 978.

rather to pore over the current of life than to plunge into its tumultuous waves”.³³⁴

Nítida é nestes casos a crítica ao artista incapacitado de emoções autênticas, pois, como Fanshawe, prefere “um sonho de fama imortal” a “mil realidades.” Ao equiparar, em muitas ficções, o artista ao cientista, Hawthorne tem por intenção ridicularizar a impotência da sua imaginação e alertar para os perigos de um poder decorrente de projectos ambiciosos. Ambos são frequentemente vistos como necromantes fáusticos que ganharam indevido controlo sob^{re} a vida humana, sendo algumas vezes vistos como charlatães e manipuladores, como acontece em “Main Street” (1849) “A Select Party” (1844) e “Feathertop” (1852).

Com Roger Chillingworth e Aylmer, Rappaccini faz parte do grupo de investigadores monomaniacos que não resistem ao “impulso perverso” de se lançarem em experimentações perigosas, que revelam a sua loucura por propiciarem o desejo de “to sacrifice human life, his own among the rest, or whatever else was dearest to him, for the sake of adding so much as a grain of mustard seed to the great heap of his accumulated knowledge.”³³⁵ Em *The Sins of the Fathers*, Frederick Crews justifica a extrema aplicação destes cientistas neste tipo de investigações, devido a uma necessidade desesperada de autocontrolo que lhes permite vencer impulsos sexuais reprimidos ou uma aversão perversa à sexualidade. As suas estranhas experiências são interpretadas por este autor como o resultado de uma certa repugnância sexual, funcionando como um remédio inapropriado contra essa aversão. Através do exemplo de *The Scarlet Letter*, Crews conclui que a relação do investigador com o investigado, do atormentador com o atormentado, é uma espécie do que denomina “mock-marriage”, isto é, um substituto para um sentimento sexual que vulgarmente se poderá

³³⁴ Nathaniel Hawthorne. “The Toll-Gatherer’s Day” in *Tales and Sketches*, p. 508.

³³⁵ Nataniel Hawthorne. “Rappaccini’s Daughter” in *Tales and Sketches*, p. 982.

considerar mais “normal”. Esta questão liga-se, como é evidente, a essa repulsa também sentida por Aylmer em relação à “birth-mark” de Georgiana, a qual lhe provoca o efeito de um choque, obrigando este facto à seguinte conclusão da personagem feminina: “You cannot love what shocks you!”³³⁶ Implícito nesta aversão, em relação ao sexo oposto, está o verdadeiro sentido emocional do veneno de Beatrice. Sendo Rappaccini o responsável por esta contaminação, teremos de concluir, como Crews, que ao pai se deve atribuir “o pecado” de se ter criado este tipo de sexualidade. Assim, justifica-se plenamente o uso da célebre expressão “sins of the fathers” de Horace Walpole, que servirá de metáfora a uma situação familiar, típica do romance Gótico, quase sempre interpretada de acordo com a teoria freudiana do complexo de Édipo. Ao poluir Beatrice com os seus produtos químicos, pode-se considerar que Rappaccini cometeu uma espécie de incesto, igualmente perpetrado por Giovanni, que se relaciona com Beatrice como um irmão (“conversing with Beatrice like a brother”³³⁷), facto que provoca na personagem masculina uma certa inquietação motivada por essa ambiguidade, que também inquieta profundamente Pierre no romance homónimo de Melville. Rappaccini será, então, culpado desses “sins of the fathers”, que, no seu caso, como no de Victor Frankenstein, se referem ao “pecado” da criação, pois, sendo Beatrice “the monstrous offspring of man’s depraved fancy”,³³⁸ ela apenas existe como objecto de uma experimentação Gótica e como produto da imaginação monstruosa do seu criador.

Como consequência, poder-se-á dizer que a perda de fé de Giovanni, na espiritualidade de Beatrice, e o seu profundo cepticismo seriam as consequências

³³⁶ Nathaniel Hawthorne. “The Birth-mark” in *Tales and Sketches*, p. 765.

³³⁷ Nathaniel Hawthorne. “Rappaccini’s Daughter” in *Tales and Sketches*, p. 993.

³³⁸ *Ibidem*, 991.

inevitáveis de uma experiência de contacto com um Éden artificial, produto do ateísmo científico de Rappaccini, ele próprio um Deus num mundo sem deus. As suas experiências megalómanas fazem-no objecto da ironia de Hawthorne, transformando-o numa caricatura do poder divino, que facilmente corrompe e polui qualquer crença no bem. Este fanatismo científico de Rappaccini permite a Hawthorne apresentar um retrato irónico da mente do cientista ou do artista, cuja desintegração psíquica reside em nunca ser capaz de equilibrar a razão com a emoção, conduzindo cada uma destas partes da sua vida psíquica a excessos que produzem danos irreparáveis. Ao ironizar acerca dos erros e impotência do criador, Hawthorne não só exprime o sentido trágico da existência humana, como torna mais explícitas as suas críticas ao processo de criação artística, que poderá conduzir a práticas tão obsessivas quanto as de um cientista louco como Rappaccini, ele próprio um duplo do artista, por observar as vítimas do seu veneno “as might an artist who should spend his life in achieving a picture or a group of statuary and finally be satisfied with his success.”³³⁹ Nina Baym caracteriza este conto como uma alegoria da fé, da ciência e do sexo, defendendo a ideia de que os três cientistas em questão, Rappaccini, Baglioni e Giovanni, não são propriamente homens de razão, mas visionários fanáticos, pois de acordo com a sua opinião: “They are criticized not for their rationality but for their delusion that they are rational. They believe that they have detached their minds from their emotions, while all the time it is their emotions that determine their behavior.”³⁴⁰ No artigo “Beatrice Rappaccini: A Victim of Male Love and Horror”(1976), Richard Brenzo dá amplitude a esta ideia defendendo que o perigo de contaminação que Beatrice representa não é mais que a projecção dos medos, fantasias, desejos e obsessões de Giovanni,

³³⁹ *Ibidem*, p. 1004.

³⁴⁰ Nina Baym. *The Shape of Hawthorne's Career*, p.106.

Rappaccini e Baglioni. O veneno da personagem feminina poderá, assim, corresponder ao mal que os três cientistas não podem admitir neles próprios e que se revela como um incontrolável impulso destrutivo. Segundo este autor, a feminilidade de Beatrice significa uma ameaça para as três personagens masculinas que, por essa razão, podem estar interessados em destruí-la. Antecipando os destinos de outras mulheres, na Literatura Americana, como em *The Awakening*, *The Bell Jar* e *A Streetcar Named Desire*, Beatrice torna-se numa vítima dos medos irracionais masculinos. Por tudo isto, Brenzo defende que embora Beatrice seja uma variação do tipo da “femme fatale”, uma mulher que destrói, devora e escraviza os seus amantes, esta personagem feminina não é essencialmente maligna nem nociva aos homens, sendo apenas a projecção de medos que afectam a psique masculina, eles próprios devidos a receios de perda de independência e de personalidade, resultantes do receio de ser dominado por uma mulher. Nesta perspectiva, as obsessões e fanatismos das três personagens masculinas não existem somente por razões intelectuais, mas também sexuais. Neste sentido, Brenzo conclui: “As Hawthorne suggests, one must look beyond such femmes fatales to the hommes fatales who make them deadly. Giovanni, Rappaccini, even Baglioni, have professed a desire to help Beatrice, while secretly fearing her ‘embrace of death.’ Consequently, they have embraced her - offer her help - in their own selfish, vengeful, scientific ways, and for her their embrace has meant - death.”³⁴¹

Homem tão fatal como Frankenstein, Rappaccini cria vida a partir de manipulações laboratoriais, produzindo um jardim artificial constituído por plantas venenosas:

³⁴¹ Richard Brenzo. “Beatrice Rappaccini: A Victim of Male Love and Horror” in Harold Bloom (ed.). *Nathaniel Hawthorne - Modern Critical Views*, p. 152.

“(...) an appearance of artificialness indicating that there had been such commixture, and, as it were, adultery, of various vegetable species, that the production was no longer of God’s making, but the monstrous offspring of man’s depraved fancy, glowing with only and evil mockery of beauty. They were probably the result of experiment, which in one or two cases had succeeded in mingling plants individually lovely into a compound possessing the questionable and ominous character that distinguished the whole growth of the garden.”³⁴²

Produto da perversidade imaginativa de Rappaccini e do seu puro intelecto, este é um jardim que resulta numa composição estética onde o belo e o terrível se fundem para servirem de cenário a uma história sobre o paradoxo de toda a criação, seja ela científica ou artística. Esta conjunção inquietante da beleza com feio produz sentimentos ambivalentes de atracção/repulsa pelos objectos da experiência de Rappaccini, que são ao mesmo tempo flores, mas também seres vivos venenosos. Beatrice, a filha do cientista, é ela própria um monstro à semelhança do criado por Frankenstein, tornando-se numa criatura igualmente sofredora devido aos excessos do experimentalismo científico. Condenada à solidão pela sua constituição venenosa, ela torna-se monstruosa ao infectar Giovanni com o seu perigoso e terrível amor, que ao mesmo tempo se pode tornar numa fonte de espiritualidade. Sobre a relação entre a vitalidade das suas personagens femininas e o sentido trágico na obra de Hawthorne, em *Hawthorne’s Tragic Vision*, Roy Male comenta: “Hawthorne’s ability to create vital women in his fiction is inseparable from his understanding of tragedy. He knew that in order to find a home and a hope of heaven - in order, that is, to develop his full human potential - man must accept either the woman or the dual promise she represents: tragic involvement with sin but also the consequent possibility of redemption.”³⁴³

Beatrice é o exemplo máximo do paradoxo da criação de Rappaccini e por essa razão a

³⁴² Nathaniel Hawthorne. “Rappaccini’s Daughter” in *Tales and Sketches*, pp. 990-991.

³⁴³ Roy R. Male. *Hawthorne’s Tragic Vision*, p. 55.

sua beleza terrível provoca sentimentos paradoxais, de amor e aversão, como todos os outros seres seus congêneres que fazem parte desse Jardim do Eden venenoso. Esta intenção de Hawthorne, em criar personagens que, como Beatrice, ao mesmo tempo nos fascinam e horrorizam, provocou o seguinte comentário de Henry Chorley, num artigo da revista *Athenaeum*:

“Mr. Hawthorne only leads us by imperceptible degrees into the fearful garden, full of its sumptuous blossoms - then insinuates the dark sympathy between the nature of the lady and her sisters, the death-flowers - then gradually fascinates us, even as she fascinated her lover, to feel a love and a sorrow for the Sorceress greater than our terror, and to attend at the catastrophe with those mingled feelings which no spell less powerful than Truth's can command.”³⁴⁴

Devido a esta sua dualidade de ser tão terrível quanto bela, Beatrice pode ser considerada a personificação do paradoxo Calvinista, por ser simultaneamente corrupta mas angélica e amaldiçoada mas bela, pois o veneno que transporta traz morte e destruição ao jardim. A expressão “blameless and foredoomed”, usada pela governanta para caracterizar as duas crianças em *The Turn of the Screw* de Henry James, aplica-se igualmente a Beatrice. O dualismo de Beatrice é um reflexo de toda a acção do conto que consiste numa alternância entre situações de salvação e maldição. Por isso, Giovanni vacila entre a fé e a dúvida ou a esperança e o medo. A combinação de emoções opostas faz transformar esse Jardim do Eden num verdadeiro Jardim dos Suplícios, muito semelhante ao criado por Octave Mirbeau, onde o amor e a morte também permaneciam indissociáveis. Devido a essa indissociação, a presença feminina torna-se numa insuportável fonte de terror, pois será para Giovanni difícil de entender que Beatrice tanto representa o pecado, como a redenção.

³⁴⁴ Henry Chorley. “Review of *Mosses from an Old Manse*” in *Athenaeum*, August 8, 1846, pp. 807- 8.

Em *The Sins of the Fathers* (1970), Frederick Crews apresenta uma leitura psicanalítica da obra de Hawthorne, interpretando como medo sexual o terror que Beatrice provoca em Giovanni e encontrando essa mesma explicação para o conflito emocional que faz a personagem masculina temer exactamente o que deseja. Neste sentido o autor comenta: “His ‘shallowness of feeling and insincerity of character’ demand a love-object that will merely flatter his vanity, not make sexual demands of its own. Every hint of Beatrice’s complete womanliness is thus a blow to his narcissism. But beyond this, Giovanni displays an abject terror before the whole phenomenon of female sexuality.”³⁴⁵ A ameaça que a sexualidade de Beatrice representa está ela própria explícita na sua natureza venenosa, provocando fascínio e temor em Giovanni pela conjugação da sua beleza voluptuosa com as suas propriedades tóxicas. Esta ambiguidade do feminino foi também retratada por Mirbeau, em *Le Jardin des Supplices* (1892), ao concluir que: “La femme a en elle une force cosmique d’élément, une force invincible de destruction, comme la nature . . . Elle est à elle toute seule toute la nature!... Étant la matrice de la vie, elle est, par cela même, la matrice de la mort ... puisque c’est de la mort que la vie renaît perpétuellement ... et que supprimer la mort, ce serait tuer la vie à sa source unique de fécondité...”³⁴⁶ Daqui advém a inquietação emotiva de Giovanni ao experimentar esse terror infável que o coloca perante uma profunda e constante dúvida existencial insolúvel: “Giovanni knew not what to dread; still less did he know what to hope; yet hope and dread kept a continual warfare in his breast, alternately vanquishing one another and starting up afresh to renew the contest. Blessed are all simple emotions, be they dark or bright! It is the lurid intermixture of the

³⁴⁵ Frederick Crews. *The Sins of the Fathers - Hawthorne's Psychological Themes*, p. 122.

³⁴⁶ Octave Mirbeau. *Le Jardin des Supplices*, p. 42.

two that produces the illuminating blaze of the infernal regions.”³⁴⁷

Só descendo a estas regiões infernais, conseguiu Hawthorne expor as consequências de um maníaco excesso de zelo pela ciência e por qualquer actividade puramente intelectual, que fosse incapaz de considerar a vida na sua totalidade e dualismo. Incapacitado de compreender que o dualismo do bem e do mal é intrínseco à natureza humana, Giovanni mostra-se impossibilitado de entender que a potência venenosa de Beatrice em nada diminuía o poder da sua espiritualidade. Este representa o grande erro de perspectiva de um cientista que, por se basear excessivamente nos seus sentidos, nunca poderia atingir essa “truth of the human heart”, a que, em “The Intelligence Office” (1844), Hawthorne se referiu, vendo-a como resultado do estudo dos desejos humanos, ele próprio considerado como “truer, as a representation of the human heart, than is the living drama of action as it evolves around us. There is more of good and evil in it; more redeeming points of the bad and more errors of the virtuous; higher upsoarings, and baser degradations of the soul; in short, a more perplexing amalgamation of vice and virtue than we witness in the outward world.”³⁴⁸

A natureza paradoxal do homem caracteriza-se, assim, por ser uma amálgama de vícios e virtudes, razão pela qual o jardim de Rappaccini se torna um inferno com visões do paraíso, donde surgem reminiscências e associações à obra de Dante. Elas são evidentes não só em relação ao nome de Beatrice, mas também porque Giovanni se pode comparar ao próprio Dante devido ao seu percurso de instrução e fé através do contacto com a personagem feminina que o põe à prova num teste final. Além desta associação literária, outras se poderão fazer a partir deste conto, com Bunyan, Spenser e Milton, cuja herança Cristã possibilita encontrar uma tradição para a

³⁴⁷ Nathaniel Hawthorne. “Rappaccini’s Daughter” in *Tales and Sketches*, p. 987.

³⁴⁸ Nathaniel Hawthorne. “The Intelligence Office” in *Tales and Sketches*, p. 883.

experiência e percurso de Giovanni, a quem, à semelhança do que se passa em *Pilgrim's Progress*, será primeiro mostrado o caminho para o inferno antes de poder entrever a entrada na Cidade Celestial. Contudo, esta não será por si alcançada devido à sua perda de fé em Beatrice, esse “heavenly angel” redentor, que ele rejeita porque a sua crença na ciência é mais forte, obrigando-o a abandonar qualquer tipo de idealismo e a fixar-se num inflexível cepticismo materialista. Beatrice torna-se, assim, uma vítima desse espírito científico, desse “perverted wisdom”, que promove uma profunda desconfiança incompatível com o entusiasmo da paixão. Se, como Hawthorne defendia, o coração humano é constituído por uma ambígua ligação entre o bem e o mal, então o de Giovanni não poderia fugir a esta regra, mostrando-se contaminado por um orgulho intelectual e espírito materialista de potencialidades tão destruidoras quanto o próprio veneno de Beatrice. No fim do conto, ela coloca a Giovanni a seguinte questão: “Oh, was there not, from the first, more poison in thy nature than in mine?”³⁴⁹ E esta é a terrível verdade que Giovanni aprende sobre si próprio a partir das suas experiências nesse Jardim do Éden. Representando este um mundo interior, onde o céu e o inferno coexistem, poderemos concluir que o conhecimento adquirido por Giovanni acerca da autenticidade da sua personalidade se atinge através de um tipo de confronto que Bunyan também atingira em *Pilgrim's Progress* e que reside em saber que a própria entrada na região celestial implica a concessão de uma passagem para as regiões infernais. Neste paradoxo religioso está contida a mais terrível verdade que Hawthorne apreendera da obra de Bunyan e que o jardim de Beatrice lhe permitiu exemplificar.

Essa é uma verdade paradoxal que caracteriza a própria ciência de Rappaccini, desenvolvida inicialmente para conseguir uma cura maravilhosa, mas que

³⁴⁹ Nathaniel Hawthorne. “Rappaccini’s Daughter” in *Tales and Sketches*, p.1005.

facilmente degenera num perigoso e mortal veneno. Nutrindo um “amor espiritual” pela ciência, as suas experiências partem de uma intenção louvável em amenizar a solidão de Beatrice, mas rapidamente se transformam na sua própria destruição. A ambivalência, resultante do espírito científico de Rappaccini, contamina todo o conto, não podendo ele próprio ser unicamente caracterizado como vilão, mas devendo ser igualmente visto como um herói trágico, cujos ideais acabam derrotados não só pelo excesso de intelectualismo científico, mas também pela superficialidade e mediocridade do senso comum, personificado por Baglioni, um cientista seu rival.

Outro conto que desenvolve o tema do cientista louco é “Dr. Heidegger’s Experiment”(1837), onde um cientista aprende a valorizar as qualidades transitórias da vida devido a uma experiência falhada em descobrir o elixir da juventude. Contrariamente aos três idosos que se submetem à experiência, sem disso retirarem nenhum ensinamento, o Dr. Heidegger evolui, no conhecimento da verdade da existência, essencialmente devido ao seu erro. O seu insucesso foi a razão do seu sucesso moral, e a sua vitória espiritual atingiu-se pela derrota de um projecto material. Eis a sua lição: “Yes friends, you are old again”, said Dr. Heidegger, “and lo! the Water of Youth is all lavished on the ground. Well - I bemoan it not; for if the fountain gushed at my very doorstep, I would not stoop to bathe my lips in it - no, though its delirium were for years instead of moments. Such is the lesson ye have taught me.”³⁵⁰

O que estes cientistas e empiristas também nos demonstram, pelo insucesso das suas experiências, sobretudo se nos lembrarmos de “The Rappaccini’s Daughter”, é a sua incapacidade em manter o equilíbrio entre a razão e a emoção. Neles o mal resulta justamente dos desajustes entre os planos intelectual e emocional da vida humana. Estes

³⁵⁰ Nathaniel Hawthorne. “Dr. Heidegger’s Experiment” in *Tales and Sketches*, p.479.

desacordos provocam a divisão da personalidade e são responsáveis por uma grande parte das situações trágicas que povoam a obra do autor.

Hawthorne apela sempre à reciprocidade e ao equilíbrio entre o pensamento e o sentimento, criando para isso ficções onde se transmite a urgência dessa integração psíquica, através de exemplos extremos de desintegração. Aylmer, em “The Birthmark” (1843) é um desses casos, por ser um cientista que ambiciona penetrar nos segredos da força criativa, a fim de superar a própria Natureza e ultrapassar barreiras para atingir um conhecimento proibido que lhe revelaria o elixir da imortalidade. É curioso notar que, sendo um especialista de filosofia natural, ele partilha do mesmo interesse de Victor Frankenstein por Albertus Magnus, pois procura aprender, com os naturalistas antigos, tudo acerca da Natureza para conseguir poder sobre ela. Com este conhecimento, ele tentará contrariar todo o tipo de defeito que seja marca da imperfeição terrena ou símbolo de falha humana, que sempre reduzirá o indivíduo à sua condição de simples mortal. Esta busca pela perfeição total acaba por tornar-se num “Pecado Imperdoável”, por produzir uma discórdia na Natureza e conduzir a actos destrutivos. Aylmer será, assim, totalmente incapaz de resistir à tentação de corrigir uma marca de nascimento gravada no rosto da sua jovem mulher, que para si simbolizava uma sujeição ao pecado, sofrimento, decadência e morte. Devido a esta sua interpretação do símbolo desse inquietante sinal, Aylmer parece ser um cientista puritano que a todo o custo quer erradicar a marca do mal da vida humana.

Num artigo intitulado “Hawthorne’s ‘Birthmark’: Science as Religion” (1949) Robert Heilman refere-se à presença, neste conto, de uma terminologia e imagética da religião. Embora este autor sublinhe o facto de o conto não tratar directamente de temas religiosos, ele considera que a linguagem da religião está bem

patente na narrativa, sendo indispensável ter dela conhecimento. Segundo Heilman, esta linguagem tem por função “(to) create a story that transcends the parabolic: the foreground parable concerns man’s relations with nature, but the immanent story is about man’s conceptions of evil.”³⁵¹ Alguns exemplos acerca dessa terminologia são expressões como “region of *miracle*”, que se refere aos novos horizontes abertos pelo progresso científico de Aylmer. Os cientistas são chamados “*votaries*” e acerca de Aylmer é dito que provavelmente este partilhou com eles a sua “*faith in man’s ultimate control over Nature.*” O estranho sinal de nascença é denominado “*mysterious symbol*”, que se mantém inseparável desse “*mystery of life.*” Quando Georgiana se refere à devoção de Aylmer em torná-la mais perfeita, ela utiliza a expressão “*holy love.*” Depois de vários exemplos deste tipo, Heilman conclui que estas imagens poéticas evidenciam que, para Aylmer, a ciência tornou-se religião, sendo capaz de dar a explicação mais exacta da realidade e de promover uma dedicação humana total. Aylmer poderá ser considerado um herói trágico, já que ele faz precipitar a catástrofe não só pelo seu orgulho ou fraco sentido da realidade, mas também porque age desinteressadamente a fim de praticar o que ele considera ser uma boa acção. O seu erro trágico consistirá, então, em ter confundido a ciência com a religião, como a confundiu também com o amor, pois a sua *hybris* está na presunção de considerar a prática científica totalmente onnipotente.

Devido a esta crença no poder da ciência, Aylmer acredita ser capaz de criar o paraíso na terra, eliminando para sempre a imperfeição, que considera o símbolo de todo o mal. Contudo, ele esquece que esta é também o símbolo da vida, a que Hawthorne resolveu denominar “*birth-mark*”, isto é, um sinal de humanidade que todo

³⁵¹ Robert B. Heilman. “Hawthorne’s ‘The Birthmark’: Science as Religion” in *The South Atlantic Quarterly* 48, October, 1949, p. 575.

o indivíduo adquire à nascença e sem o qual ele cessará de existir, pois não faz parte da natureza humana nascer sem defeitos, sendo esta uma prova da sua autenticidade. Tal como Heilman, muito bem observou, no artigo já atrás citado, o erro trágico de Aylmer consiste em ser incapaz de reconhecer o próprio erro humano como uma condição da existência, residindo a sua tragédia no facto de ele mesmo não possuir o sentido do trágico. Pode-se dizer que a Aylmer falta essa “birth-mark” que seria a marca da sua humanidade: “the fatal flaw of humanity.” A sua inumanidade deve-se a uma obsessiva hiper-racionalidade com que procede a um escrutínio rigoroso dos defeitos e imperfeições alheias, não reconhecendo as suas próprias falhas, por ser totalmente incapaz de proceder a uma auto-reflexão a fim de examinar os possíveis efeitos dos seus pensamentos, a natureza das suas percepções ou a razão da sua existência. Nisto reside a sua falta de autenticidade, que implicará também uma falsa espiritualidade que tudo reduz a uma crença infinita no poder da ciência, destinado a atingir somente a perfeição da matéria e não do espírito. Fica assim evidente que toda a terminologia religiosa empregue não será mais do que um recurso de Hawthorne à ironia, para demonstrar a profunda ignorância e insensibilidade da personagem em relação às verdadeiras questões da espiritualidade humana.

Essa ignorância revela-se também em relação à natureza paradoxal da existência, pois Aylmer não reconhece o paradoxo de que a imperfeição é inseparável da vida orgânica e de que, ao tentar tornar perfeita a natureza, o homem pode destruí-la. Esta dificuldade vem-lhe de não aceitar nenhum tipo de dualismo, a que a distinção entre “mortal” e “celestial”, sublinhada por Hawthorne ao longo de todo o conto, nitidamente obriga. Considerando que o espírito não é distinto da matéria, mas uma forma do seu aperfeiçoamento, Aylmer mostra-se também incapaz de aceitar a

ambivalência de que, no acto criativo, possa estar imanente um impulso destrutivo, revelando-se por isso alheio ao paradoxo inerente a toda a prática científica e artística. Como Aylmer é o representante do próprio paradoxo que desconhece, é natural que seja ele a principal fonte dos terrores, ansiedades e medos provocados pela sua monomania desenvolvida pelo desejo da perfeição absoluta. O insignificante defeito adquire uma enorme gravidade, pois nele Aylmer projecta todas as suas obsessões e terrores, ampliando assim o grau da sua importância e transformando um simples sinal próprio da condição humana num objecto de terror: “Aylmer’s sombre imagination was not long in rendering the birthmark a frightful object, causing him more trouble and horror than ever Georgiana’s beauty, whether of soul or sense, had given him delight.”³⁵² Assim, Aylmer aceita totalmente a exclamação da sua mulher, de que, se o sinal de nascença não fosse removido, “we shall both go mad!” Este seria um tipo de loucura causada pela incapacidade de aceitar os factos da existência. Pretendendo transcender a finitude e mortalidade humana, Aylmer lança-se, como Frankenstein, num projecto megalómano, cujo fracasso seria inevitável, embora não o receasse, pois o seu obcecado espírito científico tinha-lhe ensinado a transformar o maior dos insucessos na maior conquista a bem da ciência: “his most splendid successes were almost invariably failures.”³⁵³ Dado o risco de vida humana envolvida na operação de correcção do referido defeito, a morte seria uma possibilidade bastante previsível, o que prova que Aylmer valorizava mais as suas pesquisas científicas do que a vida da sua mulher que acaba por sucumbir à sua experiência cirúrgica.

Outros contos de Hawthorne, como “Roger Malvin’s Burial”, “Young Goodman Brown”, e “The Minister’s Black Veil” tratam o tema da rejeição da mulher,

³⁵² Nathaniel Hawthorne. “The Birth-mark” in *Tales and Sketches*, p. 766.

³⁵³ *Ibidem*, p. 774.

sendo “The Birth-mark” o primeiro conto em que o autor é mais explícito em relação à justificação da aversão masculina em relação à mulher, uma aversão especificamente ligada à sua natureza física. A repulsa de Aylmer em relação ao sexo oposto torna-se perversa, podendo o seu excessivo idealismo ter sido originado a partir de uma profunda repugnância pela sexualidade. Demonstra-se, assim, neste conto, uma rivalidade entre a ciência e o amor, que nasce da necessidade de Aylmer ligar o amor à mulher com o seu amor à ciência, daqui nascendo uma confusão de valores, que o faz cometer erros de avaliação acerca das suas prioridades e métodos de actuação: “His love for his young wife might prove the stronger of the two; but it could only be by intertwining itself with his love of science, and uniting the strength of the latter to his own.”³⁵⁴ Esta interferência da ciência no amor conjugal provocará uma catástrofe inevitável, resultante da interacção entre um espírito perfeccionista e o defeito ou imperfeição inerente à identidade humana que essa “birth-mark” simboliza. A rivalidade entre a dedicação a uma mulher e a dedicação à ciência origina-se por esta última exigir normalmente grande absorção e um grande dispêndio de energias igualmente exigidas pela arte. Por Aylmer ser um cientista com um profundo sentido estético, este conto transforma-se numa alegoria da criação artística, onde um excesso de esteticismo torna a arte tão rival do amor como a ciência, o que também acontece em “The Oval Portrait” de Poe. O próprio Aylmer compara-se a Pigmalião, dizendo: “Even Pygmalion, when his sculptured woman assumed life, felt not greater ecstasy than mine will be.”³⁵⁵ A ironia é aqui explícita, pois diferentemente de Pigmalião, a arte de Aylmer não ressuscita uma mulher, mas antes a conduz à morte. Na preparação de um cenário que transmitisse tranquilidade à vítima da terrível intervenção cirúrgica, Aylmer

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 764.

³⁵⁵ Nathaniel Hawthorne. “The Birth-mark” in *Tales and Sketches*, p. 768.

põe em prática as suas capacidades estéticas, que, em vez de produzirem arte autêntica, revelam intenções psicopáticas de se cometer um assassinio como se fosse uma das mais belas artes: “The scenery and the figures of actual life were perfectly represented, but with that bewitching, yet indescribable difference which always makes a picture, an image, or a shadow so much more attractive than the original.”³⁵⁶

Segundo a perspectiva psicanalítica de Frederick Crews, em *The Sins of the Fathers*, Aylmer refugia-se numa decoração de interior que incorpora erotismo como refúgio do sexo, tal como acontecera através da vegetação luxuriante e exótica do jardim de Rappaccini, concluindo o crítico que: “In both cases the artificer reveals himself at last to be sadistically vengeful toward the womanliness he can neither accept nor perfectly exclude.”³⁵⁷ Representando a “birth-mark” de Georgiana a marca de uma sexualidade que se necessita ocultar ou reprimir, Crews conclui que Hawthorne vê alguma ligação necessária entre sexualidade frustrada e arte, por esta última poder ser considerada como compensação para certas carências e insucessos sexuais. Este crítico observa, ainda, que Hawthorne sempre se sentiu fascinado pelo fracasso, tanto artístico como pessoal, provocado por uma falta de maturidade que faz a arte necessária como um recurso psicológico, pois, para Crews, “art emerges from sexuality and is called upon to substitute for it, but in most cases the substitution is not merely inadequate, but neurotic.”³⁵⁸

Ao expor este “pecado” do conhecimento e da arte, Hawthorne revela a intenção moral da sua ficção, cujo propósito é aprofundar a consciência humana e alertar para a urgência do equilíbrio entre a Ética e a Estética, devendo o artista reflectir

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 771.

³⁵⁷ Frederick Crews. *The Sins of the Fathers*, p. 157.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 158.

sobre o seu processo criativo para evitar cair num puro esteticismo ou transformar-se num monstro intelectual. Ao cultivar atitudes decorrentes da defesa da arte pela arte, o artista arrisca perder os laços emocionais que toda a ficção deste autor sempre viu como condição essencial à preservação do equilíbrio psíquico indispensável à manutenção de uma certa sanidade mental. Acerca deste objectivo central dos contos do autor, Henry James comenta: "The charm - the great charm - is that they are glimpses of a great field, of the whole deep mystery of man's soul and conscience. They are moral, and their interest is moral; they deal with something more than the mere accidents and conventionalities, the surface occurrences of life."³⁵⁹

Exemplo dessa auto-reflexão é o conto "Drowne's Wooden Image" (1844), no qual Hawthorne expõe mais claramente a sua concepção da arte³⁶⁰ e do artista, que deixam de estar excessivamente ligados ao intelecto e à essência imaterial, como o estavam Owen e Aylmer, para se ligarem mais profundamente a um sentido mais completo da existência, onde as emoções humanas em equilíbrio com a razão e com a sensibilidade estética têm um papel predominante. Neste conto, o autor parece ter atingido a redenção do seu "Unpardonable Sin", por se alcançar uma prática estética que não satisfaz exclusivamente a curiosidade e o desejo do conhecimento proibido por parte do artista, mas que propõe a emoção como a verdadeira origem da autenticidade

³⁵⁹ Henry James. "Early Writings", *Hawthorne in Literary Criticism*, p. 368.

³⁶⁰ Sobre este assunto existe a obra de Millicent Bell. *Hawthorne's View of the Artist*, New York State UP, New York, 1962. Aqui declara-se, fundamentalmente, que Hawthorne adoptou duas teorias de arte opostas, uma "ideal" e outra depreciativa e desiludida. Parece-nos, no entanto, que este facto apenas confirma a natureza ambivalente da obra de Hawthorne, sempre adversa a uma sistematização teórica. No final da sua obra, Bell diz achar pertinente saber as razões pelas quais o tratamento ficcional da arte de Hawthorne parece obcecado com o tema da culpa. As explicações que dá têm a ver com o conservadorismo social e económico, com a sua aliança a uma visão da imaginação do séc XVIII, com a sua intimidação pelo materialismo Yankee, etc. Contudo, o essencial da questão permanece inexplicado, tentando a autora com uma interrogação final apresentar uma explicação forçada e sem sentido. Heis a questão: "Is it not simply that he would be an artist when every sign from man and Heaven indicated that the choice was a cursed one?" (p. 204).

artística. Só após ter experimentado a intensidade do sentimento amoroso consegue Drowne descobrir o seu poder criativo, que se traduz numa melhor adequação entre o produto do seu trabalho e a sua personalidade, concluindo-se que “Drowne was more consistent with himself when he wrought the admirable figure of the mysterious lady, than when he perpetrated a whole progeny of blockheads.”³⁶¹ Neste caso, a personagem principal nem sequer é um artista, mas um simples mecânico que produz, em série, bustos de madeira para navios, não aspirando a nenhum reconhecimento artístico, nem construindo nenhum sistema conceptual abstracto para o seu *medium*, a madeira, considerando-a apenas como um material. Diferentemente dos artistas mais intelectualizados de outros contos de Hawthorne, Drowne é sensível à força da emoção não se mostrando recalcitrante aos seus efeitos, pelo uso excessivo da razão. O seu processo criativo transforma-se radicalmente, quando o seu autor passa por uma forte experiência emotiva, sendo permeável a um novo estado de espírito e adquirindo o seu material a maleabilidade e flexibilidade necessárias a formas mais expressivas. Compreende-se, então, a razão da exclamação: “Who would have looked for a modern Pygmalion in the person of a Yankee mechanic!”³⁶² A obra adquire uma autenticidade nunca antes atingida, porque à forma estética subjaz uma emoção autêntica realmente vivida, existindo uma correspondência directa entre o processo artístico e o processo existencial, daqui resultando uma perfeita adequação da arte à vida.

Dar origem a uma arte que se afirmasse pela sua própria existência, sem necessitar justificações teóricas ou apologias, seria de certo o grande objectivo de Hawthorne. A partir deste conto, ele evidenciou-nos melhor a sua concepção do artista autêntico, isto é, alguém como Drowne, que fosse “consistente consigo próprio”,

³⁶¹ Nathaniel Hawthorne. “Drowne’s Wooden Image” in *Tales and Sketches*, p. 932.

³⁶² *Ibidem*, pp. 936-937.

projectando na sua obra a totalidade da sua existência, onde se inscreveriam todas as suas experiências e emoções. Assim se explica que Hawthorne sempre tenha colocado a actividade artística na intersecção da imaginação com a realidade, nesse “território neutro” a que se referira no capítulo introdutório a *The Scarlet Letter* e que lhe permitiu situar a sua obra para além das classificações rígidas de qualquer corrente literária seja ela romântica ou realista. Nesta sua exigência de independência artística, Hawthorne aproxima-se da intenção do romance gótico em ultrapassar e subverter certas regras impostas pelas sistematizações teóricas. Acerca desta tendência do Gótico, Patrick Day comenta: “But as just the Gothic uses romance devices and techniques to antiromance ends, so too does it deny and invert the principles upon which the realistic novels is based: the stability of personality and identity, the process of cause and effect, and the essentially social nature of human identity. Its power over our imaginations comes in part from its double-edged parody and transformation of both romance and realism.”³⁶³

De tudo isto será importante reter o facto de Drowne ter conseguido o reconhecimento da sua arte com uma obra auto-reflexiva, o que não acontecera com todas as suas restantes produções mecânicas, conformadas a regras e padrões repetitivos, podendo toda essa experiência de auto-referencialidade ser também comum a *The Scarlet Letter*. Assim, Hawthorne viu, no processo de auto-reflexão acerca do papel do artista e da arte, uma forma de ambos atingirem independência e autenticidade, particularmente alcançadas nos seus contos de artistas ou cientistas loucos, que mais do que quaisquer outros nos dão prova de um sentido crítico que Henry James, T. S. Eliot e Ezra Pound herdariam, e que lhes permitiu produzir arte ou literatura a partir de uma reflexão, muitas vezes irónica, sobre o próprio processo

³⁶³ William Patrick Day. *In the Circles of Fear and Desire*, p. 7.

criativo. Importante será dizer que se chegou a este resultado, devido a uma profunda exigência de introspecção que possibilitasse o confronto com o “power of blackness”, esse “unpardonable sin” que, no caso de Hawthorne, o fez produzir uma ficção possível de ser caracterizada como “WORDS FROM THE DARK.”

V

HERMAN MELVILLE

As Esferas do Medo

*Though in many of its aspects
this visible world seems formed
in love, the invisible spheres were
formed in fright.*

Herman Melville, *Moby-Dick*

1. "THE VISIBLE TRUTH" DE UM *MISTERIUM TREMENDUM*

Rasgando a falsa aparência do otimismo mítico americano, a escrita de Melville provoca profundas incisões na máscara de certas convenções culturais e literárias, ao devolver-nos uma presença do mar capaz de cobrir dois terços da superfície terrestre. Inundada por uma densa "blackness of darkness", esta é uma área simbólica significativa que nos proíbe de ignorar o insondável "mistério da iniquidade" das suas profundezas e que nos impede de desconhecer a representatividade do vasto espaço ocupado pelo "dark side" da existência humana na obra do autor, assim como a real dimensão da importância da sua perspectiva negra.

O tema do terror será aqui tratado, no seu sentido gótico e trágico, ligando vários romances e contos, permitindo-nos provar que Melville pertence àquele grupo de clássicos americanos que D. H. Lawrence viu preocupados em criar essa nova experiência que o mundo teme.¹ O próprio Faulkner chegara a afirmar que um escritor

¹ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p. 7.

devia estar consciente de que “the basest of all things is to be afraid”.² E Melville sabia-o bem, pois o confronto com o medo e a exposição ao perigo constituíram sempre os principais interesses da vida e da arte de um autor atormentado com a forte consciência puritana da “innate depravity” e com a inescrutabilidade de uma Natureza ameaçadora. Como se diz em *Moby-Dick*: “Though in many of its aspects this visible world seems formed in love, the invisible spheres were formed in fright.”³ O poder desta escrita desafiará incessantemente esse poder das esferas, onde se ocultam forças inacessíveis ao controlo do indivíduo, tão inexplicáveis quanto desconhecidas, encerrando em si um mistério produtor de tensões e ameaças.

Na sua introdução a *Reflections in a Golden Eye* (1941) de Carson McCullers, diz-nos Tennessee Williams: “It is the incommunicable something that we shall have to call mystery which is so inspiring of dread”.⁴ Esta impenetrabilidade gera, nas personagens de Melville, uma necessidade de desocultação que lhes exige uma busca do significado da natureza, da identidade humana e da história, muitas vezes impossível de atingir porque o indivíduo se confronta com a sua posição relativa num mundo dentro de mundos, o que lhe torna extremamente difícil esta demanda de conhecimento, sem cair num total cepticismo. Num capítulo intitulado “The center of many circumferences”, o autor apresenta-nos, em *Mardi*, uma multiplicação de imagens simbólicas desta infinita inclusão de tudo em tudo: “And here, in this impenetrable retreat, centrally slumbered the universe-rounded, zodiac-belted, horizon-zoned, sea-girt, reef-sashed, mountain-locked, arbor-nested, royalty-girdled, arm-clasped, self-hugged, indivisible Donjalolo, absolute monarch of Juam: - the husk-inhusked meat in a

² William Faulkner. “Address upon Receiving the Nobel Prize for Literature” (Stockolm, December 10, 1950) in *The Portable Faulkner*, p. 723.

³ Herman Melville. *Moby-Dick*, p.1000.

⁴ Tennessee Williams. “Introduction” to Carson McCullers in *Reflections in a Golden Eye*, p. xiii.

nut; the innermost spark in a ruby; the juice-nested seed in a golden-rinded orange; the red royal stone in an effeminate peach; the insphered sphere of spheres.”⁵ Esta ideia de um universo esférico encontra correspondências na “lei de Bicentralidade” de Coleridge “every whole . . . must be conceived as a possible centre in itself, and at the same time as having a centre out of itself and common to it with all other parts of the same System.”⁶ Também para Emerson, a esfera, ou o círculo, era uma das mais frequentes imagens para representar a estrutura orgânica por oposição à mecânica. Como cada unidade era um microcosmos, no qual o universo estava organizado, a vida podia-se definir como transição de uma esfera para outra, cada uma incluindo potencialmente a anterior. Segundo o filósofo, a experiência consistia numa série infinita de reformulações, sendo o universo uma esfera de esferas em expansão, nos termos da qual cada centro unitário se transformava num elemento radial.

O indivíduo, sujeito ao poder infinito das esferas, sente-se aprisionado e incapacitado para apreender um mundo enigmático e indecifrável na sua ambiguidade e falta de sentido. Face a este abismo de significações, o sujeito do conhecimento torna-se no herói preferido pela ficção americana do séc. XIX, devido ao seu interesse por problemas epistemológicos que colocam as personagens e os próprios críticos face a grandes problemas de interpretação. Sobre esta aventura epistemológica, frequentemente empreendida pelo herói americano, Earl Rovit, em “Melville and the Discovery of America” (1992), comenta: “A paradigm indelibly defines the American hero - a Columbus with tens of thousands of faces - an explorer obliged to traverse uncharted ways, to take sinister turnings, to grope in the epistemological dark, to court and all too frequently to win obliteration in a quest which, by definition, cannot be

⁵ Herman Melville, *Mardi*, p. 901.

⁶ *Apud* Charles Feidelson. *Symbolism and American Literature*, p. 165.

wholly consummated in life.”⁷ Confrontadas com o que lhes perturba o entendimento e a existência, as personagens de Melville recuperam vivências que dramatizam os terrores da experiência humana. Este facto levou o autor não só a imitar temas e formas do medo dos romances góticos tradicionais, mas também a parodiá-los e modificá-los de acordo com as suas tendências artísticas, como se poderá observar nos contos “I and My Chimney” e “The Apple-Tree Table.” Assim, não só consegue mostrar-se herdeiro dos romances britânicos do séc. XVIII, como também antecipa modos de tratar o medo que marcam a perspectiva gótica do séc. XX. Contudo, Melville não se interessou pelas técnicas ou convenções do Gótico, mas antes por contextos e atmosferas onde a existência humana pudesse ser mais autenticamente retratada. Daí que alguns críticos não o considerem dentro desta corrente, ou apenas lhe atribuam alguns traços góticos pouco significativos. É o caso de Donald A. Ringe, que, em *American Gothic* (1982), comenta: “(...) Herman Melville, born in 1819 and drawing his inspiration from his early experience at sea, was only lightly touched by the Gothic, primarily in *Moby Dick* (1851). Fedallah’s burning eyes mark him as the devil figure of conventional Gothic fiction, and certain scenes in the romance, most notably that in Chapter XCVI, ‘The Try-Works,’ use typical Gothic devices. But aside from elements like these and his satire on Gothic fiction in Isabel’s story in *Pierre* (1852), Melville makes relatively little use of the mode. It was never so central to his fiction as it was to the works of Poe and Hawthorne.”⁸ O mesmo se passa com Newton Arvin, que, no seu artigo “Melville and the Gothic Novel” (1949), observa: “(...) the ‘influence’ of the Gothic school is a slight and minor element; but every element in the sensibility of a writer like Melville

⁷ Earl Rovit. “Melville and the Discovery of America” in *The Sewanee Review*, 1992 Fall, p.584.

⁸ Donald A. Ringe. *American Gothic - Imagination & Reason in Nineteenth-Century Fiction*, p.179.

has its interest and meaning for us.”⁹ Como conclui Richard Dimaggio, em *The Tradition of the American Gothic Novel* (1976), Newton Arvin tem esta opinião, porque vê o Gótico mais como uma série de convenções do que como um modo, mais como um conjunto de artificios do que como uma visão ou apreensão da existência humana. Esta última perspectiva é também partilhada por Ruth Mandel, em *Herman Melville and the Gothic Outlook* (1969), onde se defende que: “If the term has more to do with mystery and fear - that is, with an outlook on life and an emotional response - than with any particular literary devices, we can call Herman Melville a gothicist even if his stories are not set in haunted castles.”¹⁰ Nesta mesma obra refere-se também a opinião de Heinz Kosok, para quem também o Gótico não é central na obra do autor de *Moby-Dick*. Em *Die Bedeutung der Gothic Novel für das Erzählwerk Herman Melvilles*, Kosok expande o estudo de Arvin procurando encontrar correspondências, na obra de Melville, com elementos e técnicas tradicionais góticos, nomeadamente o castelo e a paisagem assombrada, o herói e a heroína estereotipados ou o vilão, identificando alusões, paralelos e inversões entre os principais romancistas góticos do séc. XVIII e XIX e Melville. Kosok conclui que os elementos típicos do romance gótico apenas são dominantes em alguns contos e não são de forma alguma centrais nos romances, concluindo não se poder dizer que Melville escreva de acordo com o estilo dos romancistas góticos, embora o autor tivesse dominado, nas suas obras mais importantes, algumas das técnicas e processos narrativos usados por esses autores. Por seu lado, Leslie Fiedler, em *Love and Death in the American Novel* (1966), refere-se a *Huckleberry Finn*, *The Scarlet Letter* e *Moby-Dick* dizendo: “the three novels granted by general consensus to be our greatest works are gothic in theme and atmosphere

⁹ Newton Arvin. “Melville and the Gothic Novel” in *New England Quarterly*, Vol. 22, 1949, p. 33

¹⁰ Ruth B. Mandel. *Herman Melville and the Gothic Outlook*, p. 55.

alike.”¹¹ No seu artigo “American Gothic Images” (1973), Malin explica a persistência de três imagens góticas americanas, onde ideia e imagem se correlacionam. São elas o castelo, a viagem e a mascarada. Ligando estas imagens a Poe, Hawthorne e Melville, diz-nos o autor: “The castle - and by figurative extension habitats of any sort - traditionally symbolizes social order; when it is ‘haunted’ - as it is Gothic fiction - it represents the disintegration of that order. Often the liberating voyage becomes chaotic, frenetic, or violent; it is as dangerous as remaining ‘at home.’ The other image - the masquerade (or the double) - reinforces uncertainty and terror: it suggests that reality is as deceptive as private vision; it fragments existence.”¹² Será fácil encontrar a imagem do castelo em *Pierre*, a da viagem em *Moby-Dick* e da mascarada, ou duplo em *The Confidence-Man*. Além disso, parece não haver dúvida de que Melville estava familiarizado com os romancistas góticos. Tanto Arvin como Kosok notaram as referências a Walpole e a Mrs. Radcliffe, em “Billy Budd”(1891), “The Apple-Tree Table” (1822) e “Journal up the Straits”(1935). Existe mesmo uma lista dos livros de Melville, elaborada por Merton Sealts, onde se incluem *Vathek* de Beckford, *Otranto* de Walpole, *The Bravo of Venice* de Matthew Lewis, as obras completas de Schiller, os contos de E. T. A. Hoffmann, *Caleb Williams* de Godwin, *Frankenstein* de Mary Shelley, e as obras de Poe (estas últimas como um presente de Melville à sua mulher).¹³ Um dos melhores exemplos desta influência gótica, no autor, é o conto “The Bell-Tower” (1856), onde se podem encontrar aspectos relevantes de *Frankenstein*, alguns motivos dos contos de Hoffman e de *Vathek* de Beckford. Outros exemplos são *Pierre* (1852), que muito deve aos romances góticos populares da época de Melville, e o

¹¹ Leslie A. Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 142.

¹² Irving Malin. “American Gothic Images” in *Mosaic: A Journal For The Interdisciplinary Study of Literature*, Vol. 6, p. 146.

¹³ Ver Merton M. Sealts, Jr. *Melville's Reading: A Check-List of Books Owned and Borrowed*.

protagonista de *Israel Potter* (1855), encarcerado numa câmara secreta antes usada para torturar Templários rebeldes. Richard Dimaggio, em *The Tradition of the American Gothic Novel*, refere-se à herança gótica de Melville nos seguintes termos: “(...) it was not until he had discovered the Gothic tradition that Melville entered his ‘major phase’ and produced those brooding dark romances, *Moby-Dick*, *Pierre*, and ‘Benito Cereno.’”¹⁴

Contudo, e como já foi observado, o interesse da influência gótica em Melville não reside na utilização de convenções ou técnicas, mas antes no confronto do indivíduo com forças misteriosas que o lançam nas esferas do medo. Alguns críticos do género, como Varma e Fiedler, consideraram o medo como o elemento essencial da Literatura que se convencionou chamar gótica, sempre inevitavelmente associada a experiências negativas e assustadoras da vida. Para G. Richard Thompson, o medo é mesmo mais determinante do que o terror na criação de atmosferas nos romances góticos. Na sua introdução a *The Gothic Imagination* (1974), poder-se-á ler: “The chief element of the Gothic romance is not so much terror as, more broadly, dread - whether physical, psychological, or metaphysical, whether of body, mind, or spirit. The Gothic romance seeks to create an atmosphere of dread by combining terror with horror and mystery.”¹⁵ O próprio terror pode identificar-se com um medo específico de que uma má acção ou acontecimento possam ocorrer, ligando-se na origem à noção de tremor. Em “The Idea of the Numinous in Gothic Literature”, S. L. Varnado refere-se à obra do teólogo e filósofo alemão Rudolf Otto, *The Idea of the Holy*, onde o autor utiliza a expressão latina *mysterium tremendum*, na qual o sentido de “tremor” se liga à emoção

¹⁴ Richard Sam Dimaggio. *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 117.

¹⁵ S. L. Varnado. “The Idea of the Numinous in Gothic Literature” in G. Richard Thompson. *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, p. 3.

natural do medo, mas que Otto usa com um significado mais vasto que ultrapassa a mera noção de “ter medo.” No artigo atrás citado, Varnado comenta: “We say: ‘my blood ran icy cold,’ and ‘my flesh crept.’ The ‘cold blood’ feeling may be a symptom of ordinary, natural fear, but there is something non-natural or supernatural about the symptom of ‘creeping flesh.’ And any one who is capable of more precise introspection must recognize that the distinction between such a ‘dread’ *may* indeed be so overwhelming great that it seems to penetrate to the very marrow, making the man’s hair bristle and his limbs quake. But it may also steal upon him almost unobserved as the gentlest of agitations, a mere fleeting shadow passing across his mood. It has therefore nothing to do with intensity, and no natural fear passes over into it merely by being intensified.”¹⁶ E não será o sentido deste medo sobrenatural despertado pelo confronto com o divino que provoca a forte reacção emocional dos tripulantes do Pequod e dos leitores de *Moby-Dick* à presença da Baleia Branca? Não esconderá a sua brancura esse mesmo *mysterium tremendum*? Não nos podemos esquecer que, no romance, ela é descrita como “the most meaning symbol of spiritual things, nay, the very veil of the Christian’s Deity; and yet should be as it is, the intensifying agent in things the most appalling to mankind.”¹⁷ Se não fosse esta intensidade, o romance teria perdido toda a sua força, alcance e poder, vendo substancialmente diminuído todo o seu interesse. A este respeito convém salientar que é o próprio Ishmael, o narrador, quem nos lembra que: “To produce a mighty book, you must choose a mighty theme!”¹⁸

Não é por casualidade que uma obra literária permanece tanto mais tempo na memória quanto melhor nela se inscrevem as atmosferas e as imagens que

¹⁶ Rudolf Otto. *The Idea of the Holy*, p.2.

¹⁷ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1001.

¹⁸ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1280.

desencadeiam o medo. Sobre isto, Ruth Mandel, em *Herman Melville and the Gothic Outlook*, observa: “(...) the fearful elements within a piece of literature are the ones which linger and often outlive the plot, the lover’s tale, the individual characterizations, or the social setting.”¹⁹ Pensando também no interesse provocado pelo medo, Tobias Smollett, autor de *Ferdinand Count Fathom* (1753), um dos primeiros romances góticos, definiu-o como a mais violenta e interessante de todas as paixões. Por seu lado, Edmund Burke descreveu-o como causa sublime do terror dizendo: “No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear. For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too, whether this cause of terror, be endued with greatness of dimensions or not; for it is impossible to look on any thing as trifling, or contemptible, that may be dangerous.”²⁰ Não nos deixando ignorar esta ameaça do perigo, o medo mantém as nossas faculdades despertas, tornando-nos por isso mais conscientes. Compreende-se que Starbuck, em *Moby-Dick*, se recusasse a admitir, a bordo do Pequod, qualquer um que não tivesse medo de uma baleia: “ ‘I will have no man in my boat,’ said Starbuck, ‘who is not afraid of a whale.’ By this, he seemed to mean, not only that the most reliable and useful courage was that which arises from the fair estimation of the encountered peril, but that an utterly fearless man is far more dangerous comrad than a coward.”²¹ Esta impressão do que é *tremendum* na mente humana resulta de um excessivo poder, ou força, dado pelo significado da palavra latina *magiestas*. Esta qualidade associada ao que Freud chamou “sinistro” (“unheimlich”) concede à Baleia Branca toda a sua potencialidade aterradora. Vejamos

¹⁹ Ruth Mandel. *Herman Melville and the Gothic Outlook*, p. 27.

²⁰ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry*, p. 53.

²¹ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 915.

como nos é descrita esta sua presença divina e quase sobrenatural, num dos últimos capítulos do romance: “A gentle joyousness - a mighty mildness of repose in swiftness, invested the gliding whale. Not the white bull Jupiter swimming away with revished Europa clinging to his graceful horns; his lovely, leering eyes sideways intent upon the maid; with smooth bewitching fleetness, rippling straight for the nuptial bower in Crete; not Jove, not that great majesty Supreme! did surpass the glorified White Whale as he so divinely swam.”²² A sua natureza luminosa revela-se nesta estranheza que a envolve e que a transforma num ser misterioso, num *anyad* ou *alienum*, num ser que vive fora da esfera do normal, do inteligível e do familiar e que normalmente ultrapassa os limites do vulgar, provocando espanto e admiração. Também D. H. Lawrence, em *Studies in Classic American Literature* (1923), observara que: “Melville has the strange, uncanny magic of sea-creatures, and some of their repulsiveness.”²³

O dom da ubiquidade, a imortalidade, a malignidade inteligente, o poder divino, a ambiguidade da brancura concedem a Moby-Dick essa majestade e energia terrível capaz de causar profundo pavor. No seu artigo “Das Unheimliche” (1919), Freud explica o sentido deste termo, identificando-o com a qualidade de tudo o que é “medonho”: “It (the ‘uncanny’) is undoubtedly related to all that is frightening - to what arouses dread and horror; equally certainly, too, that the word is not always used in a clearly definable sense, so that it tends to coincide with what excites fear in general. Yet we may expect that a special core of fæding is present which justifies the of a special conceptual term. One is curious to know what this common core is which allows us to distinguish as ‘uncanny’ certain things which lie within the field of what is

²² Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1379.

²³ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p. 139.

frightening.”²⁴ Neste seu estudo, Freud lamenta não se poder encontrar nada sobre este assunto nos tratados de estética, que antes preferem dedicar-se ao que é bonito, atraente, sublime e a todos os sentimentos de natureza positiva, em vez de atenderem ao que é desagradável ou provoca repulsa. Pode-se dizer que, em certo sentido, a obra de Melville poderá preencher a lacuna deixada por tais análises, trazendo para a ficção alguns aspectos mais negros da realidade do seu tempo.

Como Hawthorne, ele acreditava que a Literatura Americana precisava de ruínas para crescer e que a realidade não podia ser encontrada atrás de um balcão de alfândega. A intensidade quase eléctrica da sua escrita e os seus retratos da ferocidade e da angústia humana não se compadeciam com o mito optimista de uma América em prosperidade. Em vez disso, nos seus romances, ele criou atmosferas plenas de insondáveis mistérios, apreensões inomináveis, terror e medo. É, então, natural que tivesse de pagar um preço elevado por esta ousadia em contrariar os gostos do público do seu tempo. Numa carta a Hawthorne, datada de 16 de Abril de 1851, pode ler-se: “What I feel most moved to write, that is banned, - it will not pay. Yet, altogether, write the *other* way I cannot. So the product is a final hash, and all my books are botches. (...) All Fame is patronage. Let me be infamous: there is no patronage in *that*.”²⁵ Lamentando ser conhecido pelos leitores como “a man who lived among the cannibals”, pelo êxito do seu primeiro romance, *Typee* (1846), e pela afirmação comercial de *Redburn* (1849), que disse ter escrito para obter dinheiro suficiente para comprar cigarros, Melville não deixou de experimentar vários fracassos editoriais. O primeiro com *Mardi* (1849), onde se expunha os conflitos entre fé e dúvida, predominantes nos anos quarenta do séc. XIX, algumas falsidades e hipocrisias do mundo, assim como a

²⁴ Sigmund Freud. “The ‘Uncanny’”, *Art and Literature* in *The Penguin Freud Library*, Vol. 14, p. 339.

²⁵ Merrell R. Davis. ; William H. Gilman (eds.). *The Letters of Herman Melville*, pp. 128-129.

indiferença da Natureza às preocupações humanas, revelando o filósofo Babalanja toda essa hostilidade ao afirmar: “Through all her provinces, nature seems to promise immortality to life, but destruction to beings . . . If not against us, nature is not for us.”²⁶ Com *Moby-Dick* (1851) o insucesso não podia ser maior, já que Melville tinha concebido um dos mais trágicos romances da história da Literatura, em que o herói morria arrastando consigo toda a tripulação de um navio, símbolo da sociedade industrializada da época, e em que o monstro sobrevivia à catástrofe humana. Como se isto não bastasse, a luta de Ahab com a Baleia Branca parecia querer afirmar que o mal, embora inexplicável, era parte integrante da vida. Ora todo este desafio, ao senso comum da época, não lhe podia render os dólares que necessitava para atingir a serenidade exigida pela concentração: “The calm, the coolness, the silent grass-growing mood in which a man *ought* to compose, - that, I fear, can seldom be mine. Dollars damn me; and the malicious Devil is forever grinning in upon me.”²⁷ *Pierre* (1852) veio mais uma vez testemunhar esta maldição, pois não seria com uma obra sobre a derrota dos ideais da virtude e sobre a impossibilidade de se conhecer a Verdade, em que o protagonista se suicida no final, que o autor recuperaria os anteriores sucessos comerciais alcançados com *Typee* e *Omoo* (1847). O resultado seria semelhante com *The Confidence-Man* (1857) apelidado de “indigestible” por um crítico da época, além de ser mal aceite pela sua misantropia e por ser uma sátira ao optimismo e aos valores do “American Dream”, contendo também uma crítica mordaz ao transcendentalismo de Emerson e Thoreau.

Grande parte do insucesso do autor explica-se pelo clima cultural Nova Iorquino vivido nos anos de 1833 a 1857, como o viu Perry Miller, em *The Raven and*

²⁶ Herman Melville. *Mardi*, p. 872.

²⁷ Merrell R. Davis. ; William H. Gilman (eds.). *The Letters of Herman Melville*, p. 128.

the Whale (1956). Ao referir-se a Melville, nesta obra, Miller conclui: “He came as a lamb to the slaughter, with no suspicion that the city of New York was a literary butcher shop.”²⁸ Isto deve-se ao facto de se ter desenvolvido, na época, um conflito, na cena literária Americana, entre as forças conservadoras, comandadas por Lewis Gaylord Clark, editor da influente *Knickerboker*, e a ala mais liberal, constituída pelo grupo ligado ao movimento da “Young America”, a que eram afectos os nacionalistas literários chefiados pelo editor Evert Duyckinck. Tanto Melville como Poe estiveram envolvidos na luta contra o idealismo conformista e a política tendenciosa dos críticos, debatendo-se tenazmente contra uma certa mediocridade literária que pretendia impor absolutos estéticos na escrita americana. Segundo Perry Miller, a falta de reconhecimento do artista pelo público deve-se a uma incapacidade ou “aberração” da América em compreender a sua própria identidade, não podendo, por consequência, compreender os seus artistas mais representativos, pois “a Republic may abandon the artist not because of his aberration but because of its own.”²⁹

Além disso, a impopularidade de Melville deve-se ao facto de ter sido um escritor que sempre manifestou uma percepção especial em relação ao inevitável terror que constantemente ameaça a vida humana, mantendo-se fiel ao que denominou “visible truth”, que definiu como sendo “the apprehension of the absolute condition of present things as they strike the eye of the man who fears them not, though they do their worst to him.”³⁰ Em “The Real and the Original: Herman Melville’s Theory of Prose Fiction” (1962), Allen Hayman chama a atenção para a distinção estabelecida por Melville entre “Actuality”, que corresponderia a uma verosimilhança superficial, e

²⁸ Perry Miller. *The Raven and the Whale - Poe, Melville and the New York Literary Scene*, p. 7.

²⁹ *Ibidem*, p. 4.

³⁰ Merrell R. Davis. *The Letters of Herman Melville*, p. 124.

“Reality”, que consistiria em alcançar essa “verdade intuitiva” que, em “Hawthorne and his Mosses” (1850), o autor tinha definido como “these short quick probings at the very axis of reality.” Consequentemente, a chamada “visible truth” de Melville pode ser equivalente a essa “truth of the human heart” de Hawthorne, equivalência também apreendida por Haymen, no seu artigo, onde concluiu que “I take Melville’s heightened reality to be the equivalent of Hawthorne’s truth of the human heart.”³¹ Isto quer dizer que o autor não se preocupou com a reprodução do real para alcançar a verosimilhança, pois o que pretendia não era atingir realismo mas a realidade. Daí a combinação de materiais mítico-poéticos com materiais prosaicos, a interpenetração de factos com símbolos, a descoberta do primordial no imediato, a percepção da realidade imaterial através de objectos visíveis, a constante inter-relação da poesia com matéria, imaginação e realidade. Desta forma, Melville quis trazer para a ficção mais realidade do que a própria vida real nos poderia dar, conferindo-lhe a vivacidade e a profundidade que lhe permitissem expô-la totalmente. Em *The Confidence-Man*, o autor apresenta-nos esta sua teoria dizendo:

“And as, in real life, the proprieties will not allow people to act out themselves with that unreserve permitted to the stage; so, in books of fiction, they look not only for more entertainment, but, at bottom, even for more reality, than real life itself can show. Thus, though they want novelty, they want nature, too; but nature unfettered, exhilarated, in effect transformed. In this way of thinking, the people in a fiction, like the people in a play, must dress as nobody exactly dresses, talk as nobody exactly talks, act as nobody exactly acts. It is with fiction as with religion: it should present another world, and yet one to which we feel the tie.”³²

³¹ Allen Hayman. “The Real and the Original: Herman Melville’s Theory of Prose Fiction” in *Modern Fiction Studies*, 8, Autumn, 1962, p. 233.

³² Herman Melville. *The Confidence-Man*, p. 1037.

Por este efeito de realidade, conseguido através da íntima relação dos factos com a imaginação do autor, da correspondência entre a natureza e a mente humana, pela criação desse outro mundo em que o espírito se liga à matéria, Melville parece partilhar uma posição comum com os transcendentalistas, nomeadamente no que diz respeito à doutrina das “linked analogies”, pois também acreditava ser o espírito substância. A sua técnica de relacionar antinomias através de símbolos que vivem de analogias entre as dicotomias infinito/finito ou espírito/matéria encontra correspondências directas nesse pensamento emersoniano, expresso em “The Over-Soul”, e segundo o qual “We live in succession, in division, in parts, in particles. Meantime within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal *one*. And this deep power in which we exist and whose beatitude is all accessible to us, is not only self-sufficing and perfect in every hour, but the act of seeing and the thing seen, the seer and the spectacle, the subject and the object, are one.”³³ No seu artigo “Melville and Transcendentalism”, Perry Miller defende que Melville foi “implacably, defiantly, and unrepentantly Transcendental.”³⁴ Este crítico considera que Melville confrontou o homem com a natureza, de acordo com a forma advogada por Emerson, ao transformar o indivíduo numa “transparent eyeball”, projectando a sua mente na natureza e tentando criá-la à sua imagem. Contudo, numa carta a Evert A. Duyckinck, Melville demarca-se desta tendência Emersoniana, embora respeitando a personalidade do filósofo transcendentalista: “Nay, I do not oscillate in Emerson’s rainbow, but prefer rather to hang myself in mine own halter than swing in any other man’s swing. Yet I think Emerson is more than a brilliant fellow. Be his stuff begged, borrowed, or stolen, or of

³³ Ralph Waldo Emerson. “The Over-Soul” in *Essays and Lectures*, p. 386.

³⁴ P. Miller. “Melville and Transcendentalism” in T. Hillway (ed.). *Moby-Dick Centennial Essays*, p. 152.

his own domestic manufacture he is an uncommon man.”³⁵ Em *Symbolism and American Literature* (1953), Charles Feidelson apreende profundamente a atitude paradoxal que, não só Melville, mas também Poe e Hawthorne mantiveram em relação ao Transcendentalismo, concluindo-se que: “Hawthorne and Poe circle around Melville - not only because, like him, they are given to parading their hostility to all ‘transcendentaisms, myths & oracular gibberish,’ but also because in each case ostentatious hostility was only one aspect of a real mixture of attraction and repulsion.”³⁶ Desta posição ambivalente em permanente oscilação entre a atracção e a repulsa pelos ideais transcendentalistas resulta um cepticismo que faz com que as obras de Melville não copiarão nunca o sistema de um mundo harmonioso e equilibrado do Transcendentalismo, em que o homem se sente completamente à vontade, contendo cada facto natural um símbolo de significados positivos, uma vez que *Moby-Dick* será a personificação desse denominado “terror natural”.

O autor de Ahab e Pierre só poderia criar um mundo onde os seres humanos não sabem como viver, pois nenhum código comportamental lhes pode servir de guia, já que estas personagens, quando confrontadas com o mistério do que está para além do visível, são vítimas de inomináveis malefícios e nunca de benefícios redentores. Isto parece contrariar radicalmente as afirmações exageradas de Emerson de que: “Through the years and the centuries a great and beneficent tendency

³⁵ Merrell R. Davis (ed.). *The Letters of Herman Melville*, p.78.

³⁶ Charles Feidelson. *Symbolism and American Literature*, pp. 119-120.

irresistably streams.”³⁷

Para Melville era importante saber que “evil is the chronic malady of the universe”, tal como anunciava um letreiro afixado numa palmeira em Vivenza, uma das ilhas do arquipélago de Mardi. Ao contrário dos transcendentalistas, ele sempre detectou esta presença do mal por detrás dos aspectos mais atraentes da natureza e nunca encontrou nela nenhuma garantia para as aspirações essenciais da humanidade, nem nenhuma prova que o fizesse acreditar que ela contribuía para o aperfeiçoamento do homem. Antes de mais o que a experiência lhe tinha demonstrado era que o homem é um animal lutador (“pugnacious animal”), membro de um mundo combatente, não lhe transmitindo esta descoberta nenhum sentido de confiança na natureza humana, dando-lhe antes razões para desenvolver a sua perspectiva negra em relação ao homem natural, que uma educação calvinista tinha feito germinar. Tudo isto contribui para que tivesse conseguido alcançar autenticidade e manter-se tão “terrifically true” quanto algumas das mais negras personagens de Shakespeare, cuja sinceridade salientou no seu artigo “Hawthorne and His Mosses”: “Through the mouths of the dark characters of Hamlet, Timon, Lear, and Iago, he (Shakespeare) craftily says, or sometimes insinuates, the things which we feel to be so terrifically true that it were all but madness for any good man . . . to utter.”³⁸ O crítico Henry A. Murray, no seu excelente artigo “In Nomine Diaboli” elogiou esta penetração e audácia imaginativa de um autor que nunca enveredou por um romantismo optimista de puras divagações sonhadoras, que o afastassem da verdadeira realidade das coisas: “Here was a man who did not fly away with his surprising fantasies to some unbelievable dreamland, pale or florid, shunning

³⁷ *Apud* Newton Arvin. “Mardi, Redburn, White-Jacket”, in Richard Chase (ed.) *Melville - A Collected of Critical Essays*, p. 23.

³⁸ Herman Melville. “Hawthorne and His Mosses” in *The Hawthorne and Melville Friendship*, p. 219.



the stubborn objects and gritty facts, the prosaic routines and practicalities of everyday existence.”³⁹ Por isso se nota a sua preferência em relação a temas e personagens comuns, como sejam a caça à baleia, a vida dos marinheiros em navios de guerra, motins entre tripulações, as astúcias de um falsário num navio de passageiros, o quotidiano num escritório de Wall Street. A partir deles, Melville procura retirar exemplos do drama da existência humana, não os colocando propriamente num paraíso terreno, mas antes confrontando-os com uma vida de imensos horrores e indecifráveis mistérios, onde a beleza sempre surge misturada com o terror, o que confere às suas obras uma dimensão sublime. Esta passagem do real e do concreto para o abstracto e o imaginário fora também vista por Hawthorne como a origem do que se convencionou chamar “romance”, por oposição a “novel.” Não é que, nos romances de Melville, existam propriamente atmosferas sobrenaturais, pois é o próprio familiar e natural que se torna monstruoso, estranho e ominoso. Por isso será interessante observar, através de alguns exemplos, de que forma este aspecto é uma constante na sua obra.

³⁹ Henry A. Murray. “In Nomine Diaboli” in Richard Chase (ed.). *Melville - A Collection of Critical Essays*, p. 63.

TYPEE - A Peep at Polynesian Life (1846)

É bom lembrar que, desde os primeiros colonos, se cultivara o hábito de contar histórias lendárias repletas de superstições e medos dos poderes misteriosos e hostis da natureza selvagem. *Typee: A Peep at Polynesian Life* (1846) é a primeira aventura de Melville em direção ao confronto com o medonho. Quando, em 1841, o autor entrou a bordo do navio baleeiro *Acushnet*, sentira já a grande necessidade de emoção provocada pela atracção pelo desconhecido e alienígena. Se, por um lado, esta viagem pelo Pacífico lhe fez ver as Ilhas Marquesas como um mundo alternativo à civilização do seu país de origem, também lhe evidenciou a aparência enganadora da natureza, constantemente transformada em fonte de engano, incerteza e desconfiança. Se não fosse esta experiência, Tommo, o “alter-ego” do autor no romance, não teria descrito, com tanta autenticidade, o sentimento de estranheza em relação à nova realidade que o rodeava, em tudo diferente daquele vale fértil que tanto ele como o seu amigo Toby esperavam encontrar: “Instead of Nothing but the dark and fearful chasms,

separated by sharp-crested and perpendicular ridges as far as the eye can reach.”⁴⁰ Isto opõe-se totalmente à imagem idílica de uma Polinésia de vegetação luxuriante: “But the crowning beauty of the prospect was its universal verdure; and in this indeed consists, I believe, the peculiar charm of every Polynesian landscape.”⁴¹ Pode-se dizer que esta dualidade de perspectiva está também presente na forma como os dois amigos encaram o seu destino em ilhas de canibais. Por um lado a demasiada confiança de Toby (“The fearless confidence of Toby was contagious”⁴²), por outro o medo de Tommo (“feeling of trepidation”) devido à angústia do seu cepticismo (“I reminded him that it was impossible for either of us to know anything with certainty”⁴³). Se as suas reacções são opostas, é porque contrárias podem também ser as respostas à grande questão inicial do romance: estarão estes dois forasteiros na parte pacífica da ilha habitada pela tribo dos Happar, ou teriam sido levados até aos ferozes e perigosos Typee? Toda a duplicidade dos posteriores romances de Melville parece estar já aqui problematizada, ao apresentar as duas faces positiva e negativa de um mundo simultaneamente constituído por luz e trevas.

Mas para que tudo tenha mais interesse, as personagens encontram-se, de facto, longe do encantador vale dos Happar, onde as boas relações humanas são possíveis. Uma vida arriscada e de permanente inquietação junto dos Typee aguarda-as, já que o seu nome, de acordo com o dialecto das Marquesas, significa “apreciador de carne humana.” Um percurso pelas experiências do medo é o que esta aventura reserva a estes dois fugitivos que se lançam em direcção ao perigo, descendo por um rochedo íngreme que os leva a um “deep black pool” rodeado por “gloomy-looking rocks”. No

⁴⁰ Herman Melville. *Typee*, p. 69.

⁴¹ *Ibidem*, p. 64.

⁴² *Ibidem*, p. 75.

⁴³ *Ibidem*, p. 67.

espaço em que são introduzidos domina uma “feeble uncertain light”, fazendo realçar a “strange appearance” das cavernas e dos bosques. É como se tudo isto simbolizasse uma vertiginosa descida aos infernos. Depois de uma noite dominada por uma escuridão assustadora e por um frio mortal, toda esta acumulação de horrores os faz sentir, segundo palavras de Toby, num lugar infernal (“infernally place”). Descer significa aqui conhecer, e, durante esta prolongada Queda, as personagens aproximam-se cada vez mais do conhecimento, passando de um estado de segurança e inocência a um estado de insegurança e consciência ganha pela experiência do perigo: “As one after another the treacherous roots yielded to my grasp, and fell into the torrent, my heart sunk within me. The branches on which I was suspended over the yawning chasm swang to and fro in the air, and I expected them every moment to snap in twain. Appalled at the dreadful fate that menaced me, I clutched frantically at the only large root which remained near me.”⁴⁴

Deste doloroso contacto com todos os elementos de uma paisagem estranhamente grotesca (“treacherous-looking roots”) ou com seres selvagens cobertos de horríveis tatuagens nascerá uma percepção mais apurada em relação a tudo quanto possa ser considerado “anormal” e “feio”, de acordo com os vulgares padrões civilizacionais. Afinal, por detrás da superfície de deformações dos canibais, estão homens parecidos com todos nós, tendo uma estrutura social específica, e possuindo hábitos civilizacionais de grande simplicidade, naturalidade e vivacidade, com que a formalidade, rigidez e afectação dos hábitos ocidentais muito teriam a aprender. Descritos como humanos e cavalheiros estes canibais provam que: “Civilization does not engross all the virtues of humanity: she has not even her full share of them. They

⁴⁴ *Ibidem*, p. 78.

flourish in greater abundance and attain greater strength among many barbarous people.”⁴⁵ Esta questão voltará a ser explorada na relação quase matrimonial de Ishmael com Queequeg em *Moby-Dick*. O humanismo democrático do autor e a sua tendência para rejeitar juízos absolutos fazem-no concluir que afinal o canibalismo é uma coisa relativa: “(...) a just criterion of the degree of refinement among a people, that I may truly pronounce the Typees to be as polished a community as ever the sun shone upon.”⁴⁶ Contudo, manter-se-á sempre a ambivalência, que acompanhará a Baleia Branca, de esta tribo ser ao mesmo tempo bárbara e temível, mas também civilizada e sociável. O crítico Newton Arvin notou também, em *Typee*, esta coexistência de um mundo das trevas com um mundo idílico, observando: “The note of nightmarish foreboding . . . is struck recurrently in *Typee*, where it reaches a culmination of intensity in the last chapters, with Melville’s gruesome discoveries and his horror lest he should be powerless to escape. It alternates, however, like a theme in music, with the strongly contrasted note of contentment and peace; the contentment and peace of daydreaming.”⁴⁷ Mas é exactamente por sentir a ironia que é viver num ambiente de extrema felicidade entre canibais, que Tommo nunca deixará de se sentir inquieto e perturbado por esta duplicidade de uma realidade contraditória e enganadora podendo o sonho tornar-se pesadelo a todo o instante.

É que, no vale desta tribo de canibais, os lagartos são belos, enquanto que o familiar e os animais domésticos exibem qualidades perigosas: “Dogs! - big, hairless rats rather; all with smooth, shining, speckled hides - fat sides, and very disagreeable faces (...) Scurvy curs! they were my abhorrence.”⁴⁸ Todo o lugar-comum é invertido e

⁴⁵ *Ibidem*, p. 238.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 239.

⁴⁷ Newton Arvin. *Herman Melville*, p.85.

⁴⁸ Herman Melville. *Typee*, p. 246.

da serena superfície das coisas podem surgir interrupções súbitas de horror. Quando o horrível coabita com o inofensivo, e o familiar se torna estranho e perturbante estamos perante a evidência de que um mundo grotesco habita o nosso mundo real e imediato. Melville mostra, assim, que o seu uso do grotesco não está associado com o que é fantástico, mas antes com o que é real. Nesta, como noutras obras, o autor penetra no sentido da terrível insegurança, que Wolfgang Kayser, em *The Grottesque in Art and Literature* (1981), viu ser o centro do grotesco, uma insegurança onde o familiar e o conhecido se transformam subitamente no monstruoso e no alienígena. Diz-nos Kaiser: “The grotesque world is - and is not - our own world. The ambiguous way in which we are affected by it results from our awareness that the familiar and apparently harmonious world is alienated under the impact of abysmal forces, which break it up and shatter its coherence.”⁴⁹ Inseguros em relação à simpatia hospitaleira dos Typee, Tommo e Toby duvidam se não estarão a ser alvo de tratamentos especiais, porque os nativos tencionam transformá-los num banquete não menos especial.

Da natureza ambivalente do que é anormal e do inevitável confronto entre dois aspectos incompatíveis da mesma realidade, nascem a suspeição e incerteza que sempre acompanha Tommo na sua exploração do vale dos Typee, especialmente quando visita os bosques Tabus, locais utilizados não só para festas, mas também para ritos terríveis presididos por “the frightful genius of pagan worship”, aqui encontrando “the putrefying relics of some recent sacrifice”, que parecem estar sob a guarda de “ranks of hideous wooden idols.”⁵⁰ O poder destas imagens grotescas desencadeia uma espécie de terror epistemológico que surge, quando alguma coisa nos diz que a realidade é algo de radicalmente diferente do que inicialmente pensávamos, e que por

⁴⁹ Wolfgang Kaiser. *The Grottesque in Art and Literature*, p. 37.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 112.

isso não faz sentido, nem pode ser nunca compreendida. Em relação ao efeito conseguido por tudo isto na obra do autor, Richard Cook apresenta o seguinte comentário, em *The Grotesque in The Fiction of Herman Melville*: “The grotesque thus has a meaning, however negative, which gothicism lacks, and though Melville frequently indulges in gothic effects, it is the grotesque image, object or person that in its confounding of categories and suggestion of the unknown shows the depth of awe and fear at the center of Melville’s thinking.”⁵¹ Distinguindo ainda, noutro aspecto, o Gótico do Grotesco, este autor considera o terror do primeiro mais atmosférico e o do segundo mais epistemológico. Tendo em atenção que, segundo a definição de Kaiser, o grotesco é “antes de mais a expressão de um fracasso em orientar-se no universo físico”,⁵² temos de concluir que há algo de comum entre estes dois modos artísticos, pois ambos se preocupam em exprimir a angústia existencial da vida humana. Pode-se dizer que o uso do Gótico e do macabro, em *Typee*, é mais explícito nalgumas descrições dos horrores do canibalismo como a seguinte: “But the slight glimpse sufficed; my eyes fell upon the disordered members of a human skeleton, the bones still fresh with moisture, and with particles of flesh clinging to them here and there!”⁵³ Mas não estarão menos de acordo, com o espírito gótico e grotesco, algumas das interrogações mais preocupantes de Tommo, interrogações que dão expressão ao desespero da dúvida humana face a um destino desconhecido: “What might not be our fearful destiny? To be sure, as yet, we had been treated with no violence; nay, had been even kindly and hospitably entertained. But what dependence could be placed upon the fickle passions which sway the bosom of a savage? His inconstancy and treachery are

⁵¹ Richard Merlyn Cook. *The Grotesque in the Fiction of Herman Melville*, p. 8.

⁵² Wolfgang Kayser. *The Grotesque in Art and Literature*, p. 59.

⁵³ Herman Melville. *Typee*, p. 276.

proverbial. Might it not be that beneath these fair appearances, the islanders covered some perfidious design, and that their friendly reception of us might only precede some horrible catastrophe?”⁵⁴ Este receio de que uma terrível desordem se esconda por detrás do que é aparentemente estável, minando e distorcendo todos os padrões de normalidade com os quais compreendemos o mundo, será a grande origem do terror espiritual que atormentará as personagens principais da maior parte dos romances de Melville.

Quando tudo se procura desocultar e compreender, um grande mistério fica. Assim aconteceu com toda a estranheza que envolvia a tribo dos Typee: “This is only my own supposition, however, for as to all their strange conduct, it is still a mystery.”⁵⁵ Pierre, Taji, em *Mardi*, e Ishmael, em *Moby-Dick*, serão outros tantos pioneiros como Tommo e Toby em busca do conhecimento e da desocultação desse mistério. Contudo, a curiosidade destas personagens, que foi também a do próprio Melville, leva-as a confrontarem-se com o horror que se esconde por detrás das diferenças culturais, levantando questões fundamentais sobre a natureza humana e a vida em geral. O que em *Moby-Dick* se denominou “Ungraspable Phantom” ficará sendo sempre uma enorme e terrível interrogação. Sobre este drama de procurar atingir absolutos morais e metafísicos impossíveis, G. R. Thompson, em *The Gothic Imagination*, comenta: “If Romanticism is largely a philosophy of consciousness, Dark Romanticism is the drama of the mind engaged in the quest for metaphysical and moral absolutes in a world that offers shadowy semblances of an occult order but withholds final revelation and illumination.”⁵⁶ Lidar com o que teima em não se dar a conhecer totalmente e que

⁵⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 310.

⁵⁶ G. R. Thompson. *The Gothic Imagination*, p. 6.

sempre permanece obscuro será sempre a grande fonte de inquietação e medo destas personagens, que, como Tommo, desesperam na iminência do confronto com uma descoberta terrível: “All that night I lay awake, revolving in my mind the fearful situation in which I was placed. The last horrid revelation had now been made, and the full sense of my condition rushed upon my mind with a force I had never before experienced.”⁵⁷ Este é o resultado de se ter iniciado uma aventura pelo interior das esferas do medo, pois quem lá entra saberá que nunca poderá sair ileso, já que nada lhe dará segurança, estabilidade e certeza. É precisamente, pelo prazer de sentir estas terríveis mas fortes emoções, que Melville e os seus leitores se lançam com entusiasmo nestas aventuras. Como diz R. W. B. Lewis, em *The American Adam* (1968): “Life, in the Typee valley, was restricted to the visible spheres of love; it was Melville’s restless ambition to penetrate to the invisible spheres, and it was his lot to find out that those were the spheres which were formed in fright.”⁵⁸

⁵⁷ Herman Melville. *Typee*, p. 276.

⁵⁸ R. W. B. Lewis. *The American Adam, - Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*, p. 136

MARDI and a Voyage Thither (1849)

Com *Mardi*, Melville prossegue a sua odisséia em ultrapassar os estereótipos, rompendo as barreiras do familiar e do conhecido. Partindo de um centro emocional que é a procura da jovem, loura e misteriosa Yillah, que Taji salvara do sacerdote Aleema assassinando-o, o romance faz coincidir esta demanda amorosa, por todas as ilhas do arquipélago de Mardi, com a busca de um conhecimento geral nos seus mais diversos aspectos religiosos, políticos, científicos, capaz de abarcar todas as áreas físicas e metafísicas. Por toda esta sua complexidade, agravada pelas extravagantes excentricidades do reino alegórico de Mardi, que subvertiam qualquer código e sistema fixo de compreensão do mundo, *Mardi* não podia ter atingido grande popularidade no seu tempo. Melville refere-se a este insucesso, numa carta a Richard Bentley de 5 de Junho de 1849, dizendo:

“The critics on your side of the water seem to have fired quite a broadside into *Mardi*; but it was not altogether unexpected. In fact the book is of a nature to attract compliments of that sort from some quarters; and as you may be aware yourself, it is judged only as a work meant to entertain. (...) the peculiar thoughts & fancies of a Yankee upon politics & other matters could hardly be

presumed to delight that class of gentlemen who conduct your leading journals; while the metaphysical ingredients (for want of a better term) of the book, must of course repel some of those who read simply for amusement. - However, it will reach those for whom it is intended; and I have already received assurances that *Mardi*, in its higher purposes, has not been written in vain.”⁵⁹

De facto, um romance, no qual uma das suas personagens defende que “faith is to the thoughtless, doubts to the thinker”, não poderá nunca agradar aos que lêem apenas por prazer. É que um dos objectivos desta obra consiste em provocar uma inquietação intelectual, fazendo contrastar o desejo de certezas com a sua impossibilidade, o optimismo com as desilusões da democracia, os acontecimentos concretos com os pensamentos deles resultantes, o que é cientificamente preciso com o que é livremente imaginativo, etc.

A principal lição desta obra é que não há só uma espécie de conhecimento, mas uma grande multiplicidade deles, que se relativizam uns às outras. É como se tudo se ocultasse envolvendo-se em camada sobre camada numa esfera de esferas inacessível ao entendimento humano. Daqui a grande dúvida: Como pode o homem conhecer? Poderá ele conhecer algo com certeza? Se até uma laranja pode conter em si um mundo de mistérios insondáveis, se o desconhecido se esconde por detrás do mais óbvio e familiar, poderemos alguma vez entender a natureza misteriosa do mundo? Uma resposta possível será dizer que “there is a world of wonders insphered within the spontaneous consciousness, . . . a mystery within the obvious”, pois uma máscara parece encobrir uma realidade que se recusa responder às interrogações que nos induz a fazer. A grande desorientação que isto provoca foi também sentida por Ahab, em *Moby-Dick*, quando desespera perante esta desconcertante impenetrabilidade: “All visible

⁵⁹ Merrell R. Davis (ed.). *The Letters of Herman Melville*, pp.85-86.

objects are but as pasteboard masks. But in each event - in the living act, the undoubted deed - there, some unknown but still reasoning thing puts forth the mouldings of its features from behind the unreasoning mask. If man will strike, strike through the mask! How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall, shoved near to me.”⁶⁰ Para o capitão do Pequod, essa coisa inescrutável, essa máscara que impedia o conhecimento era a própria Baleia Branca. Para Taji ela era tudo o que possuísse qualidades monstruosas, como essa pequena frota de navios do Rei Media: “But what monsters of canoes! Would they devour an innocent voyager? their great black prows curling aloft, and . . . a dark, snaky length behind, like the sea-serpant’s train.”⁶¹ Na proa do primeiro barco ele notou “a large open shark’s mouth, garnished with ten rows of pearly human teeth”, enquanto a amurada estava decorada com “gay serpents petrified in coils.” Ameaçado pelo poder aterrador desta boca monstruosa de tubarão, animal a que já se tinha referido como “vulture of the deep” e cujo aspecto ele caracterizou como “infernally heartless”, Taji reage a estas figuras monstruosas como os marinheiros reagiam em relação à presença de tubarões e baleias: “To seamen, nothing strikes more terror than the near vicinity of a creature like this.”⁶² Perante tal ameaça à integridade física, a sua reacção é de terror e medo, pois permanece a dúvida se será ou não devorado, uma vez que desconhece a verdadeira natureza dessa espécie animal a que num capítulo anterior se tinha referido nos seguintes termos: “Doctor Faust saw the devil; but you have seen the ‘Devil Fish.’”⁶³ Como a própria imagem da serpente pode ser um indício de algo ligado ao pecado, parece que a ameaça pode surgir de vários lados. Somente quando descobre a origem

⁶⁰ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 967.

⁶¹ Herman Melville. *Mardi*, p. 861.

⁶² *Ibidem*, p. 699.

⁶³ *Ibidem*.

dessas horríveis figuras decorativas, Taji apazigua o seu pavor. Afinal a sua estranheza vinha-lhes da sua antiguidade, sendo estes barcos-monstros “the same as antiquities and heirlooms . . . No sooner was this known than what had seemed almost hideous in my eyes, became merely grotesque.”⁶⁴ Com o conhecimento, o horror provocado por estas figuras esbate-se. O que é desconhecido e estranhamente disforme deixa de ser ameaçador. Tal nunca acontece com Ahab, que não consegue superar o poder atarrador da Baleia Branca nem esquecer a sua vingança. O capitão do Pequod nunca entendeu essa força obscura que este monstro dos mares encerra. Em relação a *Moby-Dick*, podemos dizer que nenhuma espécie de conhecimento poderá vencer a impenetrabilidade dessa máscara grotesca, pois, como David Halliburton nos diz, em *The Grotesque in American Literature: Poe, Hawthorne and Melville* (1967): “The peculiar thing about this mask is that it hints at what lies behind even as it conceals. Standing between the viewer and the ultimate ambiguity, it has just enough transparency to afford a view of that ambiguity, and just enough opacity to provide at least the illusion of a protective screen.”⁶⁵

Enquanto uma certa realidade permanecer opaca e obscura, também o terror e o medo permanecerão. É o que acontece no episódio em que o companheiro de Taji evoca todas as suas superstições nórdicas em relação à natureza misteriosa do navio habitado por Samoa e Annatoo: “Like Belshazzar, my royal Viking ate with great fear and trembling; ever and anon pausing to watch the wild shadows flitting along the bulwarks.”⁶⁶ Como em Melville, o Grotesco está directamente ligado ao mundo objectivo, esta obscuridade, opacidade e sentido do estranho acentuam-se mais, quando

⁶⁴ *Ibidem*, p. 862.

⁶⁵ David Garland Halliburton. *The Grotesque in American Literature: Poe, Hawthorne and Melville*, p. 160

⁶⁶ Herman Melville. *Mardi*, p. 724.

se trata de seres reais, animais que Taji encontra no reino natural e que adquirem grande complexidade. Tal como a Baleia Branca, esses seres são medonhos, porque são muito reais. Embora construções mentais, eles fundamentam-se na vida marinha do oceano Pacífico, aí onde residem os mais enigmáticos mistérios: “The equatorial currents of the South Seas may be regarded as among the most mysterious of the mysteries of the deep.”⁶⁷ É aqui que surge o monstruoso *Bone Shark*, um ser vivo que possui as dimensões de uma baleia, as manchas do leopardo e os dentes da morsa. O seu poder aterrador não é pequeno, porque a sua complexidade é grande, apresentando-se nos como um ser que o homem teme porque desconhece: “This ghost of a fish is not often encountered, and shows plainer by night than by day. Timon-like, he always swims by himself; gliding along just under the surface, revealing a long, vague shape, of a milky hue; with glimpses now and then of his bottomless white pit of teeth. No need of a dentist hath he. Seen at night, stealing along like a spirit in the water, with horrific serenity of aspect, the White Shark sent many a thrill to us twain in the Chamois.”⁶⁸ De aspecto fantasmagórico e sinistro, esta imagem monstruosa é criada a partir de um ser vivo bem real, sendo o restante produto desse pavor físico, psicológico ou metafísico, resultante da combinação do terror com o horror e com o mistério na imaginação de Taji. Em relação ao processo psíquico envolvido na criação destes monstros, diz-nos Terry Heller em *The Delights of Terror* (1983): “Supernatural or apparently supernatural monsters can be made to symbolically represent unconscious psychological fears.”⁶⁹ Em *The Oxford Companion to Mind*, a função dos monstros presentes em filmes de terror é explicada do seguinte modo: “Perhaps the monsters who march across the screen are designed to purge the real monsters within the human

⁶⁷ *Ibidem*, p. 772.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 701.

psyche.”⁷⁰ Por seu lado, Katherine Thornburg, em *The Monster in the Mirror* (1987), diz-nos o que representa o Monstro Frankenstein para alguns críticos e estudiosos da matéria:

“Muriel Spark, a biographer of Mary Shelley, says the Monster represents ‘reason in isolation,’ having been produced by Victor’s ‘obsessional rational effort.’ To Harold Bloom, ‘Frankenstein is the mind and emotions turned in upon themselves and his creature is the mind and emotions turned imaginatively outward . . .’ Psychological reading of *Frankenstein*, such as that by Morton Kaplan and Robert Kloss, explain the Monster as the agent of Victor’s unconscious, committing those acts that the conscious Victor cannot or will not commit; Kate Ellis calls the Monster ‘the part of himself (Victor) cannot or will not bring home.’ ”⁷¹

Medos psicológicos, exteriorização imaginativa de pensamentos e emoções, obsessão racional, acção do inconsciente, expressão do que é reprimido, todos eles bons motivos para a criação de seres monstruosos na obra de Melville. Em relação a Taji, muitas destas razões poderão justificar as suas distorções de seres naturais em criaturas sinistras. Esta personagem é um solitário que possui, como Tomoo, Pierre e Ishmael uma mente impaciente que o lança fora de atmosferas habituais em direcção a aventuras invulgares e perigosas: “It was during this weary time, that I experienced the first symptoms of that bitter impatience of our monotonous craft, which ultimately led to the adventures herein recounted.”⁷² Proveniente de uma cultura totalmente oposta à destas ilhas do Pacífico, é natural que a sua visão do mundo tivesse dificuldade em ajustar-se a uma nova realidade que lhe exigia uma nova forma de ver. O que permanecia reprimido pelos seus padrões culturais, libertava-se nestes seus impulsos imaginativos que mais não eram do que novos modos de percepção face ao

⁶⁹ Terry Heller. *The Delights of Terror*, p. 193.

⁷⁰ Richard Langton Gregory (ed.). *The Oxford Companion to the Mind*, p. 770.

⁷¹ Mary Katherine Thornburg. *The Monster in the Mirror - Gender and the Sentimental/Gothic Myth in Frankenstein*, pp. 7-8.

⁷² Herman Melville. *Mardi*, p. 664.

desconhecido. Esta é uma forma de Taji ultrapassar barreiras de imposições sociais que limitam a experiência humana, procurando, no confronto com o terror e o medo, uma forma de activar e intensificar emoções. Sobre este prazer retirado do contacto com o medo, diz-nos Terry Heller: “We are allowed to escape temporarily from the normal limitations of social reality and to practice or pretend mastery of some fears. This particular psychological pleasure contributes to another level of pleasure, the experience of extremes of emotion usually not available in ordinary life, for the play with fear intensifies those emotional extremes.”⁷³ Exemplos que demonstrem tudo isto abundam ao longo de *Mardi*, desde experiências científicas bizarras, lembrando Frankenstein, onde se narra o caso de um cirurgião que substituiu o cérebro danificado de um amigo pelo de um porco. Sendo esta uma sátira às experimentações da ciência, não deixa de ser inquietante, por provocar, da parte do filósofo Babbalanja, a conclusão de “que homens, porcos e plantas não são senão experiências fisiológicas.” Outro caso é o mundo do colecionador de curiosidades, Oh-Oh, em cuja casa se achava uma galeria de horrores, entre os quais se encontrava o esqueleto completo de um enorme Tubarão Tigre, com os ossos de uma perna de mergulhador de pérolas no seu interior, ou ainda duas mãos direitas apertadas, embalsamadas, de dois guerreiros gémeos que tinham morrido no campo de batalha. Na sua viagem à Ilha dos Fósseis, Taji confronta-se com um cenário de homens petrificados participando no que denomina “banquete de mortos”, onde esqueletos de lordes estavam ordenados à volta de uma mesa cheia de frutos fósseis, e rodeados de vasos vítreos sorrindo como crânios vazios. A propósito desta tendência para o macabro em Melville, Richard Chase comenta: “He has something of Poe’s talent for the macabre, but in Melville the macabre is only part of a

⁷³ Terry Heller. *The Delights of Terror*, p. 192.

larger view of life and seldom becomes obsessive.”⁷⁴ A Ilha dos Deficientes pode ser um desses exemplos grotescos, capaz de servir de provocação a visões do mundo redutoras e de contrariar sistemas de pensamento dominantes, provando que, para as grandes questões da existência, “final, last thoughts you mortals have none; nor can have”. Esta recorrente suspeita, presente ao longo deste romance e de toda a obra de Melville, é confirmada neste encontro com todos esses seres assimétricos que povoavam a ilha de Hooloomooloo, assim transformada num asilo de deficientes, onde as suas deformidades, pela sua raridade, nos são descritas como se esses indivíduos fossem animais ou coisas: “Here helping himself along with two crotched roots, hobbled a dwarf without legs; another stalked before, one arm fixed in the air, like a lightning rod; a third, more active than any, seal-like, flirted a pair of flippers, and went skipping along; a fourth hopped on a solitary pin, at every bound, spinning round like a top, to gaze; while still another, furnished with feelers or fins, rolled himself up in a ball, bowling over the ground in advance.”⁷⁵ Mas se, perante este espectáculo do horrível, o espanto dos visitantes era grande, o dos nativos não era menor (“yet for every stare we gave them, three stares they gave us”⁷⁶), provando-se ser mútua a estranheza entre ambos, por cada grupo considerar o outro monstruoso. Melville consegue criar aqui um episódio que lhe permite defender o seu relativismo e humanismo céptico, porque afinal ser monstro, como ser canibal em Typee, é só uma questão de ponto de vista (“I am, as I am; whether hideous, or handsome, depends upon who is made judge.”⁷⁷), sendo a normalidade um conceito relativo, pois como questiona Babbalanja: “who are the monsters, we or the cripples?”⁷⁸ Já num capítulo anterior

⁷⁴ Richard Chase (ed.). *Melville - A Collection of Critical Essays*, p. 1

⁷⁵ Herman Melville. *Mardi*, pp. 1227-1228.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 1228.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 1233.

⁷⁸ *Ibidem*.

intitulado “Braid-Beard Rehearses the Origin of the Isle of Rogues”, o narrador nos tinha alertado para “não julgarmos as coisas pelos seus nomes”, por se saber que “to be called one thing, is oftentimes to be another.”⁷⁹ É que na ilha de Ohonoo, habitada por malfeitores e vagabundos, os vilões eram honestos e os patifes, heróis.

Todo o romance se empenha em afirmar que nada é o que parece, pois tudo está sujeito à contingência de ser ou não ser, como Shakespeare já provara. Lembrando “To be? or not to be?” em *Mardi*, o filósofo Babbalanja interroga: “Art thou? or art thou not?”⁸⁰ Num solilóquio, esta personagem reflecte sobre o grande paradoxo da existência, muito à semelhança de Heráclito: “Nothing abideth; the river of yesterday flowed not to-day; the sun’s rising is a setting; living is dying; the very mountains melt; and all revolve: - systems and asteroids; the sun wheels through the zodiac, and the zodiac is a revolution. Ah gods! in all this universal stir, am *I* to prove one stable thing?”⁸¹ Isto confirma-nos não poderem existir absolutos de qualquer espécie, sendo o enredo filosófico de *Mardi* construído a partir da constante tensão entre uma vontade de acreditar e uma quase total impossibilidade de o fazer. Ora se anseia por certezas que motivem a busca de Yillah, fomentando o ideal amoroso, ora se suspeita que a demasiada instabilidade da realidade não lhe dê nunca hipóteses de o concretizar. A propósito desta indecisão ou vacilação, e após uma conversa com Melville ao longo da costa perto de Liverpool, Hawthorne comenta, nos seus *English Notebooks*: “He can neither believe, nor be comfortable in his unbelief, and he is too honest and courageous not to try to do one or the other.”⁸² Consequentemente, em *Mardi*, defende-se uma certa atitude céptica e ao mesmo tempo critica-se “a brutalidade do cepticismo

⁷⁹ *Ibidem*, p. 930.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 899.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 899-900.

⁸² Nathaniel Hawthorne. *The English Notebooks* (November 20th, 1856) in *The Portable Hawthorne*, p. 587.

indiscriminado.” Como diz uma personagem, “I doubt my doubt.”

Qualquer postura adotada para entender a realidade pode ser negada a qualquer instante, pois o que interessa é perceber que tudo é possível e impossível ao mesmo tempo, e o que conta é este desejo de penetrar profundamente numa experiência extraordinariamente variada, já que se vive num “centro de muitas circunferências.” Só esta acumulação diversificada de vivências poderá trazer ao indivíduo alguma luz sobre a sua existência, pois o que é importante é dizer como Walt Whitman: “I am the man, I suffered, I was there.”⁸³ Todas estas viagens imaginárias de Taji, pelo arquipélago também imaginário de Mardi, lançam-nos em experiências, muitas delas terríficas, que nos ajudam a desvendar as aparências e nos devolvem uma imagem mais fiel da realidade, isto é “more reality than real life itself can show.” Quando tudo é relativo e nada se pode conhecer inteiramente, a própria ficção pode ser tão ou mais real que todas as coisas ditas reais, estando o seu poder em alcançar a verdade também muito relativizado: “And I, Babbalanja, assert, that what are vulgarly called fictions are as much realities as the gross mattock of Dididi, the digger of trenches; for things visible are but conceits of the eye: things imaginative, conceits of the fancy. If duped by one, we are equally duped by the other.”⁸⁴ As aventuras das personagens pela busca da verdade surgem, no romance, plenamente justificadas, pois cabe à arte esforçar-se por ser verdadeira, mostrando as faces obscuras, misteriosas, enigmáticas e muitas vezes tenebrosas das coisas.

Compreende-se, então, que *Mardi* responda com uma grande interrogação às questões essenciais da existência. Quando Mohi pergunta “if all things are deceptive,

⁸³ Walt Whitman. *Leaves of Grass*, v. 833, p. 62.

⁸⁴ Herman Melville. *Mardi*, p. 944.

tell us what is truth?”⁸⁵, não se pode obter resposta mais adequada do que: “that question is more final than any answer.” O mesmo se passa com a interrogação “What is the grass?” em “Song of Myself” de Whitman. Ficará, assim, evidente que a verdade, na arte como na vida, é um universo de infinitas ambiguidades. O que permanece obscuro pode ser mais revelador que a maior das claridades: “And thus, too, here and there, with other distant things: the more light you throw on them, the more you obscure. Some revelations show best in a twilight.”⁸⁶ Chegar a estas revelações é o que procuram as personagens que partilham do mesmo desejo de Babbalanja: “I am intent upon the essence of things, the mystery that lieth beyond . . . that which is beneath the seeming.” O romance centra-se neste despertar de consciência, atingido pela desocultação do mistério por detrás do óbvio e do aparente. Se a este sentido do mistério impenetrável, G. R. Thompson chama “medo metafísico”, Ann Radcliffe denomina “obscuridade” ilimitada, essencial à imagem do horrível.⁸⁷ O poder do obscuro em desencadear emoções de terror e medo foi também sentido por Burke, em *A Philosophical Enquiry* (1757): “To make any thing very terrible, obscurity seems in general to be necessary. When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes.(...) Those despotic governments, which are founded on the passion of men, and principally upon the passion of fear, keep their chief as much as may be from the public eye.”⁸⁸ Segundo Burke, a noite e tudo o que é negro fazem aumentar este poder do que é sombrio e vago. Ele fala-nos de templos, cabanas e bosques escuros e das sombras das mais velhas árvores. Diz-nos também que ninguém melhor do que Milton compreendeu o segredo

⁸⁵ *Ibidem*, p. 944.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 716.

⁸⁷ Ann Radcliffe. “On the Supernatural in Poetry” in *New Monthly Magazine*, Vol. 16, 1826, pp. 145-50.

⁸⁸ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 54

de intensificar ou iluminar as coisas terríveis através de uma adequada obscuridade. Tudo isto desenvolverá uma sensibilidade que irá ser partilhada pela Literatura contemporânea, tendo o próprio William Faulkner, num conto intitulado “*Ad Astra*”, observado que: “A man sees further looking out of the dark upon the light than a man does in the light and looking out upon the light.”⁸⁹ Podemos dizer que, com *Moby-Dick*, Melville criará atmosferas não menos negras, incertas, ambíguas, terríveis e sublimes do que as criadas pelo autor de *Paradise Lost*.

⁸⁹ William Faulkner, “Ad Astra” in *Collected Stories of William Faulkner*, p. 409.

MOBY-DICK, or The Whale (1851)

Para começar, temos a presença do mar, descrito pelo narrador como “the dark side of the earth” e “an everlasting terra incognita” dominada por uma total “blackness of darkness”. Aí se ocultam inúmeros segredos, representando toda essa área marítima “the dark Hindoo half of nature.” Nela habitam uma série de seres predatórios e canibalescos que simbolizam a voracidade vulturina do mundo, pois segundo Melville, “man has lost that sense of the full awfulness of the sea which aboriginally belongs to it.”⁹⁰ Em *Delights of Terror*, Terry Heller diz-nos que, para ser sublime, a natureza tem de ser uma fonte do medo. Isto é o que nos vai confirmar *Moby-Dick*, como já nos confirmara *Mardi*, quando Babbalanja notara a indiferença do mundo natural para com o homem, ao exprimir o pensamento, já atrás citado, de que: “If not against us, nature is not for us.” No capítulo “The Spouter-Inn”, deparamo-nos com a obscuridade inquietante de um quadro a óleo contendo uma quantidade infinita

⁹⁰ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1086.

de “masses of shades and shadows”, que ao parecer inicialmente retratar o caos, gradualmente nos desvenda a presença do grande Leviatã: “But what most puzzled and confounded you was a long, limber, portentous, black mass of something hovering in the centre of the picture over three blue, dim, perpendicular lines floating in a nameless yeast. 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 marvelous painting meant.”⁹¹ O que não passa aqui de uma perturbante possibilidade, poder-se-á transformar de facto em terror, se as incipientes formas da pintura se tornarem reais e terríveis. Isso só não acontece, porque Ishmael, o observador do quadro, não está na verdade em presença da Baleia Branca, mas perante um objecto artístico, que lhe concede a distância estética necessária à atribuição de qualidades sublimes ao horror da paisagem. Sendo o sublime definido como um efeito estético resultante da representação de objectos terríficos numa forma artística, ou da contemplação do terrível numa paisagem, ele depende desta distância estética sem a qual é impossível o efeito de sublimidade. A este propósito Monk cita, em *The Sublime* (1960), um ensaio de Edward Bullough onde se explica a importância deste distanciamento: “When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience.”⁹² Dentro dessa distância apropriada, esta imagem consegue provocar uma excitação emocional, tão grata à sensibilidade romântica, que se comprazia com as paisagens sublimes, obscuras e selvagens de Mrs. Radcliffe e dos pintores da tradição Barroca da pintura de

⁹¹ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 805.

⁹² Samuel H. Monk. *The Sublime*, p. 91.

paisagem, como Salvator Rosa e Richard Wilson. Em *Redburn*, Melville refere-se a Salvator, cujas pinturas lhe influenciaram por certo a sua forma de ver o mundo. Nesse romance, e em relação à atmosfera de “melancolia infernal” que rodeava o moribundo Jackson, o autor diz-nos que esta cena seria digna de uma pintura “to be painted by the dark, moody hand of Salvator.” E como sabemos, o gosto por paisagens sublimes abunda nos romances góticos. Lembremo-nos das cenas na costa do mar Adriático, em *The Italian* de Mrs. Radcliffe, ou dos medonhos abismos onde é lançado Ambrosio, em *The Monk*, de M. G. Lewis, e ainda do horror da paisagem desoladamente gélida do Ártico, em *Frankenstein*. A própria paisagem americana torna-se, para os primeiros colonos, o espaço privilegiado do sublime. A este propósito, num capítulo intitulado “The Tangled Roots of American Gothicism”, diz-nos Richard Dimaggio:

“To the early colonists, America was the land of the sublime, of beauty mixed with terror, of immense horrors and unfathomable mysteries. If the first inhabitants came in expectation of an earthly paradise, what they discovered more nearly resembled a terrestrial hell. (...) Nature for the 17th century American was the source of palpable terrors as well as nameless apprehensions and astonishment. The excursion into the hostile wilderness frequently resembles the perilous journey of the Gothic quest: the voyage into a haunted, ominous, and horrific realm of labyrinth and maze.”⁹³

Tudo isto parece contrariar a visão utópica da América como um paraíso terreno, dando lugar a uma imagem de paisagem tão aterradora quanto fascinante. Assim, a aventura de Melville transforma-se numa expedição pelo interior deste “coração das trevas”, podendo ser considerada uma versão gótica da convencional “viagem perigosa”. Como de acordo com a perspectiva do romance gótico, a Natureza não oferece escape, segurança ou salvação, as personagens de *Moby-Dick* são lançadas num turbilhão de experiências surgidas do confronto com os terrores da paisagem.

⁹³ Richard Dimaggio. *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 61-62.

Lembremos que, logo na primeira página do romance, Ishmael nos diz que procura o mar para escapar ao tédio e ao suicídio (“my substitute for pistol and ball”), mas a sua atracção pelo oceano é ela própria uma atracção pela morte (“With a philosophical flourish Cato throws himself upon his sword; I quietly take to the ship”). Também para Burke, “o oceano é um objecto de grande terror”,⁹⁴ motivo pelo qual Ishmael se sente tão atraído. O seu interesse pelo mar não reside tanto na evasão que ele permite, mas mais nos perigos que ele oferece. Em *La Peur en Occident* (1978), Jean Delumeau informa-nos que o mar representou sempre, ao longo dos tempos, uma provocação, mas para a grande parte dos indivíduos ele tem permanecido como uma forma de dissuasão, sendo por excelência o lugar do medo. Diz-nos o autor: “La quantité d’ états psychologiques à projeter est bien plus grande dans la colère que dans l’amour. Les métaphores de la mer heureuse et bonne seront donc moins nombreuses que celles de la mere mauvaise.”⁹⁵ Ser misteriosa, remota, perigosa, hostil e bárbara são características essenciais à sublimidade da experiência marítima: “I am tormented with an everlasting itch for things remote. I love to sail forbidden seas, and land on barbarous coasts. Not ignoring what is good, I am quick to perceive a terror, and could still be social with it - would they let me - since it is but well to be on friendly terms with all the inmates of the place one lodges in.”⁹⁶ Esta capacidade de ser sociável com o horror, não demonstra somente a *endurance* de Ishmael, mas indica, antes de mais, que, desta tendência para a sociabilidade com o horrível, nasce uma consciência da universalidade dos aspectos terríveis da existência e do horror primordial da vida.

⁹⁴ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 54.

⁹⁵ Jean Delumeau. *La Peur en Occident*, p. 32.

⁹⁶ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 800.

Esta consciência dos perigos da existência, que sempre fez Melville duvidar dos paraísos oferecidos pela Natureza, faz com que, no romance, a relação sublime entre a beleza e o terror desencadeie uma série de dicotomias, que se estabelecem entre imagens de natureza oposta, como sejam as oposições entre gatos e tigres, dias e noites, macho e fêmea, e muito especialmente, entre a superfície do oceano e as suas profundezas. O mar acaba por ser a metáfora mais adequada à imprevisível irrupção do terror que se oculta por detrás da aparência de beleza. O tufão, que perturba a beleza serena desses “resplendent Japanese seas” no momento em o *Pequod* inicia o seu percurso de encontrar Moby-Dick, é exemplo desse terror imanente a que Ishmael se refere ao notar que “(it) will sometimes burst from out that cloudless sky, like an exploding bomb upon a dazed and sleepy town”.⁹⁷ Todos estes opostos físicos, que traduzem a dicotomia beleza / terror, possuem um significado metafísico ao simbolizarem a oposição entre pensamento e emoção. Do mesmo modo, os terrores da paisagem encontrarão equivalentes psíquicos nos conflitos paradoxais entre a razão e a paixão. O simbolismo emersoniano havia já chamado a atenção para este facto, quando se confrontara com a exclamação: “O Nature, and O soul of Man! how far beyond all utterance are your linked analogies! not the smallest atom stirs or lives in matter, but has its cunning duplicate in mind.”⁹⁸ Isto leva a que as profundidades obscuras dos oceanos, escondidas por detrás das suas superfícies brilhantes, entrem em directa correspondência com o lado negro de Ahab, pois, tal como as profundezas marítimas, também ele encerra terrores insondáveis, razão pela qual ambos fazem parte desse mesmo “lado negro da terra”. Segundo o “black and terrific” Ahab: “So far gone am I in the dark side of earth, that its other side, the theoretic bright one, seems but uncertain

⁹⁷ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1329.

⁹⁸ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1127.

twilight to me.”⁹⁹ Para o capitão do *Pequod*, a beleza existe somente externamente, enquanto o terror possui uma realidade interior. Todo o romance se estrutura em torno do conflito entre aparências exteriores e realidades interiores, isto é, entre a luz da razão e as trevas do inconsciente humano. Este facto deve ter levado Joel Porte, em *Romance in America* (1969), a afirmar que “Like Poe (whose influence, notably that of *Arthur Gordon Pym*, is widely diffused throughout Melville’s writings) Melville was obsessively concerned with the paradoxes of human reason and passion, and with all those bafflings ambiguities that make experience a maze of inscrutable alternatives and unsoundable depths.”¹⁰⁰

Todas as tensões temáticas e simbólicas apresentadas ao longo da obra reflectirão sempre esta correspondência da Natureza com a mente humana, entre as quais se estabelecem as mais profundas analogias, que permitem perguntar: “do you not find a strange analogy to something in yourself? For as this appalling ocean surrounds the verdant land, so in the soul of man there lies one insular Tahiti, full of peace and joy, but encompassed by all the horrors of the half known life.”¹⁰¹ Exemplo disso é a experiência por que a tripulação do *Pequod* passa, quando este deixa uma zona de glaciares (“ice and icebergs all astern”) e entra em climas tropicais, cuja beleza natural faz desencadear paradoxalmente uma série de pensamentos negros, especialmente na mente de Ahab. É como se os terrores da memória fossem mais facilmente activados, quando em contraste com um espectáculo de rara beleza natural, que, em vez de produzir um efeito soporífero, produz uma terrível inquietação. Cenas tropicais paradisíacas evocam em Ahab o medo da morte, cuja experiência trágica o faz duvidar

⁹⁹ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1357.

¹⁰⁰ Joel Porte. *Romance in America*, p. 152.

¹⁰¹ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1087.

de paraísos ilusórios, pois possui uma profunda consciência desse lado negro da Natureza, desse “dark Hindoo half of nature, who of drowned bones hast builded thy separate throne somewhere in the heart of these unverdured seas”.¹⁰² O contraste binário beleza-terror determina muitas passagens descritivas e simbólicas, no romance, pois torna-se uma constante que, quanto mais bela for uma cena ou imagem, mais terrível e maligno será o terror a ela associado. Por detrás da beleza aparente da vida sempre permanecerão ocultos os terrores da existência. A esta polaridade já Melville havia aludido, quando alertara o leitor de Hawthorne para o facto de que, por detrás das aparências radiosas, se podia ocultar o poder das trevas: “You may be witched by his sunlight (...) but there is the blackness of darkness beyond.”¹⁰³ Vários exemplos se poderão dar para ilustrar estas relações dicotómicas. Um dos mais frequentes é o contraste da calma superficial de um dia no mar com as forças de destruição que jazem submersas e encobertas pela superfície do oceano. No capítulo “The Gilder”, encontra-se a seguinte descrição de Ishmael: “The soft waves themselves, that like hearth-stone cats they purr against the gunwale; there are the times of dreamy quietude, when beholding the tranquil beauty and brilliancy of the ocean’s skin, one forgets the tiger heart that pants beneath it; and would not willingly remember, that this velvet paw but conceals a remorseless fang.”¹⁰⁴ A própria justaposição de seres dóceis com seres selvagens é uma qualidade inerente à Natureza, o que atribui objectividade e autenticidade à oposição entre uma beleza superficial e um terror profundo. Outro exemplo de polaridade será quando um acontecimento ou fenómeno da Natureza pode assumir uma aparência bela ou terrífica dependente da perspectiva de cada um. Uma

¹⁰² Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1323.

¹⁰³ Herman Melville. “Hawthorne and his Mosses” in James Wilson (ed.). *The Hawthorne and Melville Friendship*, p. 219.

¹⁰⁴ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1317.

ilustração que se poderá dar para esta situação é a queda de Pip ao mar. Após ter-se confrontado com uma realidade terrível, esta personagem enlouquece, mas paradoxalmente torna-se detentor de um conhecimento proibido, o que faz dele um sábio filósofo. Esta justaposição de terror e beleza é particularmente comum em passagens descritivas, como seja, por exemplo, a que se encontra no capítulo “Brit”, no qual Ishmael descreve a polaridade existente na Natureza: “Consider the subtleness of the sea; how its most dreaded creatures glide under water, unapparent for the most part, and treacherously hidden beneath the loveliest tints of azure. Consider also the devilish brilliance and beauty of many of its most remorseless tribes, as the dainty embellished shape of many species of sharks.”¹⁰⁵ Também em “The Grand Armada”, Ishmael observa o contraste existente entre as “consternações e terrores” das baleias colocadas no perímetro da grande escola e a serenidade pacífica das situadas no centro, facto que encontra correspondências psicológicas no próprio narrador: “amid the tornadoed Atlantic of my being, do I myself still forever centrally disport in mute calm; and while ponderous planets of unwaning woe revolve round me, deep down and deep inland there I still bathe me in eternal mildness of joy.”¹⁰⁶ A própria ambiguidade da brancura da baleia, em “The Whiteness of the Whale”, resulta da associação da beleza com o terror, tal como acontece com Queequeg, que, embora possua uma aparência selvagem e terrífica, é um “soothing savage” que redime Ishmael do seu “splintered heart and maddened hand”.¹⁰⁷ Esta associação está também presente nos capítulos relacionados com a Cetologia, que têm por intenção sublinhar a dualidade de uma espécie animal tão possuidora de uma beleza magnífica como de um enorme poder destrutivo. Se, à

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 1087.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 1209.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 849.

primeira vista, *Moby-Dick* poderá parecer um ser inofensivo, ela mostrará uma grande propensão para a violência e terror que sempre se ocultam por detrás da sua beleza. Ela é retratada como algo fascinante, mas que é ao mesmo tempo perigoso e falso, podendo ser considerada como mais um “confidence man” de Melville, cuja máscara de benevolência esconde uma intenção profundamente sinistra:

“On each soft side (...) on each bright side, the whale shed off enticings. No wonder there had been some among the hunters who namelessly transported and allured by all that serenity, had ventured to assail it; but had fatally found that quietude but the vesture of tornadoes (...). And thus, through the serene tranquilities of the tropical sea, among waves whose hand-clappings were suspended by exceeding rapture, *Moby-Dick* moved on, still withholding from sight the full terrors of his submerged trunk, entirely hiding the wrenched hideousness of his jaw.”¹⁰⁸

Ao ficar provado que, na Natureza, a beleza surge sempre acompanhada de terror, é natural que Melville tenha usado este facto para dar autenticidade à sua perspectiva estética de ver beleza no terror, pois, como teve o cuidado de sublinhar ao longo de toda a obra, o pensamento e a emoção humana dependem de uma forma de percepção particular e de um determinado ponto de vista, como ficou bem vízível em relação ao exemplo do diamante que simbolizava Pip:

“So though in the ckear air of day, suspended against a blue-veined neck, the pure-watered diamond drop will healthful glow; yet, when the cunning jeweller would show you the diamond in its most impressive lustre, he lays it against a gloomy ground, and then lights it up, not by the sun, but by some unnatural gases. Then come out those fiery effulgences, infernally superb; then the evil-blazing diamond, once the divinest symbol of the crystal skies, looks like some crown-jewel stolen from the King of Hell.”¹⁰⁹

O ponto de vista dominante, em *Moby-Dick*, é o de Ishmael, o narrador, que igualmente partilha desse gosto estético pela “beleza terrível”, dando-lhe expressão ao

¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 1379-80.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 1234.

descrever Moby-Dick, no capítulo “The Town-Ho’s Story”: “the appalling beauty of the vast milky mass, that lit up by a horizontal spangling sun, shifted and glistened like a living opal in the blue morning sea.”¹¹⁰ Em “The Whiteness of the Whale”, é realçado o simbolismo paradoxal da baleia, pois, ao mesmo tempo que o branco significa pureza, bondade e beleza, também tem o poder de provocar o terror do desconhecido e do vazio da brancura: “it is at once the most meaning symbol of spiritual things, nay, the very veil of the Christian’s Deity; and yet should be as it is, the intensifying agent in things the most appalling to mankind.”¹¹¹ Efeito semelhante é provocado por essa aparição enigmática, no final de *The Adventures of Arthur Gordon Pym* de Edgar Poe, origem de uma náusea existencial a que Michael Hollister se referiu com perspicácia, ao apresentar o seguinte comentário:

“The search for Moby-Dick, or ‘Truth’ in the intellectual aspect of the allegory, is led by ‘the lonely, alluring’ spirit-spout to the giant squid, an ‘apparition of life.’ The squid is parallel to the white human figure at the end of *Pym* in being an apparition of life in the depth of the human soul. Melville dives deeper than Poe. In the deep thinking of Ishmael, or Bulkington, the formless creature with tentacles grasping air conveys the existential nausea at nothingness and meaninglessness that rarely surfaces but must be faced before a soul can find Moby-Dick, ‘the ungraspable phantom of life.’”¹¹²

Mas, enquanto a obra de Poe polariza os opostos em termos de estereótipos, a de Melville rege-se por um espírito de igualdade e por isso os opostos apresentam-se reconciliados como se tratasse de um símbolo de yin/yang, segundo o qual uma zona branca contém um ponto negro e uma zona negra contém um ponto branco. No próprio capítulo “The Whiteness of the Whale”, a brancura é analisada como um fenómeno

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 1068.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 1001.

¹¹² Michael Hollister. “Melville’s Gam with Poe in *Moby-Dick*: Bulkington and Pym” in *Studies in the Novel*, Vol. 21, Issue 9, Fall, 1989, p. 283.

arquetípico para além das categorias redutoras do bem e do mal. Como tudo no romance, o branco e o negro são recorrentemente tratados numa relação complementar, pois também as baleias possuem ossos brancos e negros. E porque, em *Pym*, se procede a uma polarização do negro e do branco, a visão dominante é tendencialmente linear, binária e psicologicamente polarizada. Em *Moby-Dick*, essa visão é integrada, cíclica, redonda como a Terra e psicologicamente holística. O uso de estereótipos reduz muito da imagética de *Pym* a uma linguagem de signos. O amotinado mais perverso, no *Grampus* de Poe, é um cozinheiro negro, os indígenas da ilha de Tsalal são todos pouco espertos e maus, e no episódio final o negro Nu-Nu morre, prevalecendo a brancura como a visão de uma Verdade primordial. Poe polariza insistentemente os opostos - branco e negro, verdade e falsidade, o Sul aristocrático e o Norte democrático - à medida que Pym avança para sul. Os falsos “Estados Unidos” do Norte cedem a uma ordem mais verdadeira do Sul, sendo o próprio Pólo Sul a servir de cenário à afirmação desta mentalidade afecta à polarização. O inverso acontece em Melville, pois o velho cozinheiro negro, a bordo do Pequod, é um moralista que prega a compaixão aos tubarões, um dos nobres arpoadores é o negro Daggoo, a negritude de Pip não o impede de se tornar num anjo bom convencional e até as divinas baleias são quase sempre negras. Como Ahab, a personagem mais psicologicamente desintegrada em *Moby-Dick*, também Pym se sente polarizado contra uma Natureza transformada em fonte de terror, pois nunca consegue transcender-se a si próprio através de uma união espiritual com outro ser ou com a Natureza, como o consegue Ishmael através de Queequeg e Bulkington. Também Pym sofre do mesmo solipsismo e antropocentrismo do capitão do Pequod, não conseguindo transcender o seu narcisismo, o que o leva a projectar-se nessa branca “figura humana” de dimensões descomunais, como acontece com Ahab

em relação a *Moby-Dick*. Devido a esta desintegração e polarização psíquica comum, é inevitável que a salvação de ambas as personagens seja praticamente improvável.¹¹³ Esta incapacidade característica do homem ocidental em libertar-se da sua projecção narcísica, desenvolve-lhe uma tendência para a insularidade filosófica, que Melville critica e põe em evidência, especialmente no capítulo “The Doubloon”, procurando contrastá-la com a profunda ambiguidade e os múltiplos sentidos gerados pela Baleia Branca.

Interessado em promover o equilíbrio e a integração psíquica, é natural que Melville tente provar, em *Moby-Dick*, que nada existe por si só e toda a essência da existência reside num interminável jogo de opostos onde se baseia a visão dualista que subjaz à estrutura do romance. A componente essencial da vida consiste numa íntima ligação de forças contrastantes, pois qualquer dos opostos tomado isoladamente está desprovido de sentido. Total pessimismo ou optimismo não existe, assim como são inexistentes a felicidade ou o sofrimento totais, pois a existência humana consiste numa contínua combinação dos dois extremos: “the mingled, mingling threads of life are woven by warp and woof; calms crossed by storms, a storm for every calm. There is no unretracing progress in this life; we do not advance through fixed gradations, and at the last one pause.”¹¹⁴ Cada qualidade só pode ser definida em relação ao seu oposto, o que faz com que a antítese beleza-terror evolua para uma síntese, pois tal como “there is a wisdom that is woe” também poderá existir uma beleza que é terror, e *Moby-Dick* será a personificação dessa prova: “it was his spiritual whiteness chiefly, which so clothed

¹¹³ Para mais exemplos acerca da semelhança entre Poe e Melville ver Patrick Quinn. *The French Face of Edgar Poe*. Aqui Quinn nomeia semelhanças entre *Pym* e *Moby-Dick*, tais como: as frases iniciais dos dois romances, a embarcação a partir de Nantucket, os motivos da partida para o mar, os presságios de mau agouro, os protagonistas que se transformam em testemunhas e não em heróis, tendo ambos ferozes companheiros que se convertem em seus salvadores, os hieróglifos nas caves de Tsalal como o dobrão do Pequod, a água associada com a meditação e com o inconsciente, o fascínio da brancura, etc.

¹¹⁴ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1318.

him with divineness; and that this divineness had that in it which, though commanding worship, at the same time enforced a certain nameless terror.”¹¹⁵

Charles Feidelson apreendera bem este padrão de tensão paradoxal em toda a obra do autor, ao concluir que: “The diversity that Emerson and Whitman easily accept as new ‘frontiers’ of exploration presents itself to Melville as a network of paradox. Travelling with Whitman down the open road, ‘the earth expanding right hand and left hand,’ Melville notes that right and left are opposites.”¹¹⁶ Se a Baleia Branca é o símbolo do paradoxo fundamental da existência, a sua natureza inexplicável dá origem a outro paradoxo: o de suscitar interesse pelo seu próprio enigma e ao mesmo tempo impedir que esse mistério seja revelado ao criar obstáculos ao conhecimento, que ao ser alcançado poderá, como em Poe, significar eventualmente a destruição do indivíduo. Seguindo esta mesma linha de pensamento, Charles Feidelson chegou também a concluir que Melville vivia num universo de paradoxo, cuja tensão serviria as exigências da imaginação simbólica. Diz-nos o crítico: “His art treads a thin line between his theoretical and certain practical conditions which, if fully admitted, would render his premises null and void. Out of that tension comes his awareness of universal paradox, his sense that ‘opposite or discordant qualities’ are equally as real as the power of reconciliation. And out of the sense of paradox comes his characteristic subject matter, his tendency to seek his theme in the final paradox of his own activity.”¹¹⁷ Horace Bushnell, um contemporâneo de Emerson que, não tendo partilhado a sua teologia, possuía uma perspectiva semelhante em relação à natureza da linguagem, desenvolveu o seguinte pensamento em relação ao poder paradoxal do símbolo:

“We never come so near to a truly well-rounded view of any truth, as when it is offered paradoxically If we find the writer in hand moving with a free

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 996.

¹¹⁶ Charles Feidelson. *Symbolism and American Literature*, pp. 32-33.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 174.

motion , and tied to no one symbol . . . if we find him multiplying antagonisms, offering cross views, and bringing us round the field to show us how it looks from different points, then we are to presume that he has some truth in hand which it becomes us to know. We are to pass round accordingly with him, take up all his symbols, catch a view of him here, and another there, use one thing to qualify and interpret another, and the other to shed light upon that, and , by a process of this kind endeavor to comprehend his antagonisms, and settle into a comprehensive view of his meaning.”¹¹⁸

Acerca da relação entre o simbolismo e o Gótico, em *Form and Fable in American Fiction* (1973), Hoffman examina várias obras de Hawthorne e Melville aplicando-lhes a tese de que, na melhor Literatura Americana, “allegory was transformed into symbolism; the Gothic mode (despite its melodrama) assumed a seriousness unusual elsewhere by virtue of the communal values represented in supernatural folklore; and the transcendental aesthetic gave the whole work metaphoric consistency.”¹¹⁹ Em *American Romantic Psychology* (1980), Martin Bickman explica a natureza do símbolo, estabelecendo uma relação entre o pensamento junguiano e o Romantismo Americano. O pressuposto central de que parte este estudo de Bickman é o de considerar que os escritores românticos americanos nem eram vítimas de impulsos inconscientes por eles próprios desconhecidos, nem estavam ligados às comuns teorias psicológicas e mitográficas do seu tempo, uma vez que, no processo de escrita das suas obras, estes autores desenvolveram uma exploração da psique humana, muito antes de Freud e de Jung. Ao partir de uma comparação do conceito de Jung com o de Emerson, desenvolvido no seu ensaio de 1844, “The Poet”, Bickman apresenta-nos o símbolo como uma entidade eminentemente paradoxal, servindo de elemento unificador e ponte verbal entre o concreto e o abstracto, o conhecido e o desconhecido, o consciente e o inconsciente, o lógico e o intuitivo, a imagem material e o pensamento, o pessoal e o

¹¹⁸ Horace Bushnell. “Preliminary Dissertation on the Nature of Language, as Related to Thought and Spirit” in H. Shelton Smith (ed.). *Horace Bushnell*, pp. 93, 96.

¹¹⁹ Daniel Hoffman. *Form and Fable in American Fiction*, p. 354.

colectivo ou entre o individual e o universal. Segundo este autor, as analogias contraditórias provocadas pelo símbolo fazem desenvolver o processo de consciência através do qual algo desconhecido ou mantido inconsciente se torna consciente e mais inteligível, mas nunca totalmente conhecido. A este propósito, Bickman comenta: “Although an individual symbol in itself may have a certain coherence and unity, it can never by itself completely fathom the unknown object or process it points toward. This individual symbol is, as we have presented it, a paradox, holding together opposites in a single construct, but its paradoxical nature becomes at once more forceful and more intelligible when grouped together in a myth or art work with other symbols in a creative tension.”¹²⁰ Nesta perspectiva, a natureza paradoxal do símbolo assemelha-se a esse “ungraspable phantom of life”, em cuja perseguição Narciso se lança ingenuamente e indevidamente, pois o paradoxo com que Melville e os seus leitores se confrontam, em *Moby-Dick*, é de que o mistério da vida não pode ser apreendido conscientemente, antes devendo o indivíduo deixar-se possuir por ele. Esta impossibilidade, que a escrita de Melville enfrenta, foi particularmente bem caracterizada por William Spengmann em *The Adventurous Muse* (1977), ao concluir que:

“Melville came to see that absolute truth is ungraspable. He detected, however, no apparent readiness on the part of society or individuals to give up their exclusive claims to the absolute truth. Consequently, he found it difficult, if not impossible, to write the truth as he saw it and still hold an audience. Hawthorne had taken one course and tried to write popular novels that would avoid the heretical speculations he had entertained in *The Scarlet Letter*. Melville may have intended to follow a similar course when he began *Pierre*, but he soon chose to pursue once again the direction laid down in *Moby-Dick*, seeking to devise artistic forms that would reflect the diminution of human knowledge and yet preserve him from despair. In doing so, he lost his audience; but he helped to lay the ground for an aesthetic theory appropriate to a postabsolutist age.”¹²¹

¹²⁰ Martin Bickman. *American Romantic Psychology - Emerson, Poe, Whitman, Dickinson, Melville*, p. 13.

¹²¹ William Spengmann. *The Adventurous Muse*, p. 212.

Por ser uma fonte geradora de relações paradoxais, pode-se dizer que Moby-Dick é a matriz de todos os paradoxos surgidos ao longo de todo o romance. De certo que este facto levaria Melville a encontrar algum interesse no recente filme dos irmãos Wachowski, intitulado *The Matrix* (1999), pois embora *Moby-Dick* nada tenha a ver com os temas e diálogos “high tech” do século XXI, o romance americano do séc. XIX partilha do mesmo objectivo deste filme do séc. XX em atingir uma revelação aterradora que exponha a falsidade do mundo em que vivemos. Se Ahab estava seguro de que “all visible objects are but as pasteboard masks”, também a vida em *The Matrix* não passa de aparência, algo que foi minuciosamente criado por computadores que existirão num futuro muito próximo, e que mantêm os seres humanos vivos artificialmente, por serem as únicas fontes de energia. Suspensos no espaço, não passam de pilhas orgânicas sustentando o monstro virtual, possuidor como Moby-Dick de “an outrageous strength” assim como de “an inscrutable malice.” Os computadores, unidos sob o nome de “The Matrix”, podem ser desafiados no seu desmesurado poder, pois basta que apareça alguém capaz de os desafiar. O herói do filme, como Ahab, fá-lo-á, uma vez que ambos possuem consciência de que o resto da humanidade não vive uma vida verdadeira, mas que tudo à sua volta se reduz a um terrível jogo de máscaras, sendo por isso necessário derrubá-las como bem o sentira o capitão do *Pequod* ao insistir em “strike through the mask.” Contudo, proclamar guerra ao monstro da alta tecnologia tem os seus perigos como também o tem proclamar guerra à Baleia Branca, razão pela qual, ao referir-se a esta questão, Ishmael pressente esses “interlinked terrors

and wonders of God”.¹²² Como a busca desenfreada de conhecimento, na era da informática, pode degenerar na total desumanização do indivíduo, também a atracção pela vida marítima, por partir do mesmo desejo ávido de conhecer, poderia tornar-se numa experiência ao mesmo tempo sedutora e destruidora. Daí Feidelson ter concluído que: “The largest paradox in *Moby-Dick*, prior to any moral judgment, is the necessity of voyaging and the equal necessity of failure.”¹²³ É de notar que o início do romance, ao centrar o ponto de vista no narrador, identifica viagem com visão, e o campo de visão do indivíduo é o mar, sublinhando-se a propensão da sensibilidade humana para se deter na sua contemplação, ao formarem-se “crowds of water-gazers”, o que implicaria que “thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries”.¹²⁴ Contudo, esta procura de evasão através da contemplação pode ser fatal, porque a identidade do indivíduo poderá perder-se nessa visão panteísta do mar, o que faz com que a procura de unidade absoluta - que Emerson traduziu por “I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all”¹²⁵ - se possa tornar perigosa. No capítulo “The Mast-Head”, os devaneios provocados pela prática de “water-gazing” fazem associar as ondas com os pensamentos humanos, o que origina o perigo de o indivíduo perder a consciência de si próprio, ao fundir-se com a infinidade do espaço, afundando-se nos objectos do seu pensamento, como se afundaria nas profundezas do oceano.

“But while this sleep, this dream is on ye, move your foot or hand an inch; slip your hold at all; and your identity comes back in horror. Over Cartesian vortices you hover. And perhaps, at mid-day, in the fairest weather, with one half-throttled shriek you drop through that transparent air into the summer sea, no more to rise for ever. Heed it well, ye Pantheist!”¹²⁶

¹²² Herman Melville. *Moby Dick*, p. 909.

¹²³ Charles Feidelson. *Symbolism and American Literature*, p. 35.

¹²⁴ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 795.

¹²⁵ Ralph Waldo Emerson. “Nature” in *Essays and Lectures*, p. 10.

¹²⁶ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 962.

O que se denomina “water-gazing” diz, então, respeito a uma actividade paradoxal capaz de inspirar um certo cepticismo, pois o que começa por ser um fascínio pelo mar e um desejo de união com o Absoluto pode resultar na evidência de que o conhecimento imediato pode destruir o sujeito pensante. Isto prende-se com a história de Narciso, pois o que ele viu na superfície das águas não foi somente o seu reflexo, mas a personificação do pensamento: “Because he could not grasp the tormenting, mild image he saw in the fountain, (he) plunged into it and was drowned. But that same image, we ourselves see in all rivers and oceans. It is the image of the ungraspable phantom of life; and this is the key to it all.”¹²⁷ A chave do mistério poderá representar a própria resolução de um paradoxo insolúvel, pois se o indivíduo permanecer na margem, evitando imitar Narciso, esse fantasma continuará misterioso, mas se, pelo contrário, ele for tentado, pelo seu narcisismo, a mergulhar no mar, este aniquilá-lo-á. Esta atracção magnética, provocada pelo mar, e a possibilidade de ceder ao impulso de auto-destruição, motivado por uma fascinação perigosa e potencialmente fatal, fazem lembrar o denominado “Imp of Perverse” de Poe, que em Melville equivale a um estado de transe originado pela calma hipnótica do oceano, de que grande parte das suas personagens são vítimas, sendo recorrente, na obra do autor, esta queda inevitável e catastrófica no mar. Quase sempre esses sonhadores saem desse estado de devaneio ao sentirem um enorme terror pela consciência do perigo de uma morte iminente, o que repentinamente acorda o indivíduo do seu sonho, onde a sua identidade se perdeu, mas que regressa pelo confronto com essa experiência terrífica (“your identity comes back in horror.”). Além do exemplo do narrador, em *White-Jacket*, que também entra num transe semelhante ao já descrito (“now dozing, now dreaming”), sujeitando-se aos seus

¹²⁷ *Ibidem*, p. 797.

perigos, também *Redburn* desenvolve o tema do fascínio perigoso pelo qual o indivíduo é vítima da calma hipnótica do oceano. *Redburn* descreve-nos esse estado de fascinação como um estado de encantamento, no qual o indivíduo se sente controlado pelo exterior como se ele fosse um objecto manipulado sob um efeito de hipnose: “I felt as if in a dream all the time; and when I could shut the ship out, almost thought I was in some new, fairy world, and expected to hear myself called to, out of the clear blue air, or from the depths of the deep blue sea.”¹²⁸ Como acontece em *Moby-Dick*, também em *Redburn*, por detrás da superfície de uma tal tranquilidade confiante, surge uma terrível força enraivecida: “how any thing that seemed so playful and placid, could be lashed into rage, and troubled into rolling avalanches of foam, and great cascades of waves, such as I saw in the end.”¹²⁹ Este padrão de criar uma ruptura num estado de fascinação ou transe através de uma situação de perigo que provoca terror é, então, comum a toda a obra de Melville, embora seja muito particularmente sentido em *Moby-Dick*. O capítulo “The Grand Armada” dá-nos mais um desses exemplos. O barco de Ishmael é levado para uma zona invadida por “a still, becharmed calm which it was impossible not to marvel at. Like household dogs (the whales) came snuffling round us, right up to our gunwales, and touching them; till it almost seemed that some spell had suddenly domesticated them”¹³⁰ Esta serenidade transmite à população um sentimento de segurança e harmonia que será mais tarde abruptamente quebrado por alguns sinais de perigo provocados pelo desespero de uma baleia ferida: “in the extraordinary agony of his wound . . . now dashing among the revolving circle like the lone mounted desperado Arnold, at the battle of Saratoga, carrying dismay wherever he went”.¹³¹

¹²⁸ Herman Melville. *Redburn*, p. 75.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1207.

¹³¹ *Ibidem*, p. 1209.

Em “The Try-Works”, o objecto fascinante não é algo aparentemente benigno ou belo, mas antes profundamente mau. Convém lembrar que Melville concluíra, em “Hawthorne and his Mosses”, que: “Now it is that blackness in Hawthorne, of which I have spoken, that so fixes and fascinates me”.¹³² Fascínio esse que lhe fora igualmente provocado pelas personagens mais negras de Shakespeare. Como Hubert Hoeltje notara em “Hawthorne, Melville, and ‘Blackness’ ”, o apreço do autor pelas “trevas”, na obra de Hawthorne, revela essencialmente uma das preocupações centrais da escrita de Melville.¹³³ Igual ponto de vista foi também partilhado por Marvin Fisher, no seu artigo: “Portrait of the Artist in America: ‘Hawthorne and his Mosses’ ” (1975), onde se defende que a crítica de Melville à obra de Hawthorne revela gostos, ambições e ansiedades do próprio crítico, representando um encontro intelectual e emocional entre duas figuras históricas participantes de um mesmo processo de criatividade literária. Fisher considera que o célebre artigo de Melville começa por ser um retrato do papel arquétipo do artista, como defensor do nacionalismo literário Americano, mas acaba por tornar-se num auto-retrato do próprio autor, no qual se reflecte a criatividade de Hawthorne, esse primeiro génio literário americano. O espírito essencial do referido artigo foi bem captado por este crítico ao ter concluído que: “Melville discerned in Shakespeare that same ‘great power of blackness’ so pronounced in Hawthorne and of such concern to Melville himself. It is more than ‘that Calvinistic sense of Innate Depravity and Original Sin,’ more than an affirmation of the reality of evil or the presence of some evil principle in human nature; it is rather a complaint about and criticism of the way the world is put together and the way that

¹³² Herman Melville. “Hawthorne and his Mosses” in *The Hawthorne and Melville Friendship*, p. 219.

¹³³ Ver Hubert Hoeltje. “Hawthorne, Melville, and ‘Blackness’ ” in *American Literature*, 37, March, 1965, pp. 41-51.

human societies and institutions reflect and inflict these inequities.”¹³⁴ Como consequência, Fisher conclui ainda, neste seu artigo, que os contos de Melville revelam uma preocupação com a condição da cultura americana e com o papel do artista nessa cultura, devido ao desenvolvimento de temas de implicação estética, social e espiritual.

Se a visão de Hawthorne contaminou Melville é também natural que esta tenha contaminado as suas personagens. Assim, também Ishmael permanecerá fascinado e estarrecido por uma visão hipnótica do mal que parece iluminar as trevas: “Wrapped, for that interval, in darkness myself, I but the better saw the redness, the madness, the ghastliness of others. The continual sight of the fiend shapes before me, capering half in smoke and half in fire, these at last begat kindred visions in my soul, so soon as I began to yield to that unaccountable drowsiness which ever would come over me at a midnight helm.”¹³⁵ Perturbado com esta experiência e consciente de que algo estava fatalmente mal, Ishmael apresenta-nos, no fim do capítulo, as suas preocupações acerca do perigo de ficar fascinado por olhar “too long in the face of the fire”, o que traduz os seus receios de ser possuído por essa força demoníaca de autodestruição, a mesma que se apoderara de Ahab. Trata-se aqui do medo de ser dominado pelo objecto fascinante, que se traduz pelo seguinte conselho: “Give not thyself up, then, to fire, lest it invert thee, deaden thee; as for the time it did me.”¹³⁶ Nisto consiste o grande paradoxo da obra de Melville, pois, se a cada aparência de calma pode corresponder um terror profundo, isto prova, como temos vindo a observar, que a beleza e o terror estão permanentemente associados, podendo igualmente uma cena terrível gerar um enorme fascínio, como aliás acontece com uma obra que utiliza a estética do terrível para

¹³⁴ Marvin Fisher. “Portrait of the Artist in America: ‘Hawthorne and His Mosses’ ” in *The Southern Review* 11, January, 1975, p. 164.

¹³⁵ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1246.

¹³⁶ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1248.

provocar emoções nos seus leitores. A este propósito, num artigo intitulado “The Metaphysics of Beauty and Terror”(1983), Frank Novak concluiu que “In *Moby-Dick* the threat of inevitable terror heightens the sense of beauty. This tension not only delineates and intensifies both beauty and terror but, (...), can also merge one with the other. Out of the continuous dialectic between the two, borrowing a line from Yeats, ‘a terrible beauty is born.’”¹³⁷ Isto explica, não só o “power of blackness” da obra de Melville, mas também muitas das situações em que o autor, as personagens e os leitores sentem simultaneamente atracção e repulsa pelo terrível. As próprias interpretações contraditórias a que a obra do autor tem sido sujeita revelam muito acerca desta dualidade, o que provocou o seguinte comentário de Earl Rovit: “He has been declared racist as well as egalitarian, sexist and homoerotic, a lone running dog of capitalism as well as a hound running against it, a covert colonial exploiter and an early-day ecological purist; and when it has been desirable to explicate the choreography of shifting signifiers, his texts have been presented as virtual ballets of deconstructed slippery grace.”¹³⁸

Em *Melville, Shame, And The Evil Eye* (1997), Joseph Adamson defende que a fascinação - um tema insistente na obra deste autor americano - envolve tanto um desejo como um medo, pois a vontade de fusão com objectos idealizados transforma-se num pesadelo, quando o desejo activo se torna num medo passivo. Nesta obra, Adamson apresenta uma análise do papel psicodinâmico da vergonha na obra de Melville, procedendo a uma aplicação da teoria de Heinz Kohut, Léon Wurmser, Silvan Tomkins e Donald Nathanson, que desafia qualquer confiança no modelo pós-

¹³⁷ Frank G. Novak. “The Metaphysics of Beauty and Terror in *Moby-Dick*” in Harold Bloom (ed.) *Herman Melville’s Moby-Dick - Modern Critical Interpretations*, p. 129.

¹³⁸ Earl Rovit. “Melville and the Discovery of America” in *The Sewanee Review*, Vol.100, Fall, 1992, p. 593.

estruturalista abstracto da psicanálise. Este crítico interpreta o desejo de franqueza e sinceridade de Melville, tal como ele o exprime na sua ficção e correspondência, como uma expressão muito genuína do desejo de ultrapassar a vergonha, um desejo realizado nas suas produções de maior sucesso, onde o impulso criativo foi suficientemente forte para libertar a capacidade de comunicar a partir de constrangimentos impostos por sentimentos traumáticos de humilhação e fracasso. Algumas das suas obras como *Clarel* (1876) e “Billy Budd” são interpretadas como vitórias notáveis dos sentimentos de culpa e vergonha que o autor deve ter sentido devido à sua história familiar de fracassos e contrariedades. Assim, a obra de Melville é vista à luz desta necessidade de ultrapassar esse sentimento de vergonha que, associado ao seu narcisismo, se poderia tornar destrutivo, no caso de não se proceder a uma transmutação criativa que se transformaria numa transcendência heróica dessa mesma vergonha. Babo, Claggart e Ahab demonstram que grande parte dos vilões por si criados são vistos como vítimas da humilhação, que aprenderam a usar a vergonha e a infelicidade como uma arma contra os outros, inflingindo neles a humilhação que inicialmente fora dirigida a si próprios. Assim, o desejo de grandiosidade e a tendência à idealização de grande parte das personagens vêm desta profunda necessidade de superar a vergonha, que Adamson considera um elemento crucial na vida emocional do ser humano por combinar outros afectos, como sejam a angústia, a raiva, o medo e o desprezo. A sua crítica a Freud é bastante explícita e deve-se ao facto de, no seu entender, o pai da psicanálise ter ignorado a importância e a complexidade das emoções, ao confundir os mais básicos impulsos da fome, sede, sexo e dor com algo totalmente diferente como os afectos, que assim se viram reduzidos a questões de natureza sexual. Daí a necessidade de valorizar certos afectos como a vergonha, a qual, segundo o autor, está na origem de conflitos

psicológicos extremamente destrutivos, por destruir a autoconfiança e a confiança no mundo exterior, o que leva o sujeito a um estado de alienação e estranheza. Devido a este sentimento de perda de autoconfiança, o impulso idealista, que subjaz à tendência de fascinação, é normalmente impotente, na obra de Melville, uma vez que lhe falta uma vontade onipotente para lhe dar força. Assim, a par da ambição criativa em *Pierre* surge um sentimento de isolamento, abandono e solidão. Também à “inexorable self” de Ahab, responsável pelas suas destruidoras fantasias narcísicas de onipotência titânica, se oporá uma experiência traumática de terror, devido ao seu confronto inicial com Moby Dick, donde resulta uma espécie de mortificação, ela própria uma forma de extrema humilhação. Esta polaridade prova a própria tragédia da existência humana, segundo a qual os desejos humanos de atingir um ideal estão bloqueados por limitações de ordem natural e social, pois, tal como Northorp Frye observa, a tragédia apresenta-nos uma imagem de uma “ ‘Dionysiac’, aggressive will, intoxicated by dreams of its own omnipotence, impinging upon an ‘Apollonian’ sense of external and immovable order”.¹³⁹ Toda esta dualidade faz com que Adamson conclua que: “ a serene feeling of calm (...) is almost always accompanied in Melville by a sense of threat, as though the state of fascination were an inherently dangerous one.”¹⁴⁰ Além de *Moby-Dick*, este padrão é particularmente vizível em “Benito Cereno”, sendo “Billy Budd” também um exemplo de uma atracção, desta vez pela figura parental do Capitão Vere, que ao mesmo tempo provoca uma ameaça terrífica de aniquilação da personalidade. Isto permite concluir que, na obra de Melville, a par da evidência de existir um desejo arcaico pela fusão com o objecto fascinante, existe também o oposto, isto é, um profundo medo do fascínio, o medo de ser totalmente dominado e aniquilado por esse

¹³⁹ Northorp Frye. *Anatomy of Criticism*, pp. 214-15.

¹⁴⁰ Joseph Adamson. *Melville, Shame, And The Evil Eye - A Psychoanalytic Reading*, p. 231.

objecto. O episódio do encontro de Ishmael com Queequeg poderá ser interpretado de acordo com esta perspectiva. O efeito de terror, provocado pelo Índio no narrador, deve-se à sua presença inesperada, como se possuísse uma natureza tão fantasmagórica como a de Moby-Dick, esse “white phantom”¹⁴¹ capaz de suscitar um medo tão paralizante como um ser oriundo de uma cultura diferente (“I lay there frozen with the most awful fears”¹⁴²). Trata-se aqui de um medo latente de ser subjugado e de ficar petrificado por um temível superego arcaico, situação que também se repete em *Pierre*, onde imagens ligadas a pedras simbolizam esse efeito de paralisia. No fundo, Queequeg é um ser *unheimlich* e, como tal, a sua estranheza provoca tanto repulsa (“Now, take away the awful fear, and my sensations at feeling the supernatural hand in mine were very similar, in their strangeness, to those which I experienced on waking up and seeing Queequeg’s pagan arm thrown round me”¹⁴³), como atracção ou fascínio (“Nevertheless, a man like Queequeg you don’t see every day, he and his ways were well worth unusual regarding.”¹⁴⁴). Ele representa esse regresso do “sinistro”, sendo contudo algo de muito familiar que permanece inconsciente na memória de um passado muito primitivo, mas comum a toda a espécie humana. O seu corpo tatuado coloca-o fora das esferas normais da civilização, fazendo-o antes participar das esferas do medo. Assim se explica o choque de Ishmael ao acordar nos braços de Queequeg (“felt a shock running through all my frame”¹⁴⁵). Isto deve-se não só à observação do narrador de que “a ignorância é parente do medo”,¹⁴⁶ mas também ao facto de ele próprio viver uma experiência de homossexualidade, tão *unheimlich* para a sua cultura como o

¹⁴¹ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 995.

¹⁴² *Ibidem*, p. 821.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 822.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 821.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 816.

próprio Queequeg. E a função do Índio é a de colocar o narrador face aos tabus instituídos pela cultura ocidental. Ao personificar esses tabus, é natural que Queequeg provocasse, em Ishmael, um fascínio pelo carácter sagrado do tabu em si e um medo de infringir os seus códigos de proibições. O fascínio resultante de um estado de intimidade com o objecto de atracção (“I was all eagerness to see his face”) transforma-se no terror de uma experiência insólita que iniciará Ishmael na aventura de descoberta da sua identidade, que, como já anteriormente foi dito, “comes back in horror”.

Dele fazendo depender o aprofundamento da sua personalidade, para Ishmael, o terror é algo com que se coabita, faz parte do nosso quotidiano e é constitutivo da realidade. O mal a ele associado surge como uma característica permanente na constituição do universo. Confrontado com o medo inspirado pela brancura da baleia, Ishmael sentira como natural esse “instinct of the knowledge of the demonism in the world”, tão presente no mundo exterior como no coração humano invadido pelo horror do desespero: “that demon phantom that some time or other, swims before all human hearts.”¹⁴⁷ Nada melhor que a extensão do mar representando dois-terços de superfície terrestre (“The sun hides not the ocean, which is the dark side of this earth, and which is two thirds of this earth”¹⁴⁸) e a dimensão da Baleia Branca descrita como “mighty, misty monster”, para servir de metáfora à forte implantação do terror na vida humana. Diz-nos Burke, “to things of great dimensions, if we annex an adventitious idea of terror, they become without comparison greater.”¹⁴⁹ Todos estes medos góticos se encontram explicados no capítulo “The Whiteness of the Whale”, onde Ishmael medita sobre essa cor enigmática de um animal que “já nadava nos mares

¹⁴⁷ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1046.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 1247.

¹⁴⁹ Edmund Burke. *A Philosophical Enquiry*, p. 53.

antes de os continentes terem emergido da água”. Esta será mais uma tentativa de penetrar na obscuridade do desconhecido, como aconteceu com o esforço de interpretação da pintura na *Spouter-Inn*. Aqui, como em todos os romances do autor, seguir-se-á um percurso em que uma certa personagem procura adquirir consciência, enfrentando o misterioso e o estranho, para atingir uma certa revelação ou interpretação que é sempre posta em dúvida dada a natureza indecifrável e ambígua do objecto em questão. Como em relação à pintura mencionada, será difícil atingir a compreensão total da brancura da baleia, mas podemos dizer, como Ishmael, que após algumas contemplações e meditações, talvez se possa chegar à ideia principal. E se para Taji, em *Mardi*, o tubarão branco era o mais temível dos monstros, porque o mais difícil de conhecer devido à sua complexidade, também o narrador de *Moby-Dick* vê a brancura da baleia encerrar um “horror vago e inominável” que dificulta o conhecimento: “(...) there was another thought, or rather vague, nameless horror concerning him (*Moby-Dick*), 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 in a comprehensible form. It was the whiteness of the whale that above all things appalled me.”¹⁵⁰ Se o medo do branco é, como Ishmael sugere neste capítulo, uma experiência universal e arquetípica, deve-se a esta profunda incapacidade de compreensão do indivíduo face a forças de dimensões terríficas não controláveis, que o lançam no grande isolamento e desespero de viver num universo hostil. Ao poder ser associada às ideias de soberania, realeza e pureza divina, a cor branca torna-se uma armadilha que parece camuflar toda a malícia dessas forças aparentemente benignas e atraentes, mas que a todo o momento podem desencadear violência, caos, selvajaria e morte. É

¹⁵⁰ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 993.

significativo que Ishmael compare os artificios de ilusão da natureza à beleza falsa de uma prostituta, ao comentar que: “Nature absolutely paints like the harlot.”¹⁵¹

Toda esta tendência para a artificialidade e dissimulação é simbolizada pela brancura da baleia que assim se transforma num dos mais poderosos objectos capaz de provocar esse terror espiritual, também tão central na obra de Edgar Allan Poe: “(...) yet for all these accumulated associations, with whatever is sweet, and honorable, and sublime, there yet lurks an elusive something in the innermost idea of this hue, which strikes more of panic to the soul than that redness which affrights in blood.”¹⁵² Como nos é explicado, é exactamente este carácter ilusório que causa a inquietação produzida pelo pensamento de brancura, quando associado a um objecto terrível, reforçando-lhe ainda mais esta qualidade. Ishmael explica assim os horrores transcendentos associados ao urso branco dos pólos e ao tubarão branco dos trópicos. Do Pólo Norte ao Pólo Sul, do Trópico de Câncer ao de Capricórnio, a simbologia do branco está ligada a um medo sempre constante em todo o universo. Em relação à generalização deste símbolo na própria Literatura, diz-nos Levin, em *The Power of Blackness* (1958):

“The symbolism of terror is universal. Otherwise, Death would not ride a pale horse in Scripture, and the Ancient Mariner would never have been bedeviled by an albatross. The glitter of Antarctic snow and ice, we may not irrelevantly remember, was the single mystery that Poe had left unresolved. W.H. Hudson would explain it as animism, ‘the mind’s projection of itself into nature,’ our predisposition to be terrified by the exceptional. This may account for the stimulus it lends to visions of hallucinations like that of Hans Castorp in *The Magic Mountain*. One effect of taking mescaline, Henri Michaux has recently testified, is an impression of ‘absolute white, white beyond all whiteness’ ”¹⁵³

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 1001.

¹⁵² Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 994.

¹⁵³ Harry Levin. *The Power of Blackness*, p. 221.

Qualquer presença maligna ou demoníaca, oculta por detrás desta brancura, retirará partido de uma cor que é definida por não se definir, dando por isso motivos a muitas superstições e dúvidas. No seu artigo “Melville and Moby-Dick”(1957), Richard Chase refere-se ao significado da brancura da baleia dizendo:

“Whiteness is the paradoxical color, the color that involves all the contradictions Melville attributes to nature. It signifies death and corruption as readily as virginal purity, innocence, and youth. It has the advantage of being, from one point of view, the color that contains all colors, whereas from another point of view, it suggests a *tabula rasa* which may be imaginatively endowed with significance according to the desire or obsession of him who beholds it. It also readily suggests the sense of the uncanny or the preternatural out of which mythic and religious ideas are formed.”¹⁵⁴

Podendo ser ao mesmo tempo todas as cores e nenhuma, esta ausência de cor gera uma brancura vazia e incolor, que se associa directamente à ideia do nada entendido como aniquilação e morte. Um branco que afinal pode ser negro, pelo seu poder ardiloso de disfarçar a sua perversidade demoníaca, caracterizada por uma constante indefinição e falsidade subtil. Se a famosa expressão “blackness of darkness” se aplica ao mar onde habita Moby-Dick, então a própria Baleia Branca pode representar essa “blackness of whiteness”, sendo simultaneamente uma concentração da luz e das trevas. Esta particularidade leva muitos críticos a concordarem com Leslie Fiedler, quando, em *Love and Death in the American Novel*, considera que: “ambiguity . . . is the essence of *Moby-Dick*.” Este é um facto justificado por se tratar de uma obra que transforma em sublime o horrendo e o terrível. Como se diz no romance “even blackness has its brilliancy.” A imponência terrífica da baleia transforma-a no animal mais adequado para simbolizar esta verdade profunda e elementar. Sobre a qualidade sublime deste extraordinário animal, diz-nos Newton Arvin: “Yet terrible though Moby Dick is in his apparent and perhaps real indifference to men, he is also sublime, sublime

¹⁵⁴ Richard Chase. *Melville - A Collection of Critical Essays*, p. 60.

as the cosmos itself is, in its unimaginable magnitude, its appalling beauty, and the demiurgic creativity of power that seems everywhere to be at work and alive within it.”¹⁵⁵ Esta correspondência entre a baleia e o universo faz com que um e outro se contaminem das características de ambos, e assim das profundezas emerge um universo de extrema brancura que é Moby-Dick, mas também um imenso vazio, onde o indivíduo reconhece a sua “lonely death on lonely life.” O vácuo de uma vida, que se perde na ausência do seu sentido, é o verdadeiro inimigo do capitão Ahab e a origem do sofrimento e do terror que lhe perturba a alma. Por consequência, a cor branca adquire o negrume de todos os abismos, e Ahab transforma-se no “campeão das trevas.” Isto acontece porque a identidade é restituída em pleno horror, como nos contos de Poe. Muitos seriam os paralelos a estabelecer entre Ahab (que parece fazer parte de uma tragédia gótica) e alguns dos heróis solitários e dementes de Poe, para quem “destruição” sempre foi sinónimo de “revelação”. Assim se compreende que essa brancura esteja intimamente ligada ao medo da morte e muito especialmente a um medo espiritual, pois tal como nos diz William Sedgwick, em *Herman Melville - The Tragedy of Mind* (1945): “The horror of whiteness, is it the soul’s fear of death, the fear of extinction after death? Yes, but it goes beyond that. It is more fearful because more intimate. It is the soul’s fear of itself. For in its own conscious self lies the seed of its destruction.”¹⁵⁶

Nesta perspectiva, a Baleia Branca poderá ser um símbolo para o que Heidegger chamou *o existente* (das Seiende) e que se destinava a designar a existência bruta, situada fora de toda a inteligibilidade e numa indeterminação total. Convém lembrar que, no capítulo mais científico intitulado “Cetology”, ficou provado que

¹⁵⁵ Newton Arvin. *Herman Melville*, p.189.

¹⁵⁶ William Sedgwick. *Herman Melville - The Tragedy of the Mind*, p. 122.

nenhum conhecimento de Zoologia poderá apreender totalmente a natureza “desconhecida e não conhecível” deste cetáceo: “Utter confusion exists among the historians of this animal, says Surgeon Beale, A. D. 1839. (...) ‘Impenetrable veil covering our knowledge of the cetacea.’”¹⁵⁷ Isto prende-se com o facto de a existência, para Karl Jaspers, nunca se poder reduzir a um saber conceptual, porque “o ser da existência não é uma categoria objectiva”, nem pode ser nunca “objectivamente cognoscível”. Como esta nunca permanece idêntica a si mesma, não se poderá objectivar nem generalizar, sob pena de se provocar muitos equívocos. Segundo Jaspers, convém renunciar absolutamente a toda a forma de saber que tenda a fixar o ser existencial na imobilidade e na objectividade. Embora se procure espontaneamente este estado de sossego e esta segurança, eles são uma ilusão total. Uma vez que está em questão a existência autêntica, o indivíduo terá de estar necessariamente inquieto em relação a tudo quanto tem aparências de consistência e de estabilidade.¹⁵⁸ Como sabemos, o dom de ubiquidade de Moby-Dick faz dela esse ser eternamente móvel, descrito como “the ungraspable phantom”.

Nos capítulos “The Prairie” e “The Fountain”, Ishmael debate-se com a difícil e impossível tarefa de decifrar e descrever partes do corpo da baleia, acabando por se dirigir ao leitor nos seguintes termos: “I but put that brow before you. Read it if you can.”¹⁵⁹ Provando-se, assim, a impossibilidade de fixar Moby-Dick em fórmulas explicativas, ela não poderá inspirar por isso sossego e segurança, tornando-se “the great gliding demon of the seas of life”.¹⁶⁰ Um demónio num corpo de baleia imerso nos oceanos do mundo, um ser sobrenatural incorporado na natureza, um animal que

¹⁵⁷ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 933.

¹⁵⁸ Karl Jaspers. “La Existencia” in Régis Jovilet. *Las Doctrinas Existencialistas*, tr. Arsenio Pacios, p. 233.

¹⁵⁹ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1165.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 992.

coexiste nos planos inumano e humano e que vive simultaneamente no infinito e no finito, emergindo no presente das experiências do finito Ahab, vindo de um passado intemporal e deslocando-se para um eterno infinito. Perante tal fenómeno, a existência transitória do homem sente-se ameaçada, e por isso Ishmael exprime o seu medo dizendo: "I am horror-struck at this antemosaic, unsourced existence of the unspeakable terrors of the whale, which, having been before all time, must needs exist after all humane ages are over."¹⁶¹ A razão de todo este temor reside essencialmente no facto de estarmos a lidar com um ser, cujos poderes sobrenaturais se tornam ameaçadores, por este se encontrar profundamente enquadrado na realidade concreta. Sobre isto, em *The Grotesque in the Fiction of Herman Melville*, Richard Cook comenta:¹⁶² (...) Moby Dick, the world's largest object and greatest symbol, instills such an uncommon measure of terror and awe into all who see him. Perhaps no object in literature has ever been grounded so solidly in factual reality as Moby-Dick."¹⁶² Uma tal base solidamente real dá maior autenticidade aos perigos latentes que poderá desencadear, e só esses traços realistas lhe atribuem verosimilhança na provocação do medo. A este respeito, diz-nos Stanley J. Rachman, em *Fear and Courage* (1978): "(...) fear refers to feelings of apprehension about tangible and predominantly realistic dangers."¹⁶³ Por seu lado Isaac M. Marks, em *Fears and Phobias* (1969) refere que: "there is a general tendency to fear the very strange, especially when closely associated with the familiar."¹⁶⁴

Não admira, então, que Ahab visse em Moby Dick um modo de objectivar a origem dos seus males, na forma muito concreta desta baleia muito branca de inteligência maligna, personificação de todos os tormentos da existência, que

¹⁶¹ *Ibidem*, p.1281.

¹⁶² Richard Cook. *The Grotesque in the Fiction of Herman Melville*, p. 105.

¹⁶³ Stanley J. Rachman. *Fear and Courage*, p.6.

¹⁶⁴ Isaac M. Marks. *Fears and Phobias*, p.34.

identificava com os seus sofrimentos físicos e morais: “Small reason was there to doubt, then, that ever since that almost fatal encounter, Ahab had cherished a wild vindictiveness against the whale, all the more fell for that in his frantic morbidness he at last came to identify with him, not only all his bodily woes, but all his intellectual and spiritual exasperations.”¹⁶⁵ Para Ahab, combater Moby Dick significava lutar contra essa coisa maligna que estrofia e mutila a raça humana, deixando-a apenas viver com meio coração e meio pulmão. Se a sua vingança tem a ver com uma baleia que lhe cortou uma perna, ela tem também a ver com uma entidade que predetermina aos homens um destino que lhes limita a existência. E embora já referíssemos algumas divergências entre Melville e Emerson, em “Fate”, o filósofo conseguiu aproximar-se muito do espírito desta epopeia nos Mares do Sul: “The element running through entire nature, which we popularly call Fate, is known to us as limitation. Whatever limits us we call Fate. If we are brute and barbarous, the fate takes a brute and dreadful shape.”¹⁶⁶ Também Moby-Dick percorria todos os mares, e Ahab conhecia-lhe tão bem o percurso, como o seu próprio sangue que lhe corria nas veias. Compreende-se, então, que a identificação entre os dois seja total, a ponto de um poder personificar os terrores do outro, sendo a imagem de um o reflexo da imagem do outro. Tal como o monstro pode ser considerado o duplo de Victor Frankenstein, também Moby-Dick poderá ser vista como o duplo de Ahab, embora a equivalência entre ambos seja fundamentalmente uma ficção da mente obsessiva do capitão do *Pequod*. A este propósito, Chris Baldick comenta: “If the monstrous quality of the White Whale is a projection of Ahab’s persecution mania, then it should come as no surprise to find Ahab

¹⁶⁵ Herman Melville. *Moby-Dick*, pp. 988-989.

¹⁶⁶ Ralph Waldo Emerson. “Fate” in *Essays and Lectures*, p. 952.

blending into this mirror image, and becoming a vengeful monster himself.”¹⁶⁷ Na obra, *Moby-Dick* é referida como um monstro, quer pelas suas dimensões quer pela sua capacidade destrutiva. No capítulo “The Spirit-Spout”, tanto Ishmael como a tripulação apercebem-se da sua aparência maligna: “as if it were treacherously beckoning us on and on, in order that the monster might turn round upon us, and send us at last in the remotest and most savage seas.”¹⁶⁸ Esta precisa situação, em que a própria caçada se converte numa armadilha e em que o caçador se transforma na sua presa, encontra equivalência nos últimos episódios de *Frankenstein*, nos quais o monstro parece escapar à perseguição de Victor, mas ao mesmo tempo lhe deixa pistas que lhe permitem segui-lo pelo Ártico. Em ambos os casos, o efeito da confusão entre perseguidor e perseguido transforma-se numa complexa teia de autodestruição, segundo a qual os instintos de vingança facilmente se convertem em instintos suicidas. Como em *Caleb Williams* ou em *Frankenstein*, o acto heróico torna-se num acto destrutivo, em que o indivíduo é vítima da sua própria perseguição, explicando-se, assim, a razão pela qual os antagonistas, em *Moby-Dick*, se confrontam a si próprios como se fossem imagens-espelho. Esta identificação entre o criador e o seu monstro está sobretudo bem visível na seguinte passagem: “God help thee, old man, thy thoughts have created a creature in thee; and he whose intense thinking thus makes him a Prometheus; a vulture feeds upon that heart for ever; that vulture the very creature he creates.”¹⁶⁹ A intenção obsessiva de Ahab torna-se uma criatura independente, que representa uma projecção da sua própria ambição. Ahab transforma-se, então, no monstro por si próprio criado, sendo simultaneamente ambos os lados da criação prometeica, isto é, o criador obsessivo e a

¹⁶⁷ Chris Baldick. *In Frankenstein's Shadow*, p. 80.

¹⁶⁸ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1042.

¹⁶⁹ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1008.

criatura marginalizada. Este facto dá razão à afirmação de Richard Chase de que: “Melville created two kinds of hero, one of whom may be called Ishmael and the other, Prometheus.”¹⁷⁰ Para evidenciar o seu papel dum Prometeu com poderes transgressivos e criativos, capaz de desafiar o poder divino, Ahab torna-se ferreiro e forja o seu próprio arção, que lhe trará a morte (“have I been but forging my own branding-iron, then?”¹⁷¹), baptizando-o em nome do Demónio. Mas, numa época de desenvolvimento industrial como o séc. XIX, qualquer tipo de transgressão prometeica identifica-se menos com alguma espécie de danação do que com o processo do sistema produtivo. Ao estar destinado a transformar-se numa máquina de conversão de espermacete e gordura de baleia em dólares, o *Pequod* dá-nos, por isso, uma imagem da indústria americana. Contudo, o plano monomaniaco de Ahab impede que a sua transgressão se circunscreva somente aos objectivos decorrentes de um empreendimento capitalista, pois o seu ambicioso projecto fá-lo apoderar-se do *Pequod* por razões meramente pessoais. Isto implica que o estatuto simplesmente comercial do navio se perca a favor de um objectivo pessoal mais elevado, mas totalmente irracional. A este projecto de um idealismo louco e fatal, Ahab subordina a sua tripulação, que diferentemente da comandada por Robert Walton, em *Frankenstein*, não consegue amotinar-se, a fim de evitar a viagem de todos os perigos.

Toda esta caçada à Baleia Branca poderá representar uma busca por uma forma que seja equivalente à angústia, desespero e medo que perseguem o homem pelos oceanos da vida. Aqui, mais uma vez Emerson mostra ter razão ao considerar a Natureza um símbolo do espírito, podendo *Moby-Dick*, apesar da sua imagem impessoal, simbolizar os terrores espirituais de Ahab. A este respeito parece-nos

¹⁷⁰ Richard Chase. *The American Novel and its Tradition*, p. 3.

¹⁷¹ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1315.

interessante o seguinte comentário de Harry Levin, em *The Power of Blackness*: “Yet figuratively speaking, that is the plight of all mortals. Ahab, dismasted, bears a darker and deeper trauma of a more intimate nature; his whalebone leg, in a mysterious accident, seems to have pierced his groin and wounded his manhood; but that state-secret is only half revealed. Consequently, all the woes of existence, all the hostile forces he has felt, the storm that Peter Rugg challenged, he has personified in the impersonal image of the whale.”¹⁷² É natural que uma baleia, por ser um animal que normalmente representa um terror náutico tão ou mais perigoso que uma tempestade, relâmpagos e mares turbulentos, seja a espécie zoológica mais adequada para personificar certas forças obscuras e selvagens, arbitrarias e irracionais que através deste ser monstruoso, mas real, se transformam em coisas terrivelmente verdadeiras. Por isso o terror, em Melville, surge como parte do existente, tendo o medo origem na experiência da ameaça da existência. Diz-nos Heidegger: “A coisa terrífica é sempre um ser intramundano, captado como existente, mas precisamente na sua fenomenalidade de coisa terrífica. Este objecto apresenta-se, com efeito, no que tem de perigoso, como uma *ameaça* que se nos aproxima (enquanto o objecto está afastado, o que tem de terrível permanece oculto). Trata-se certamente de uma ameaça, porque o perigo não deve aparecer como inevitável. O próprio *medo* não consiste, pois, tanto em temer um mal futuro como em descobrir uma ameaça que faz pesar sobre nós o objecto terrível que se aproxima.”¹⁷³ A baleia transforma-se assim em metáfora da condição existencial do homem, sendo por isso necessário desafiá-la para se proceder à destruição do que é adverso à vida humana.

¹⁷² Harry Levin. *The Power of Blackness*, p.217.

¹⁷³ Martin Heidegger. “El ser-en-el-Mundo como ‘Ser-Con’ El ‘Se’ ” in Regis Jovilet. *Las Doctrinas Existencialistas*, p. 91.

A batalha com o monstro representa esta luta do indivíduo contra uma força cósmica invencível que, devido à correspondência entre o espírito humano e a Natureza, se transforma numa luta contra o que é obscuro, repressivo, e despótico na própria psique. Ela é também um ajuste de contas com as proibições e inibições impostas pela ética puritana que mantinha aprisionados os impulsos das paixões. É como se a consciência presbiteriana de Ahab o impelisse a lutar contra essa divindade assustadora, guardiã de todos os severos mandamentos do Velho Testamento. Um Deus omnipresente em toda a vastidão física do cosmos, que não se identifica com um propósito consciente, mas antes se aproxima do conceito de *mana*, uma energia ou poder semiconsciente, semi-inconsciente, inspirador de grande inquietação e possuidor de uma força incontestável. Se há nisto terror suficiente, também o há na concepção calvinista de um Deus vingativo, transcendentalmente poderoso. Num artigo intitulado “The Death of God in American Literature” (1968), John Killinger defende que “Melville did have a quarrel with God, with the God of Calvinism at least, and he prosecuted this quarrel relentlessly through all of the major novels from *Moby-Dick* to ‘Billy Budd.’”¹⁷⁴ E aqui aproximamo-nos daqueles aspectos sinistros da teologia calvinista, tão presentes na doutrina de Jonathan Edwards, o autor de *Sinners in the Hands of an Angry God*. Contra este Deus castigador, que reduz o homem a um insecto em atormentada suspensão sobre os abismos dos infernos, é que Ahab se insurge, tornando-se “desperate moody and savage sometimes”, querendo romper as barreiras de interdições que lhe reduzem a virilidade e lhe limitam a existência. Surge, assim, a urgência de derrubar esse muro prisional que a baleia representa: “How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall,

¹⁷⁴ John Killinger. “The Death of God in American Literature” in *Southern Humanities Review*, 2, 1968, p. 149.

shoved near to me . Sometimes I think there's nothing beyond. But 'tis enough. He tasks me; he heaps me; I see in him outrageous strength, with an inscrutable malice sinewing it. That inscrutable thing is chiefly what I hate; and be the white whale agent, or be the white whale principal, I will wreak that hate upon him.”¹⁷⁵ Se a personalidade do indivíduo exige ser suprema, então, ele tem de odiar as restrições que se apresentem como um insulto à sua afirmação, e por isso Ahab nos diz que derrubaria o Sol se ele o insultasse. Se este orgulho é a causa da sua tragédia, ele traduz antes de mais um espírito de rebelião insurgido contra a sujeição a uma prepotente vontade divina.

O Deus do puritanismo era ao mesmo tempo uma entidade majestosa, mas terrível, criada pela imaginação religiosa para inspirar estados de total prostração. Essencial era um culto de obediência passiva, destinado a atingir uma inquestionável rendição à vontade de Deus, qualquer que ela fosse, uma pura rendição da criatura ao seu Criador. Segundo Jonathan Edwards, o importante era a soberania de Deus, tendo proclamado a “dependência absoluta e imediata que os homens têm para com Deus”, uma “dependência universal e absoluta para o seu bem”, sendo ela construída, não como uma promessa de bem para o homem, mas antes como uma glória de Deus. Uma divindade que aparece glorificada pela atitude totalmente dependente do homem, apresentando-se sempre auto-suficiente. No segundo capítulo da Confissão de Fé de Westminster pode ler-se: “(God) hath all Life, Glory, Goodness, Blessedness, in, and of himself; and is alone in, and unto himself All-Sufficient, not standing in need of any Creatures which he hath made, not deriving any Glory from them, but only manifesting his own Glory, in, by, unto, and upon them: He . . . hath most Sovereign Dominion over them, to do by them, for them, or upon them, whatsoever himself pleaseth.”¹⁷⁶ Pode-se

¹⁷⁵ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 967.

¹⁷⁶ Cf. Artigo I (“Of God”) da Confissão de Augsburg (1540).

dizer, então, que o Deus incarnado na Baleia não é um Deus Pai que difunde amor, mas antes arrogância e castigos. Ele é quem lançou Jeremias nas trevas e lhe limitou e dificultou o destino. Segundo Henry Murray, ele é o Deus adoptado pelos irascíveis puritanos, que diziam: “ ‘With fury poured out I will rule over you.’ ‘The sword without and the terror within, shall destroy both the young man and the virgin.’ ‘I will also send the teeth of beasts upon them.’ ‘I will heap mischiefs upon them.’ ‘To me belonged vengeance and recompense.’ ”¹⁷⁷ Será óbvio que Ahab recuse submeter-se a esta justiça punitiva, segundo a qual as dificuldades, o sofrimento, a privação, e outros males naturais são vistos como elementos formativos de bem moral, quando de facto são o resultado da vingança de um Deus irado que mais parece difundir o mal e não o bem. Isto acontece porque toda a sua experiência de contacto com a severidade do Presbiterianismo tinha ensinado Melville a interrogar-se acerca da bondade do Deus bíblico. Daí a semelhança dos terrores da impiedosa mandíbula da baleia com a malignidade de um Deus que nela se metamorfoseou para engolir Jonas, transportando-o até aos “living gulfs of doom.” Entende-se que Leslie Fiedler, em *Love and Death in the American Novel*, tenha observado que: “(...) in him (Ahab) the struggle against the monstrous becomes the struggle against a Calvinist God, whom Ahab confuses with the traditional figure of the Devil!”¹⁷⁸

Acima de tudo, Ahab é um indivíduo que se recusa a desobedecer a si próprio para obedecer a Deus, tal como se aconselha no capítulo “The Sermon”: “And if we obey God, we must disobey ourselves; and it is in this disobeying ourselves, wherein the hardness of obeying God consists.” Ahab não se podia sujeitar a esta dureza

¹⁷⁷ Henry A. Murray. “In Nomine Diaboli” in Richard Chase (ed.). *Melville - A Collection of Critical Essays*, p. 69.

¹⁷⁸ Leslie A. Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 385.

e daqui nascem as suas imprecações a um Deus Pai demoníaco, em “The Candles”:
“But thou are my fiery father; my sweet mother, I know not. Oh, cruel! what hast thou done with her?” Assim, todos os males naturais que perseguem os homens têm a sua origem numa divindade cruel que em vez de se assemelhar a Deus parece antes estar mais próxima da figura do demónio. Em *American Renaissance*, Matthiessen reflecte sobre este assunto, a propósito do importante papel que as questões fundamentais da teologia puritana têm na obra de Melville. Questões ligadas com o pecado original e com a interrogação de se saber até que ponto poderá ser livre a vontade do homem. Conhecendo a influência do pensamento de Schopenhauer no autor americano, diz-nos o crítico: “The kind of reflection upon nature that still impressed him in the last year of his life was what he checked in Schopenhauer’s *Religion and Other Essays* (1890): ‘Taking an unprejudiced view of the world as it is, no one would dream of regarding it as a god. It would be more correct to identify the world with the devil, as the venerable author of the *Deutsche Theologie* has, in fact, done in a passage of his immortal work, where he says: ‘Wherefore the evil spirit and nature are one, and where nature is not overcome, neither is the evil adversary overcome.’”¹⁷⁹

Consequentemente, Ahab sairá perdedor da batalha com o monstro. A baleia demonstra assim que o mal, embora inexplicável, é um elemento integrante da própria vida e dificilmente vencível. E, como sabemos, para Schopenhauer a vontade era essa força absurda e invencível identificada com o universo e por isso era qualquer coisa de muito real revelado no curso da natureza animada e inanimada. Nos pensamentos compilados em *Dores do Mundo*, o filósofo alemão observa que tudo o que procuramos colher nos resiste, havendo em tudo uma vontade hostil que é preciso

¹⁷⁹ F. O. Matthiessen. *American Renaissance*, p. 407.

vencer. A caça à Baleia Branca pode ser vista à luz desta luta eterna pela existência, onde por vezes caçador e caçado se confundem, não se sabendo exactamente quem é o monstro, se Moby-Dick na sua duplicidade de “gentle joyousness” e “intelligent malignity”, se Ahab o estropiado capitão de orgulho diabólico, pois um e outro encontram-se contaminados pela mesma força maléfica. Na obra de Schopenhauer, atrás citada pode ler-se: “A vida do homem não é mais do que uma luta pela existência, com a certeza de ele ser vencido (...). A vida é uma incessante caçada onde os seres, ora caçadores, ora caçados, disputam entre si os restos de uma horrível carniça; uma história natural da dor que se resume desta forma: querer sem motivo, sofrer sempre, lutar sempre, depois morrer, e assim sucessivamente pelos séculos dos séculos, até o nosso planeta se desfazer em bocados.”¹⁸⁰ Segundo este pensador, a melhor forma de escapar a este estado de coisas é suspender a vontade e observar a vida sem nela tomar parte, adoptando uma consciência de puro conhecimento, já que tudo é belo enquanto não nos disser directamente respeito, pois a vida nunca é bela mas somente os quadros que dela se fazem. Por consequência, as três saídas propostas por Schopenhauer são o conhecimento, a criação artística e o ascetismo.

Com base neste pensamento, será interessante entender por que razão Ishmael vê na baleia o equilíbrio das forças naturais e Ahab vê nela a força do Mal. É que Ahab é o protagonista principal desta caçada, não se conseguindo distanciar do horror que lhe provoca esse animal que quer matar, por ver nele personificado todo o poder maléfico do mundo. Ishmael, pelo contrário, não quer matar a baleia, mas compreendê-la, e como tal consegue ter relações de sociabilidade com o terror que daí advém, pois a sua intenção é conhecê-lo e não desafiá-lo e muito menos combatê-lo.

¹⁸⁰ Arthur Schopenhauer. *Dores do Mundo - Pensamentos e Fragmentos*, p. 35.

Digamos que a Ahab falta a distância estética do narrador para ver a beleza terrível da baleia na sua dimensão sublime, ou seja, “the great inherent dignity and sublimity of the Sperm Whale”.¹⁸¹ Tudo isto se pode entender à luz do conceito de sublime de Schopenhauer, que, em *O Mundo como Vontade e Representação* (1818), nos diz: “(...) em presença do sublime, a primeira condição, para chegar ao estado de conhecimento puro, é de nos arrancar consciente e violentamente às relações do objecto que sabemos desfavoráveis à vontade; elevamo-nos por um impulso pleno de liberdade e de consciência, acima da vontade e do conhecimento que se relaciona com ela.”¹⁸² Ishmael é essa consciência e também o único sobrevivente do confronto final com Moby Dick. Na sua subjectividade e individualidade consciente, o narrador apresenta-se na primeira pessoa, como sujeito puro do conhecimento, contemplando de uma forma serena todos os objectos possíveis de serem temidos pela vontade. Em “Introduction to *Moby-Dick*” (1950), Alfred Kazin refere-se a Ishmael como “the living and germinating mind who grasps the world in the tentacles of his thought.”¹⁸³ Se não fosse esta tendência de Ishmael para pensar sobre a realidade, nunca teríamos acesso às sensações de medo provocadas pela brancura da baleia, que ele tão bem soube descrever na sua posição dupla de tripulante do navio e de observador.

De facto, como tudo no romance, Ishmael tem uma existência real (“I, Ishmael, was one of that crew; my shout had gone up with the rest; my oath had been welded with theirs”) e outra abstracta ligada à sua tendência contemplativa e especulativa, que transforma os mistérios dos mares e os terrores das profundezas em algo sublime e excepcional (“Therefore, in his other moods, symbolize whatever grand

¹⁸¹ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1193.

¹⁸² Arthur Schopenhauer. *O Mundo como Vontade e Representação*, Livro III, p. 264.

¹⁸³ Alfred Kazin. “Introduction to Moby Dick” in Richard Chase (ed.) *Melville - A Collection of Critical Essays*, p. 41.

or gracious thing he will by whiteness, no man can deny that in its profoundest idealized significance it calls up a peculiar apparition to the soul.”¹⁸⁴). Como nos diz, “meditation and water are wedded forever”. Resultando a sua vida deste jogo entre o abstracto e o concreto, Ishmael consegue manter constantemente em equilíbrio estas forças opostas. A sua identidade de solitário e de “outcast” permite-lhe essa reflexão distanciada que confere sublimidade a tudo que na Natureza é fonte de medo. Ahab está impossibilitado desta atitude, porque sente sobre si a pesada dominação dessa força natural. Ele é vencido, porque o seu poder de resistência não pôde igualar o poder dessa ameaça. Ishmael, pelo contrário, escapa às investidas da baleia, porque o seu pensamento sempre lhe deu conta de que, se entendesse essa energia como fonte de sublime, poderia retirar dela um prazer estético que o colocaria independente dessa natureza terrível e superior a ela. Ao querer vencer a baleia pela força física, Ahab saiu vencido; ao querer vencê-la pela força da mente, Ishmael saiu vencedor. Influenciado pelo conceito de sublime apresentado por Kant em *Crítica da Razão Pura* (1781), diz-nos Samuel Monk em *The Sublime*:

“To be dynamically sublime, nature must be a source of fear, but not at the moment of aesthetic judgment. Overhanging rocks, thunderclouds, and lightning, volcanoes, hurricanes, the stormy ocean, high waterfalls - in comparison with their might, our power of resistance is of no account. Hence they are fearful. But if we are safe from their menace, they become delightful because of their fearfulness. These objects awaken sublime feelings because, although the immensity and the energy of nature reveal our own physical limitations, we are aware that we have a faculty (reason) of estimating ourselves as independent of nature and superior to it Thus we are lifted momentarily above nature. Physically we may be dwarfed, but our reason remains undaunted, and the mind becomes aware of the sublimity of its own being.”¹⁸⁵

¹⁸⁴ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 997.

¹⁸⁵ Samuel Monk. *The Sublime*, p. 8 .

Este prazer estético extraído do contacto com o horrível faz com que abundem neste romance cenas onde o êxtase veiculado pelo horror é constante. Tubarões que se devoram a si próprios, baleias que causam malefícios a outras da mesma espécie que com elas coabitam, a loucura e o desespero de Pip ao ser abandonado ao oceano Pacífico, o tom *in terrorem* com que Ahab se dirige à tripulação, o episódio do fogo-de-santelmo, o combate final de Moby-Dick com o *Pequod*, e tudo o que faz desta viagem uma constante passagem pelo cabo das Tormentas. Numa palavra, o horror da natureza em si, uma natureza pura e sem Deus, que se esconde por detrás de uma aparência de beleza como por detrás da brancura a baleia esconde a sua força maligna. Colocando em evidência os terrores da natureza e fruindo-os através da sua arte, Melville, o escritor dos terrores dos mares, consegue romper essa artificialidade do simplesmente belo e penetrar na dimensão do terrível expondo-o sem disfarces. Interpretando o sentido dado por Ishmael à brancura da baleia, diz-nos Harry Levin, em *The Power of Blackness*: “May we not surmise that Ishmael’s whiteness, by virtue of a culminating paradox, is blackness in perversely baffling disguise?”¹⁸⁶ Mostrar a Natureza tal como ela é sem artificios ou máscaras passa pelo permanente empenho do autor em mostrar a realidade nua das coisas, a fim de não ser enganado pelas suas ilusões. É natural, então, que em diversos episódios do seu romance nos chame a atenção para o que realmente se esconde por detrás das superfícies enganadoras. Temos o exemplo do capítulo “The Candles”, onde ficamos a saber que: “Warmest climes but nurse the cruellest fangs: the tiger of Bengal crouches in spiced groves of ceaseless verdure. Skies the most effulgent but basket the deadliest thunders: gorgeous Cuba knows tornadoes that never swept tame northern lands. So, too, it is, that in these

¹⁸⁶ Harry Levin. *The Power of Blackness*, p. 222.

resplendent Japanese seas the mariner encounters the direst of all storms, the Typhoon. It will sometimes burst from out that cloudless sky, like an exploding bomb upon a dazed and sleepy town.”¹⁸⁷ O perigo que espreita por detrás da natureza mais bela confere-lhe a ambiguidade da sua beleza terrível, pois por baixo de uma pata de veludo esconde-se sempre uma garra cruel (“this velvet paw but conceals a remorseless fang”). Em todas as suas obras, Melville apresenta-nos inúmeros destes exemplos, onde metáforas e símbolos são usados para dar expressão ao que Matthiessen viu ser uma percepção muito especial do autor para apreender o inevitável terror da vida, pois possuía “an imagination that had apprehended the terrors of the deep, of the immaterial deep as well as the physical.”¹⁸⁸

¹⁸⁷ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 1329.

¹⁸⁸ F. O. Matthiessen. *American Renaissance*, p. 392.

PIERRE, or The Ambiguities (1852)

À semelhança de Ahab, a personagem principal de *Pierre* é outro dos naufragos da longa série de naufrágios existenciais de Melville. Trata-se do romance de Melville mais próximo do estilo de Hawthorne, em que os mistérios da personalidade se vão revelando paralelamente ao desenvolvimento de uma consciência artística. É também a obra mais autobiográfica do autor, onde este expõe muitas das reflexões mais amargas sobre a sua carreira de escritor. Aliás, o seu cepticismo em relação à capacidade de se atingir verosimilhança pela arte ficou bem expresso na seguinte passagem deste romance: “ (...) all the great books in the world are but the mutilated shadowings-forth of invisible and eternally unembodied images in the soul; so that they are but the mirrors, distortedly reflecting to us our own things; and never mind what the

mirror may be, if we would see the object, we must look at the object itself, and not at its reflection.”¹⁸⁹ Por isso, todos os dilemas vividos pela personagem nos remetem para questões relacionadas com a própria arte da ficção: a sensibilidade estética, a ambiguidade da linguagem, a apreensão de uma irracionalidade ameaçadora por detrás das aparências, etc. Difícil será não entrever aqui uma projecção das obsessões próprias da imaginação do autor que, em *Pierre*, viu uma possibilidade de as exorcisar num retrato do artista enquanto jovem.

Indivíduo tão introspectivo quanto *Bartleby*, *Pierre* irá do mesmo modo confrontar-se com as terríveis trevas existentes na alma humana, adquirindo por isso a percepção de que: “For in tremendous extremities human souls are like drowning men; well enough they know they are in peril; well enough they know the causes of that peril; - nevertheless, the sea is the sea, and these drowning men do drown.”¹⁹⁰ O que se irá passar com este jovem é o que se passa com todas aquelas personagens de Melville, que iniciam uma demanda solitária em busca do conhecimento e da Verdade, mas que, no final, demonstram uma enorme desilusão pela relação equívoca que mantiveram com o universo. Elas transformam esta procura, que é ao mesmo tempo metafísica, mítica, e religiosa, num processo autodestrutivo desencadeado pelo confronto com o facto de essa Verdade não ser mais do que simples destroços, o que inevitavelmente conduzirá a um cepticismo em relação à arte e ao próprio processo ficcional: “Ay, *Pierre*, now indeed art thou hurt with a wound, never to be completely healed but in heaven; for thee, the before undistrusted moral beauty of the world is forever fled; for thee, thy sacred father is no more a saint; all brightness hath gone from thy hills, and all peace from thy plains; and now, now, for the first time *Pierre*, Truth rolls a black billow through thy soul! Ah,

¹⁸⁹ Herman Melville. *Pierre*, p. 331.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 353.

miserable thou, to whom Truth, in her first tides, bears nothing but wrecks!”¹⁹¹ A própria função de uma “dark lady”, como Isabel, é de contribuir para levantar fortes suspeitas em relação à linguagem, ao introduzir desconfianças para com os valores dos seus significados convencionais: “I am called woman, and thou, man, Pierre; but there is neither man nor woman about it . . . There is no sex in our immaculateness.”¹⁹²

Segundo Harry Levin, “Bartleby, the Scrivener” pode ser lido como um epílogo silencioso ao som e fúria de *Pierre*. Taji, em *Mardi*, será outro desses naufragos, que, impedido de encontrar Yillah, ou o amor como razão da sua busca, se lança desesperadamente em acto suicida de encontro às terríveis ondas de um mar dominado por “gulfs of blackness.” Em ambos os romances se parecem cruzar os ímpetus do amor com actos assassinos e destrutivos (“I leave corpses wherever I go!”¹⁹³) que levam à autodestruição das personagens, lançadas, como Pierre, aos “infinite cliffs and gulfs of human mystery and misery.”¹⁹⁴ Aqui, iniciação ao mistério e miséria significará também iniciação de um jovem a um mundo de terror, que se processará simultaneamente com rápida passagem da fácil e serena vida no campo para um caos de dificuldades, complexidades de relações e desolações vividas numa cidade.

Além de *Moby-Dick*, esta é a obra do autor onde melhor se cruzam tendências góticas e trágicas, conseguindo-se assim atingir um enorme impacto através do que William Sedgwick convencionou chamar “terror da visão trágica”. No seu estudo intitulado *Herman Melville - The Tragedy of Mind*, o crítico esclarece: “There is accordingly a presentiment in the book, the positive aspect of that loss of all external perspective which I have noticed, which gives *Pierre* a terror of tragic vision even

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 78.

¹⁹² Herman Melville. *Pierre*, p. 177.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 242.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 316.

greater than *Moby-Dick*'s.”¹⁹⁵ Pierre irá sofrer, devido à acumulação de experiências negativas, desse terror espiritual, descrito em *Moby-Dick*, no capítulo “The Whiteness of the Whale”, como “panic of the soul”.

Se, no romance inspirado na caça à baleia, o medo nasce da combinação do terror com o horror e o mistério, presentes na enorme ambiguidade de uma brancura inexplicavelmente ameaçadora, em *Pierre*, a personagem principal vai desenvolvendo uma cada vez mais intensa e angustiada consciência da qualidade equívoca e ambígua do comportamento humano, de todas as verdades e de todas as distinções entre o Bem e o Mal, o Certo e o Errado, a Virtude e o Vício. O próprio título *Pierre, or, the Ambiguities* é esclarecedor do debate interior motivado pela profunda obscuridade e duplicidade do mundo. Sobre esta impenetrabilidade se interroga Pierre, desenvolvendo assim a sua percepção gótica: “Is it possible, after all, that spite of bricks and shaven faces, this world we live in is brimmed with wonders, and I and all mankind, beneath our garbs of common-placeness, conceal enigmas that the stars themselves, and perhaps the highest seraphim can not resolve?”¹⁹⁶ Toda a existência de Pierre consistirá, então, em entender este mistério, apesar de a sua experiência lhe ensinar que, quanto mais se aprofunda a visão e a capacidade de penetração, se descobre cada vez maior caos e obscuridade, podendo esta aventura de descoberta desencadear uma sequência inevitável de desastres. Foi D. H. Lawrence quem melhor conseguiu retratar esta personagem ao observar que: “He (Melville) wrote *Pierre* to show that the more you try to be good the more you make a mess of things: that following righteousness is just disastrous. The better you are, the worse things turn out with you. The better you try to be, the bigger mess you make. Your very striving after righteousness only causes your

¹⁹⁵ William Ellery Sedgwick. *Herman Melville - The Tragedy of Mind*, p. 168.

¹⁹⁶ Herman Melville. *Pierre*, p. 165.

own slow degeneration.”¹⁹⁷

O seu desejo de decifrar enigmas, conduzi-lo-á a esferas subterrâneas que escapam a compreensões racionais, mas que sempre fizeram parte dos símbolos e das atmosferas do estilo Gótico. Sobre esta tendência do romance, Richard Dimaggio comenta: “It is *Pierre* in particular which displays Melville’s most sustained use of the Gothic mode to embody his darker meanings and mysteries.”¹⁹⁸ A justificar esta afirmação está o facto de serem frequentes, neste romance, algumas das principais marcas góticas, desde os pecados do pai (“sins of the fathers”), que tiveram a sua origem em *The Castle of Otranto* de Walpole, até ao tema do incesto, passando mesmo por um elemento do sobrenatural, uma viola com misteriosos poderes, cujas melodias místicas lançam uma maldição e evocam a estranheza e a ambiguidade das relações entre Pierre e Isabel: “All the wonders that are unimaginable and unspeakable, all these wonders are translated in the mysterious melodiousness of the guitar.”¹⁹⁹ Também a torre, símbolo recorrente da ficção gótica, está presente em *Pierre*, sendo descrita como “the donjon form of the old gray tower.” No conto “The Bell-Tower” (1855), ainda incluído no grupo dos *Piazza Tales*, e onde a criatura mata o criador como em *Frankenstein*, Melville usara já esta imponente imagem da arquitectura gótica, a fim de criar cenário para uma tragédia do orgulho, tão frequente aliás nos contos de Hawthorne. Pierre é ele próprio também uma destas vítimas do orgulho transformado em desastre pela sua exagerada obsessão por ideais de honradez, liberdade e verdade. Diz-nos William Sedgwick: “He (Pierre) has escaped (the) baleful pride of worldly possessions simply to fall victim to his disastrous pride of righteousness, truth and

¹⁹⁷ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p. 150.

¹⁹⁸ Richard Sam Dimaggio. *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 119.

¹⁹⁹ Herman Melville. *Pierre*, p. 150.

idealism.”²⁰⁰ Em *Pierre*, essa torre faz parte da Igreja dos Apóstolos, podendo ser observada de um edifício contíguo que Pierre e Isabel habitam, confrontando assim a precariedade e fragilidade das suas existências com a grandiosidade sublime dessa obra de arte arquitectónica. Em *The Romance of the Forest* de Ann Radcliffe, os La Mottes e a sua protegida Adeline refugiam-se nas ruínas da Abadia de St. Clair, donde podem contemplar também uma torre “quase demolida”. Se esta imagem de decadência pode ser homónima do sentimento de desespero das personagens do romance de Radcliffe, não menos equivalente do estado emocional e mental de Pierre será a torre dos Apóstolos. Eis como nos é descrita a sua simbologia: “But across it, and at the further end of the steep roof of the ancient church, there looms the gray and grand old tower; emblem to Pierre of an unshakable fortitude, which, deep-rooted in the heart of the earth, defied all the howls of the air.”²⁰¹ Aqui, Melville revela, mais uma vez, a sua formação religiosa protestante e uma paixão transcendental que o impelem a ver o mundo exterior à luz de significados interiores. O seu método consiste em transformar dados objectivos em observações subjectivas e em tentar um envolvimento mental com os vários elementos da realidade, processo muito usado em *Moby-Dick*, onde a caça à baleia se converte numa aventura mental e numa tragédia do pensamento. Esta técnica herdou-a Melville de Hawthorne, que elogiou pela sua capacidade em criar histórias que: “are directly calculated to deceive - egregiously deceive - the superficial skimmer of pages.”²⁰² Apreendendo em Melville esta mesma tendência, em *The Nineteenth-Century American Short Story* (1985), Robert Lee conclui: “all of Melville’s Piazza and other short fiction will offer narrative which turns in on itself, seeming to

²⁰⁰ William Ellery Sedgwick. *Herman Melville - The Tragedy of Mind*, p. 143.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 316.

²⁰² Herman Melville. “Hawthorne and His Mosses” in *The Hawthorne and Melville Friendship*, p. 226.

tell the one thing while telling in fact quite another.”²⁰³

É natural, então, que Pierre, um jovem que arriscou a sua vida na defesa dos ideais elevados da Virtude e da Verdade, admire a firmeza inabalável dessa torre que parece possuir a resistência que lhe faltou, a grandeza dos valores da vida humana. Embora fortemente presa à realidade terrena, ela parece desafiar, com toda a energia, dinamismo e verticalidade da sua construção, qualquer adversidade da Natureza, transformando a grandiosidade da sua arquitectura gótica numa enorme força afirmativa. O interesse de Pierre por este objecto arquitectónico revela a identificação entre certas características da arte gótica e alguns estados emocionais das personagens dos romances deste género. Toda a sua inquietação psicológica poderá encontrar correspondentes no estado de exaltação conseguido pelas linhas verticais da arquitectura gótica, que alguns críticos desta arte denominam “histeria sublime”. Sobre esta relação, em *The Gothic Imagination - Expansion in Gothic Literature and Art*, Linda Bayer-Berenbaum conclui: “With the ceaseless repetition of towers and pinnacles, the compounding of moldings and shafts, and the elaboration of lacelike spokes of tracery in windows, portals, arches, and buttressing, variety and complexity replace simplicity and contribute to the predominant sense of movement in Gothic art, a dynamism that parallels the fast-moving action of plot and the pervasive emotional agitation in the Gothic novel.”²⁰⁴ Esta correspondência entre a torre gótica e Pierre pode-se explicar por terem em comum uma existência dividida entre o mundo material e o espiritual, revelando ambos o mesmo interesse de ascenderem a algo mais do que a sua mera condição terrena.

²⁰³ Robert Lee, (ed.) “Voices Off and On: Melville’s Piazza and Other Stories” in *The Nineteenth-Century American Short Story*, p. 77.

²⁰⁴ Linda Bayer-Berenbaum. *The Gothic Imagination -Expansion in Gothic Literature and Art*, p. 65.

Pelo seu próprio nome, Pierre (pedra) vê-se predestinado ao mesmo domínio daquela materialidade ameaçadora que sufocara e destruíra a vida de Bartleby. Também Pierre vê a sua vida aprisionada por muros culturais, encerrando-o numa espécie de prisão gótica e obrigando-o a confrontar-se com as trevas dessa constante tragédia humana de ter de existir num mundo finito, mas não podendo deixar de possuir um enorme desejo de infinitude. Daí que, no Livro VII, capítulo IV, Pierre tenha usado o nome de “Terror Stone” para se referir a uma enorme pedra de um bosque com a qual se sente identificado, pois vê, na sua inescrutabilidade, indícios de terríveis acontecimentos futuros. Isto acontece após a sua primeira entrevista com Isabel, donde nasce a suspeita de que a partir desse momento a sua vida estará ensombrada por mistérios impenetráveis (“mysteries interpierced with mysteries, and mysteries eluding mysteries”) que o impossibilitarão de possuir um conhecimento total sobre o que quer que seja e lhe dificultarão a distinção entre o real e o irreal. Começará aqui a sua descoberta das fundações fraudulentas da fé dos homens e o reconhecimento da grande probabilidade de as intenções mais nobres poderem desencadear os mais sinistros resultados, abrindo abismos infernais. Toda esta consciência faz com que Pierre possa ver, na paisagem envolvente dessa pedra terrífica, significados ocultos à percepção comum (“hidden to all the simple cottagers, but revealed to Pierre”²⁰⁵), demonstrando assim que quanto mais profundamente se vê, mais intensamente se sente a presença do terror, cuja ameaça se estende a todo esse espaço, transformado num “horrible interspace”, onde o indivíduo jaz como num túmulo, esperando a todo o momento que a morte o liberte das misérias e falsidades da existência. Dirigindo-se à Pedra do Terror, Pierre enumera todas as premonições que mais tarde se tornarão realidade:

²⁰⁵ Herman Melville. *Pierre*, p. 161.

“If the miseries of the undisclosable things in me, shall ever unhorse me from my manhood's seat; if to vow myself all Virtue's and all Truth's, be but to make a trembling, distrusted slave of me; if Life is to prove a burden I can not bear without ignominious cringings; if indeed our actions are all foreordained, and we are Russian serfs to Fate; if invisible devils do titter at us when we most nobly strive; if Life be a cheating dream, and Virtue as unmeaning and unsequed with any blessing as the midnight mirth of wine; if by sacrificing myself for Duty's sake, my own mother re-sacrifices me; it Duty's self be but a bugbear, and all things are allowable and unpunishable to man; - then do thou, Mute Massiveness, fall on me! Ages thou hast waited, and if these things be thus, then wait no more; for whom better canst thou crush than him who now lies here invoking thee?”²⁰⁶

Se Pierre não é de facto esmagado por esta pedra colossal, sê-lo-á pelo peso de um real que sobre si se abate de cada vez que as suas experiências o confrontam com realidades inspiradoras dos piores medos. Elas provocar-lhe-ão derrocadas constantes nas suas convicções e destruir-lhe-ão ideais impossíveis de manter, quando reconhece que a vida é um “cheating dream” e o homem um “vile juggler and cheat.” Quase no fim do romance, e numa visão sonhada por Pierre em estado de semiconsciência ou transe, a pedra transforma-se no Titã Enceladus, de origem duplamente incestuosa, cuja natureza humana e divina o divide entre o Céu e a Terra, o espírito e a matéria, possuindo simultaneamente uma substância material e uma essência intangível. Pierre reconhece-se neste Titã rebelde que assaltou o céu e que os deuses condenaram a um destino de eterna petrificação. Segundo Robert Graves, em *The Greek Myths*, o nome deste Deus Grego significa “o que sussurra”, tendo sido esmagado por um projectil lançado por Atena, que o transformou na ilha da Sicília.²⁰⁷ Se a luta pela liberdade é uma causa comum a ambos (“writhing from out the imprisoning earth”), também lhes é comum a mesma prisão eterna, já que Pierre não conseguirá nunca libertar-se de um

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 160.

²⁰⁷ Robert Graves. *The Greek Myths*, 35. f. h.

passado determinista que sempre o atormentará com culpas hereditárias: “With distorted features, scarred and broken, and a black brow mocked by the upborne moss, Enceladus there subterraneously stood, fast frozen into the earth at the junction of the neck.”²⁰⁸

Considerando-o “his own duplicate face and feature”, não só no que diz respeito à luta pela liberdade, mas muito especialmente em relação ao tema do incesto, Pierre vê, neste produto da sua própria imaginação, a objectivação dos seus próprios desejos incestuosos inconscientes, capazes de cederem a impulsos psico-sexuais que o impeliram a transformar a sua meia irmã Isabel em sua mulher. Enceladus torna-se assim a imagem fantasmagórica e terrífica (“a form of awfulness”) através da qual Pierre toma consciência da sua própria realidade. É como se o terror provocado por esta visão o tornasse mais consciente da dimensão da sua culpa e da sua condição existencial: “(...) and woke from that ideal horror to all his actual grief.”²⁰⁹ Mais uma vez em Melville, o fantástico é um meio de tornar mais intensamente real a própria realidade, por ser uma forma de aprender a ver o que sob a sua superfície se esconde. Esta visão confirmará todas as outras anteriores, onde o terror e os medos de uma culpa herdada e secreta surgem como suspeita ou “black doubts” de uma terrível verdade.

Para Pierre, um cristão absolutista entusiasta de acções altruístas que dessem provas de virtude e de espírito de sacrifício, seria difícil aceitar o paradoxo de ter procedido a uma inversão de tudo isto na sua vida prática, transformando-se ele próprio em pecador em vez de santo, em demónio em vez de mártir e em vilão em vez de herói. Segundo a opinião de Newton Arvin, Pierre era uma espécie de D. Quixote protestante, cujo entusiasmo virtuoso se podia converter em dureza, egoísmo,

²⁰⁸ Herman Melville. *Pierre*, p. 401.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 402.

desumanidade e destruição, tendo Melville escrito o romance para proceder a uma expiação dos seus próprios pecados de virtude. Esta seria a verdade negra que Enceladus conseguiu trazer à superfície, como também foi o caso do quadro de Guido, um retrato de Beatrice Cenci, que Pierre observara numa galeria após ter tido a visão do Titã acima referida. Aliás, esta obra de arte tinha já inspirado Shelley na sua tragédia *The Cenci* e também Hawthorne em *The Marble Faun*, onde havia igualmente a necessidade de confrontar as personagens com uma imagem que inquietasse consciências ao representar, na tela, um equivalente artístico dos actos criminosos da vida real, revelando e expondo abertamente as implicações dessa culpa. Este *The Cenci* é um retrato feminino duplamente belo e terrível, representando uma mulher loira de olhos azuis e de uma doçura seráfica, mas ao mesmo tempo “double-hooded”, isto é, ocultando por detrás da sua pureza “the two most horrible crimes (of one of which she is the object, and of other the agent) possible to civilized humanity - incest and parricide”.²¹⁰ Com tudo isto se sentirá Pierre identificado, reconhecendo-se no primeiro crime por ter desvirtuado e falhado a sua intenção de salvar Isabel, e no segundo por ter liquidado a memória do pai ao tentar repudiar o passado.

Ficará provado que os ideais românticos de pureza parecem impossíveis e inverosímeis para um tipo de arte e ficção mais atentas às condições reais da existência humana. Contrariamente às expectativas dos leitores da época, Melville desenvolve em *Pierre* um certo cepticismo que perpassa toda a Literatura gótica, contrapondo a sua perspectiva negra à fé romântica no optimismo acerca da natureza humana. É nesta sequência que Leslie Fidler, em *Love and Death in the American Novel*, descobre em *Pierre* “an insidious attack on the platitudes of Romanticism which had made of

²¹⁰ *Ibidem*, p. 407.

fraternal affection the symbolism of an impossible purity.²¹¹

Sabendo que o retrato é outra das marcas góticas de *Pierre*, convém não desconhecer que ele encerra segredos familiares não revelados, reportando-se a sua tradição a Walpole, Maturin, Radcliffe, Dickens, Hawthorne e Poe. A inexplicável pintura colocada na *Spouter-Inn* e a paisagem tempestuosa que serve de fundo ao púlpito de Father Mapple, na *Whaleman's Chapel*, são outros objectos artísticos próprios da ficção romântica e gótica, cuja herança Melville tinha já evidenciado em *Moby-Dick*. A curiosidade de Pierre em relação ao retrato do pai pode comparar-se à de Emily St. Aubert, em *The Mysteries of Udolpho* de Mrs. Radcliffe, quando este encontra um retrato de uma senhora entre os papéis do seu pai, conservando-se o segredo da sua identidade suspenso ao longo muitas páginas. Tradicionalmente o retrato é usado para indiciar um certo mistério, colocando interrogações ou dúvidas e mesmo atemorizando quem o observa, como é o caso do rosto de olhos malignos, queimado pelo jovem Melmoth, em *Melmoth, the Wanderer* de Maturin. Também Pierre reduz a cinzas o retrato do seu pai, ao querer libertar-se de um mal herdado do passado, pensando que deste modo destruiria para sempre uma memória ensombrada por culpas, erros e pecados até aí desconhecidos, mas que a arte revela e expõe em toda a sua autenticidade, como aliás sempre foi seu objectivo. Dois quadros diferentes do pai de Pierre são postos em contraste, para que se possa pressentir que aquele que melhor mostra o mistério da natureza humana é o que mais compromete o passado íntegro de marido, irmão e pai. Desocultando todas as aparências e deixando em aberto várias dúvidas sobre a integridade do seu carácter, o retrato mais antigo de Mr. Glendinning - pintado no seu período de juventude e revelando talvez a existência de uma relação

²¹¹ Leslie Fiedler. *Love and Death in the American Novel*, p. 421.

amorosa secreta que justificasse o nascimento de Isabel - irá demonstrar como é absolutamente impossível descobrir qualquer verdade objectiva sobre o indivíduo, tornando-se este um dos exemplos das muitas ambiguidades e paradoxos que se multiplicam por todo o romance. Estamos a lidar com um autor que provavelmente estará em grande sintonia com o pensamento do narrador, quando este diz que: “the strongest and fiercest emotions of life defy all analytical insight.” Para toda esta obscuridade contribui a posição distanciada desse narrador que, como um bom artista, apenas sugere, sem entrar em descrições detalhadas que retirem o interesse e enfraqueçam o alcance e poder gótico da obra. A sua atitude estética encontra-se bem clarificada, quando nos confessa: “But here we draw a veil. Some nameless struggles of the soul can not be painted, and some woes will not be told. Let the ambiguous procession of events reveal their own ambiguousness.”²¹² Sobre esta possibilidade de a Literatura poder retirar um maior efeito pelas vias de uma certa contenção expressiva, diz-nos Ruth Mandel: “The less seen, heard, or known about something, the more frightening it seems. For literature this sometimes means that the less said or written, the more powerful the effect.”²¹³ Esta será uma das técnicas centrais da escrita de *Pierre*, assim como um dos processos mais adequados para traduzir toda a tensão psicológica e pânico espiritual vividos pela personagem principal, permanentemente em luta consigo própria, porque constantemente dividida e confrontada com o medo provocado pela ambiguidade da existência.

A sua divisão psíquica está bem representada pela polaridade existente entre Isabel e Lucy que são o centro de outras dualidades capazes de desencadear em Pierre uma profunda ansiedade motivada pelo dilema de uma escolha impossível entre certeza

²¹² Herman Melville. *Pierre*, p. 215.

²¹³ Ruth Mandel. *Herman Melville and the Gothic Outlook*, pp. 46-47.

e ambiguidade, monismo e dualismo, simplicidade e complexidade, o familiar e o transcendente. Neste dilema residirá a mais importante fonte de terror do romance. O crítico Eric Sundquist notou que todos os pares de dualidades presentes, no romance, têm a ver com paradoxo, contradição e ambiguidade, concluindo que “the doubling and tautology that infect the book throughout are integral to Pierre’s rescue of his father and Isabel, and what is more, to Melville’s attack on his own profession.”²¹⁴

Lucy, representante da “fair maiden”, faz associar metaforicamente ideias associadas com a religião ortodoxa, o amor assexual e um tipo superficial de arte. Isabel, ao ser o protótipo da “dark lady”, dá origem a uma associação metafórica entre o demonismo do pecado, a paixão sexual, e uma espécie de arte de profundo pessimismo. Entre estes dois pólos encontra-se Pierre, como já, em *Mardi*, Melville colocara Taji, por este ser também obrigado a escolher entre Hautia e Yillah. Algo idêntico acontece em *Moby-Dick* ao colocar-se Ishmael entre Queequeg e a Baleia Branca, por quem o narrador nutre um igual afecto, interesse e curiosidade. Contudo, tal como ficara evidente em relação aos retratos do seu pai, exemplos de coexistência no mesmo indivíduo de profundas dualidades de carácter, que poderão igualmente representar a polaridade entre um tipo mais superficial de arte e um mais profundo, também a oposição entre estes dois arquétipos femininos revela a Pierre esse terror da ambiguidade pelo facto de o bem e o mal, o amor e a luxúria estarem indissolivelmente ligados. Perante tal inquietação provocada por tão grandes ambivalências, Pierre é incapaz de resolver a sua cisão psíquica, não procedendo a um equilíbrio entre os lados opostos da sua personalidade, o que lhe provocará a autodestruição, assim como a derrota autoral face ao inenarrável, devido à sua impotência em resistir ao peso

²¹⁴ Eric J. Sundquist. *Home As Found: Authority and Genealogy in Nineteenth-Century American Literature*, p. 180.

avassalador de uma ambiguidade repleta de “infinite significancies”. A este respeito, Joel Porte comenta: “But Pierre is destined to be *only* a would-be romancer, the *artist manqué* of his soul’s secret, perpetually tortured by his own compulsion to give up Lucy’s promise of eternal purity and accept the dubious gift of maturity contained in Isabel’s dark knowledge. ‘He seemed placed between them, to chose one or the other,’ but the necessity of making such a choice - of deciding between the human (and imaginative) possibilities represented by each - remains an unresolved agony.”²¹⁵ Notando igualmente que Pierre é destruído pela sua inevitável incapacidade de reconciliar opostos que o atormentam, John Carlos Rowe serve-se da ideia de Nietzsche, segundo a qual o desejo de conhecimento é a transgressão original da Natureza, para concluir que: “this ‘original transgression’ can never be harmonized in a single psychic or verbal character in Melville’s later works.”²¹⁶

Não será por casualidade que Matthiessen, em *American Renaissance* dedica a *Pierre* um capítulo intitulado “The Troubled Mind”, por considerar que o autor conseguiu retratar “the full fierceness of anguish” em passagens marcadas por uma “electrical intensity.” Newton Arvin, num dos mais notáveis estudos sobre o autor, diz-nos que Pierre age como um psicopata e fala-nos do seu absolutismo emocional, comparando-o com o de Ahab e distinguindo-os apenas por o primeiro ser absoluto no amor e o segundo no ódio, sendo ambos no entanto igualmente loucos, destrutivos e nihilistas, concluindo que: “(...) it is appalling to have to fix one’s gaze on that psychoneurotic realm in which Pierre moves and acts.”²¹⁷ Por seu lado, Richard Cook notou também o colapso psicológico da personagem a que adiciona o colapso ético,

²¹⁵ Joel Porte. *The Romance in America*, p. 177.

²¹⁶ John Carlos Rowe. *Through the Custom-House: Nineteenth-Century American Fiction and Modern Theory*, p. 116.

²¹⁷ Newton Arvin. *Herman Melville*, p. 203.

social e religioso, sem deixar de diagnosticar o que denomina “esquizofrenia catatônica”, na atitude de extremo afastamento de Pierre, nele distinguindo “the despair of a deranged mind overwhelmed by the inconsistencies and contradictions of an absurd world”.²¹⁸ Se Pierre é um indivíduo de nervos transtornados, é porque preferiu abandonar a serenidade aristocrática e bucólica da casa materna para se confrontar com atmosferas de desolação da cidade de Nova Iorque; é porque optou prescindir dessa “Paradisaic beauty” a favor de uma “Tartarean misery”. Esta atitude aproxima-o muito de todas as personagens suas congêneres nos romances góticos que, como Pierre, se tornam exploradores solitários das trevas, ao procurarem descer aos abismos insondáveis da alma e da existência humana. Eles não se deixarão circunscrever a um mundo de superfícies ilusórias, nem procurarão evitar perigos vivenciais, mas lançar-se-ão corajosamente às negras esferas dos medos e terrores existenciais. Diz-nos Linda Berenbaum: “The process of life for the Gothic soul is beyond reason, and contact with life takes place beyond the confines of orderly illusions or restrictive limitations. Gothicism tells people that they must surrender to the process of living and to the forces of an uncertain future. In this surrender one is heedless of the balancing principles of art or society. The goal is the process itself, an intensified perception of a limitless reality.”²¹⁹ Pode dizer-se que a opção de Pierre em impor uma transformação na sua vida, iniciando um percurso vivencial que lhe permita arrancar todos os véus e ver as coisas ocultas em todas as suas ambiguidades e contradições (“From all idols, I tear all veils; henceforth I will see the hidden things; and live right out in my own hidden life!”²²⁰), estabelece um paralelo com a própria evolução da arte do romance e com a

²¹⁸ Richard Cook. *The Grotesque in the Fiction of Herman Melville*, p. 121.

²¹⁹ Linda Bayer-Berenbaum. *The Gothic Imagination*, p. 71.

²²⁰ Herman Melville. *Pierre*, p. 80.

sua tradição.

Na fase inicial da vida em que Pierre se encontra sujeito às normas sociais da vida aristocrática e a todos os valores herdados, Melville parece ter construído uma personagem que segue o padrão dos heróis românticos convencionais, fazendo-nos lembrar os romances de Walter Scott, onde as chamadas “dark ladies” perseguem heróis e heroínas virtuosos e puros. Além do mais, Pierre tem um nome francês e pertence a uma família aristocrática nascida de uma economia feudal, participando por isso num estilo de vida muito mais europeu do que americano. A sua relação amorosa com Lucy, a “fair lady” da história, passa-se sem sobressaltos, prometendo um futuro radioso de estabilidade emocional e segurança material. Tudo parece prometer um vulgar desenvolvimento da novela sentimental ou do chamado *Bildungsroman*, onde abundam sentimentalizações dos ideais do amor e da beleza. Acerca destas referências românticas na obra, diz-nos Newton Arvin: “The characters, at the same time that they bear a phantasmal relation to people in Melville’s own life, are, in a literary sense, stock types out of the fiction and poetry of the romantic movement. Pierre himself is the Childe Harold or Lara of a hundred romantic poems and novels.”²²¹ Contudo, se Pierre aparece inicialmente circunscrito a esta atmosfera de felicidade natural, sendo focalizado pela lente otimista de um certo romantismo convencional, é para que melhor se possa estabelecer o contraste entre este seu estilo de vida inicial, assente nos padrões idealistas da virtude, e a sua posterior evolução para uma vida ligada às realidades mais negras, estranhas e complexas da existência humana. No início do romance, somos avisados acerca deste possível “volte-face”, ou *peripeteia* aristotélica, que se traduzirá por uma complicação, ainda não conhecida, mas já vislumbrada no

²²¹ Newton Arvin. *Herman Melville*, p. 227.

destino da personagem: “In the country then Nature planted our Pierre; because Nature intended a rare and original development in Pierre. Never mind if hereby she proved ambiguous to him in the end; nevertheless, in the beginning she did bravely.”²²² Aqui, Melville parece querer ironizar acerca da crença emersoniana numa Natureza benigna que, apesar de todas as ambiguidades e dúvidas, insiste em manter a sua visão otimista. As próprias descrições irônicas do narrador usam muitas vezes a hipérbole para satirizar muitas das ingenuidades e sentimentalizações idealistas que mantêm os indivíduos alheios e inconscientes das realidades mais terríveis. Pode-se dizer que a *hybris* de Pierre, a sua terrível falha em provocar paz e felicidade, provocando antes o seu oposto, se deve a esse enorme desacordo entre o seu idealismo absoluto e a realidade, transformando-se este desajuste numa tragédia que faz lembrar *Hamlet*. O que tudo isto prova é que os códigos morais, éticos e religiosos, que lhe nortearam os erros de conduta, mostraram-se inadequados para enfrentar as exigências e complexidades da vida real, fazendo de Pierre uma vítima da própria educação e cultura. Daí a razão do seu lamento: “I can not speak coherently here; but somehow I felt that all good, harmless men and women were human things, placed at cross-purposes, in a world of snakes and lightnings, in a world of horrible and inscrutable inhumanities. I have had no training of any sort.”²²³ Assim se justifica o profundo temor desta personagem masculina, indivíduo totalmente desorientado e desiludido com uma vida que não compreende, porque a utilidade da sua instrução residiu apenas em demonstrar-lhe a total falência dos seus valores.

A existência de Pierre torna-se uma tragédia do idealismo e da ilusão, ao concluir que “life is a lie” e também “a cheating dream”. Interessado em criticar estes

²²² Herman Melville. *Pierre*, p. 19.

²²³ *Ibidem*, p. 147.

erros do idealismo, Melville foi particularmente bem sucedido ao usar um panfleto jornalístico para apresentar um ponto de vista filosófico, que desta forma se torna mais convincente. Aliás, este processo de obter verosimilhança, sempre foi muito comum através do uso de cartas, testamentos, manuscritos, diários e outros documentos tão frequentes nos contos e romances góticos. O texto é de autoria de um tal Plotinus Plinlimmon, mas o seu alcance não é totalmente entendido por Pierre, que o lê na sua viagem de evasão da casa materna para a cidade. Naquele momento, ele ainda não vivera experiências que lhe permitissem a compreensão de um raciocínio profundamente premonitório, como o foram as palavras do profeta Elias antes da partida do Pequod, em *Moby-Dick*, tendo igualmente sido desacreditadas por Ishmael, que se considerara objecto de uma farsa. A teoria exposta no panfleto põe em contraste os planos material e ideal, concreto e abstracto,²²⁴ resume-se do seguinte modo: “In short, this Chronometrical and Horological conceit, in sum, seems to teach this: - That in things terrestrial (horological) a man must not be governed by ideas celestial (chronometrical); that certain minor self-renunciation in this life his own mere instinct for his own every-day general well-being will teach him to make, but he must by no means make a complete unconditional sacrifice of himself in behalf of any other being, or any cause, or any conceit.”²²⁴ Crítica explícita ao absolutismo idealista de Pierre, que sacrifica tudo e todos, e até a si próprio, para servir unicamente a causa de Isabel, o panfleto apresenta uma explicação possível para o equívoco que acaba por conduzir o jovem à ruína. Sobre este erro trágico, Newton Arvin comenta: “The whole drift of the action of *Pierre* is intended to demonstrate that the hero’s tragic error lay in his not distinguishing early enough between absolute, ideal Good and the good that is possible,

²²⁴ *Ibidem*, p. 251.

achievable, consistent with other goods, and therefore genuinely human.”²²⁵

Já em *Moby-Dick*, no capítulo “The Ship”, Melville observou que todos os homens tragicamente grandes são marcados por “uma certa morbidez” semiconsciente da sua natureza profunda e que “all mortal greatness is but disease”. Ele próprio sofreria desta doença, podendo o romance ter sido criado para combater esta sua tendência mórbida, a que Hawthorne se havia referido, ao comentar que: “his writings, for a long while past, have indicated a morbid state of mind.”²²⁶ No estudo de Edward Stone, *A Certain Morbidity* (1969), cujo título foi retirado da expressão de Melville atrás citada, poder-se-á entender como esta atracção por estados mórbidos é comum a muita da Literatura Norte-Americana. Esta propensão inicia-se com Poe e Melville, mas continuará a ser desenvolvida nas obras de Henry James, Stephen Crane, Robert Frost, William Faulkner e J. D. Salinger. Não nos podemos esquecer que, em “The Raven”, Poe apresentava já o que denominava “despair which delights in self-torture”.²²⁷ Acerca deste cada vez maior envolvimento da Literatura com temas ligados a estados psíquicos complexos, que conduzem o leitor a esferas para além do racional, diz-nos Stone: “This may suggest the situation experienced by the reader as he proceeds from early to late American fiction: during the course of the past century the image of the human mind that he finds there gradually changes from a broad and lucid plane surface to a spherical one bewilderingly marked with inclines, declivities, and fissures; from a precise, logical machine to an imprecise, illogical, and frequently impenetrable thicket of sensations, fears, and obsessions.”²²⁸

²²⁵ Newton Arvin. *Herman Melville*, p. 221.

²²⁶ *Apud* Newton Arvin. *Herman Melville*, p. 204

²²⁷ Edgar Allan Poe. “The Philosophy of Composition” in *Essays and Reviews*, p. 19.

²²⁸ Edward Stone. *A Certain Morbidity - A View of American Literature*, p. 140.

Melville teria de proceder, em *Pierre*, a uma subversão do *Bildungsroman*, passando a utilizar temas e técnicas do romance gótico. Como já referimos, o próprio desenvolvimento do destino de Pierre, marcado pela preferência em iniciar uma viagem em direção ao terror e ao mistério do mal em detrimento de uma vida de aparente felicidade, é equivalente ao percurso literário de um autor que teve de passar de um universo onde tudo é previsível e sentimentalizado para um universo gótico de profunda imprevisibilidade, dando assim forma adequada à descida da sua personagem a esse “dark, mad mystery in the human heart.” Todo o mistério começa com uma imagem de um rosto, obsessivamente recorrente na memória de Pierre e que contém a mesma impenetrabilidade desse “ungraspable phantom of life”, já referido em *Moby-Dick*. Dirigindo-se a essa imagem, Pierre observa: “If thou hast a secret in thy eyes of mournful mystery, out with it; Pierre demands it; what is that thou has veiled in thee so imperfectly, that I seem to see its motion, but not its form? It visibly rustles behind the concealing screen. Now, never into the soul of Pierre, stole there before, a muffledness like this! If aught really lurks in it, ye sovereign powers that claim all my leal worshipings, I conjure ye to lift the veil; I must see it face to face.”²²⁹ O confronto com o que suscita admiração e medo, no mistério, é tão comum em *Pierre* como em *Moby-Dick*, tornando-se o encontro face a face com o terror algo permanente na maior parte das obras do autor. Em relação aos pescadores de baleias é-nos dito, em *Moby-Dick*, que “they are by all odds the most directly brought into contact with whatever is appallingly astonishing in the sea; face to face they not only eye its greatest marvels, but, hand to jaw, give battle to them”.²³⁰ E segundo Burke, a admiração é um efeito do sublime no seu grau mais elevado. Na sua obra, *A Philosophical Enquiry*, poder-se-á ler: “The

²²⁹ Herman Melville. *Pierre*, p. 52.

²³⁰ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 984.

passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror.”²³¹

O confronto com essa imagem marca, para Pierre, a sua iniciação a um mundo dantesco de mistério e sofrimento, e a sua renúncia a uma vida desprovida de motivos de admiração e outras exaltações espirituais, onde todas as superfícies do tempo e espaço visíveis se encontravam veladas para se protegerem da ameaça do desconhecido, que o jovem idealista teria por missão desocultar. A passagem de Pierre de um mundo de facilidades e aparências para a dureza da realidade determina-lhe um destino que o conduz “through gay gardens to a gulf”.²³² A imagem desse rosto implanta-se na memória para que Pierre se defronte com o passado até aí ignorado e inquietante, fazendo com que “nights of grief” se sucedam a “days of Joy.” E tudo isto, porque o seu espírito romântico se mostra atraído pela sublimidade dessas feições veladas e misteriosas, que indirectamente evocam o domínio de Isabel na vida de Pierre e também fazem lembrar a influência de Hawthorne na escrita de Melville, pois poder-se-á estabelecer aqui uma comparação entre essa meia irmã de Pierre e a meia irmã de Zenobia, essa dama de beleza igualmente velada, a Priscilla de *The Blithedale Romance*.

Note-se que, na etérea existência de ambas, se sente a presença de um passado fantasmagórico que tanto atormenta Pierre como Zenobia, levando-os ao suicídio. Aliás, vimos também que, em *The House of Seven Gables*, Hawthorne se preocupava em sublinhar como o passado pode ensombrar o presente e afectar todo o futuro, sendo praticamente impossível ao indivíduo escapar à sua própria história. Contrariamente ao que Pierre poderia pensar, essa terrível verdade passada não seria facilmente exorcizada

²³¹ Edmund. Burke. *A Philosophical Enquiry*, p. 53.

²³² Herman Melville. *Pierre*, p. 80.

da consciência pela simples destruição de livros e de fotografias, pois, como Freud bem observara, o reprimido regressa sempre e cada vez em formas mais sinistras. O próprio retrato de Guido, que revela o carácter paradoxal de Beatrice Cenci, onde se concentra um misto de beleza seráfica, incesto e parricídio, mostra bem que é função da arte trazer à consciência o que indevidamente foi alvo de repressões inconscientes. Acerca do uso deste tema tradicionalmente gótico, diz-nos Ruth Mandel: “For representing the menace of the unknown, Melville again turned in a conventional direction, this time the traditional gothic theme of the past. Life’s biggest mysteries lie buried in the past, but their ghostly shadows haunt every present moment.”²³³

Ao querer confrontar-se face a face com o mistério oculto desse rosto, Pierre ir-se-á defrontar com esse passado. A sua intenção não é ignorá-lo, mas antes enfrentá-lo e procurar desenterrar todos os seus mais terríveis segredos, trazendo-os à superfície da consciência e ao tempo presente. Esta personagem não poderá desconhecer estes factores da sua vida passada, como Melville não pode ficar alheio a toda uma tradição literária que sobre ele exerceu influência, pois toda a Literatura se relaciona consigo própria, uma vez que, por serem imitações dos homens, as personagens repetem situações humanas recorrentes. São múltiplas as relações que se podem estabelecer com Dante, Turgenev, Tolstoy, Ibsen, Shakespeare, a tragédia Isabelina e com autores românticos ou góticos. O próprio Pierre aproxima-se do herói-vilão Manfred de Byron, pelo seu intenso e prolongado sofrimento e sentimento de culpa. Mrs. Glendinning, a mãe, é o tipo de viúva ativa ou mulher mundana também presente em *The Italian* e *The Mysteries of Udolpho*. A referência a Shakespeare é bem explícita pois, além do *Inferno* de Dante, a tragédia de *Hamlet* é uma das influências

²³³ Ruth B. Mandel. *Herman Melville and the Gothic Outlook*, p. 123.

literárias centrais para Pierre, enquanto jovem escritor. Pode-se dizer que o elemento de dúvida, que Melville encontrou em *Hamlet*, foi transferido para o cepticismo de Pierre, dando-lhe maior grandeza, profundidade e consciência. Acerca desta possibilidade de Pierre se transformar num Hamlet moderno, diz-nos Matthiessen: “He (Melville) explicitly stated that the tragedy of Memnon, ‘the flower of virtue cropped by a too rare mischance,’ was an ancient *Hamlet*, and thus implied that *Pierre* could be a modern one.”²³⁴

Como Melville não escapou ao seu passado literário, também Pierre terá de mergulhar na memória do seu passado reprimido, ou seja, nas “infernal catacombs of thought”, experimentando pela primeira vez o sofrimento, a angústia, o terror e o medo. Tudo emoções que até aí tinham permanecido inactivas e que uma série de experiências trágicas e terríficas activarão, tornando-se estas o mais eficiente método educacional e de formação de carácter, à semelhança do que acontece em muitas obras de Hawthorne. Se, no fim, Pierre acaba por sucumbir, optando por um niilismo radical, é porque, como já vimos, a sua educação anterior não o preparou para a realidade, mas antes o transformou num eterno inadaptado. Daí a sua necessidade quase mórbida de sentir a dor e as dificuldades da existência, e de se questionar sobre a natureza dos sentimentos mais negativos, a fim de penetrar cada vez mais nessa “impenetrable blackness” da existência humana: “Is grief a pendant then to pleasantness? Is grief a self-willed guest that will come in? Yet I have never known thee, Grief; - thou art a legend to me. I have known some fiery broils of glorious frenzy; I have oft tasted of revery; whence comes pensiveness; whence comes sadness; whence all delicious poetic presentiments; - but thou Grief ! art still a ghost-story to me. I know thee not.”²³⁵ O que poderia parecer à

²³⁴ F. O. Matthiessen. *American Renaissance*, p. 481.

²³⁵ Herman Melville. *Pierre*, p. 51.

partida simples morbidez transforma-se em vontade de atingir o conhecimento, pois a revelação do segredo de Isabel profanara a imagem sagrada do pai de Pierre e comprometera toda a beleza artificial de um mundo falsamente moral, sendo essa verdade feliz, mas fictícia, substituída pela verdade tão positiva quanto negativa da realidade: “With myself I front thee! Unhand me all fears, unlock me all spells! Henceforth I will know nothing but Truth; glad Truth, or sad Truth; I will know what is, and do what my deepest angel dictates.”²³⁶ Daqui para a frente Pierre entenderá que, tal como as tartarugas das ilhas Encantadas demonstraram, a vida não tem somente uma face luminosa, mas também um lado negro, sendo a imagem desse rosto imemorial tão ambígua na sua duplicidade como a brancura enigmática da Baleia Branca: “There, too, he seemed to see the fair ground where Anguish had contended with Beauty, and neither being conqueror, both had laid down on the field.”²³⁷ Depois desta aquisição de consciência, o seu sentido estético sofrerá uma evolução, que se traduz na transformação do gosto pelo simplesmente belo para o profundamente sublime.

As ideias de Angústia e Beleza, ou de Prazer e Dor começam a surgir associadas, pois “the divine beauty and imploring sufferings of the face”²³⁸ tinham demonstrado que a imagem da vida real pode ser tão bela quanto horrível e que “as the vine flourishes, and the grape empurples close up to the very walls and muzzles of cannoned Ehrenbreitstein; so do the sweetest joys of life grow in the very jaws of its perils”.²³⁹ Estão assim criadas as condições para que a sensibilidade de Pierre se torne receptiva à beleza do terror, pois uma das grandes consequências da história de Isabel foi ter libertado o espírito do jovem de todos os lugares comuns e sentidos prosaicos de

²³⁶ *Ibidem*, p. 80.

²³⁷ *Ibidem*, p. 58.

²³⁸ *Ibidem*, p. 60.

²³⁹ *Ibidem*, p. 84.

uma mentalidade que reduz o mundo à divisão maniqueísta entre o Bem e o Mal, por se ignorar a ambiguidade de todas as verdades essenciais. Seguindo o pensamento de Dimaggio, em *The Tradition of the American Gothic Novel*, poder-se-á dizer que, tanto no estilo como na substância, tanto na forma como na visão, *Pierre* personificará esse “power of blackness”, com que Melville nos inicia num universo gótico de fantasmas, espectros, terrores espirituais, pleno de beleza trágica: “He (Pierre) felt that what he had always considered the solid land of veritable reality was now being audaciously encroached upon by bannered armies of hooded phantoms, disembarking in his soul, as from flotillas of specter-boats. The terrors of the face were not those of Gorgon; not by repelling hideousness did it smite him so; but bewilderingly allured him, by its nameless beauty, and its long-suffering, hopeless anguish.”²⁴⁰ Esta é pois uma obra em que sentimentos, emoções e comportamentos paradoxais se associam entre si provocando uma subversão das categorias estéticas convencionais. Trata-se de uma forma de arte em que “Grief and Beauty plunged and dived together”.²⁴¹ Se o romance acaba por acompanhar todo o processo de crucificação de Pierre pelo mundo, observando de que forma um ser inocente se torna céptico, ou como se poderá facilmente passar de redentor a assassino, é porque, como diz Isabel, “Fate will be Fate, and it was fated.” Este jovem estaria, pois, inevitavelmente condenado ao fracasso e à sua própria aniquilação, não tendo conseguido, apesar de muitos sofrimentos, transportar a pedra de Sísifo até ao topo da montanha. Pelo contrário, ele viu a sua vida reduzida aos escombros de uma enorme derrocada final, onde em completo e total niilismo ele exprime o seu desespero: “That a nothing should torment a nothing; for I

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 60.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 130.

am a nothing. It is all a dream - we dream that we dreamed we dream.”²⁴²

Mas, assim como as experiências de sofrimento podem desenvolver o conhecimento (“long loneliness and anguish have opened miracles to me”²⁴³), também o caso trágico de Pierre poderá servir de exemplo para activar consciências humanas que insistem em manter-se inconscientes, já que “they deny that any misery is in the world”²⁴⁴. Pode-se dizer que como Hamlet ou King Lear, o rei que sofreu e morreu pelo seu povo, Pierre morre por toda a espécie humana. Ao extinguir-se com os seus pecados, ele expia as nossas culpas, porque se torna numa espécie de bode expiatório, sacrificado como Cristo para salvar os homens, evidenciando claramente o cristianismo democrático e o humanismo trágico de Melville. Pode-se pressentir a própria perspectiva filosófica e religiosa do autor, nas palavras do filósofo messiânico Charlie Millthorpe: “(...) it’s my opinion the world is all wrong. Hist, I say - an entire mistake. Society demands an Avatar, - a Curtius, my boy! to leap into the fiery gulf, and by perishing himself, save the whole empire of men!”²⁴⁵ Como Taji em *Mardi*, ele previu as “inevitable rocks”, mas resolveu continuar a navegar até atingir esse “courageous wreck”. A escrita de um livro seria uma forma de encontrar a distância estética necessária à transformação do terror em algo sublime, não se deixando afundar pelos horrores do seu espírito e evitando mergulhar nesse “black, bottomless gulf of guilt”. Mas a criação artística não pôde resolver os problemas existenciais de Pierre, não lhe podendo exorcizar os seus demónios, tendo apenas conseguido que ele penetrasse cada vez mais em insondáveis abismos e terríveis infernos: “But the devouring profundities, now opened up in him, consume all his vigor; would he, he could not now be

²⁴² *Ibidem*, p. 319

²⁴³ *Ibidem*, p. 320.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 322.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 328.

entertainingly and profitably shallow in some pellucid and merry romance.”²⁴⁶

Tal como essa peça encenada dentro da própria peça em *Hamlet*, este romance dentro do romance, com a personagem Vivia, como *alter ego* de Pierre, tem por função atribuir mais autenticidade ao próprio processo ficcional, ajudando a objectivar, através de uma técnica impessoal, a análise psicológica da personagem central, tornando consciente muito do que de outra forma se manteria para sempre nos domínios do inconsciente e do inexpresso, sendo este um modo de tornar perceptível e de dar coerência à tragédia espiritual e intelectual de Pierre. O processo, de encontrar na personagem correspondências com a vida do autor, é usado por Melville, que se serviu, neste romance, de muitas das suas experiências para a construção de Pierre, ele próprio transformado no artista que permanentemente se interroga acerca da sinceridade da arte. Sobre isto, William Sedgwick comenta: “Assuredly while he wrote *Pierre* Melville did not wear his visor down. Without other recourse than to the book itself it is self-evident that he too plagiarized from his own innermost experiences to fill out his hero’s mood. Like the pelican mother he drew from his own tormented breast to give his offspring life.”²⁴⁷

E se, como observou Matthiessen, o romance termina num caos psicológico, em que as discriminações entre o bem e o mal acabam por se afundar no naufrágio geral da arte e da filosofia, o facto é que de todo este cepticismo sobre a arte resultou um objecto artístico, mostrando que esta obra não se apoia em conceitos estéticos já gastos e em verdades morais absolutas. A intenção de Melville seria abrir caminho para uma nova atitude em relação à arte da narrativa, que em breve geraria o romance moderno. Embora o narrador nos diga que “Pierre saw the everlasting elusiveness of

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 355.

²⁴⁷ William Sedgwick. *Herman Melville - The Tragedy of Mind*, p. 157.

Truth; the universal lurking insincerity of even the greatest and purest written thoughts”,²⁴⁸ o que *Pierre*, como romance, nos demonstra é que, não existindo essa Verdade absoluta, apenas resta a aproximação a uma Verdade relativa, dupla, dialéctica, vivida em tensão, inerente à própria realidade e só alcançável se não esperarmos retirar do romance conclusões fáceis, que nos resolvam os mistérios e as ambiguidades que caracterizam a visão gótica, pois “the profounder emanations of the human mind, intended to illustrate all that can be humanly known of human life; these never unravel their own intricacies, and have no proper endings; but in imperfect, unanticipated, and disappointing sequels (as mutilated stumps), hurry to abrupt intermergings with the eternal tides of time and fate”.²⁴⁹ Tal como em *Moby-Dick*, não há chave (“no key”) que desvende os enigmas de *Pierre*.

Se, em *Mardi*, os mistérios do mundo se ocultavam em esferas sob esferas, em *Pierre* eles escondem-se em superfície atrás de superfície (“surface stratified on surface”) até se chegar ao centro da realidade: “To its axis, the world being nothing but superinduced superficies. By vast plains we mine into the pyramid; by horrible gropings we come to the central room; with joy we espy the sarcophagus; but we lift the lid - and no body is there! - appallingly vacant as vast is the soul of a man!”²⁵⁰ A Baleia Branca tinha já posto em destaque este confronto com a ambiguidade paradoxal dessa imensidão do vazio, provando-se assim que, se existe Verdade, ela será tão terrífica quanto vital. Pierre parece partilhar dos mesmos tormentos e desesperos de King Lear, tão admirados por Melville, no seu artigo “Hawthorne and His Mosses”, por serem capazes de exprimir “the madness of vital truth.” Esta verdade deixa Pierre num túnel

²⁴⁸ Herman Melville. *Pierre*, p. 196.

²⁴⁹ Herman Melville. *Pierre*, p. 169.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 332.

escuro, sem possibilidade de escape, sem esperança, sem clarificação dos mistérios, apenas submerso nas negras esferas dos terrores dos abismos. Assim se evidencia o paradoxo da criação em *Pierre*, pois o que inicialmente começa por ser um impulso criativo (“he was resolved to give the world a book, which the world should hail with surprise and delight”²⁵¹) acaba por tornar-se num incontrolável ímpeto destrutivo devido à crueldade de um heroísmo cujos ideais são simultaneamente governados por forças agressivas de ambição e grandiosidade, assim como por um profundo desejo de destruição. Tal como muitas personagens de Poe, também Pierre se torna vítima desse impulso perverso, ele próprio ambíguo e paradoxal, por conduzir o sujeito à sua autodestruição, pela total submissão a uma força irracional que lhe provoca uma atracção irresistível pelo fracasso e que lhe concede a sua ambicionada nobreza na derrota.

Num artigo intitulado “*Pierre en regard*: Apocalyptic Unity in Melville’s *Pierre*” (1990), James D. Wallace defende a ideia de que Isabel é o “Imp of Perverse” de Pierre, se a vemos como uma emanção do “power of blackness” da personagem masculina, nela desenvolvendo um desejo em cair cegamente na ilusória perseguição da Verdade e da Virtude. Este autor pensa que a forma encontrada por Pierre para transcender a sua dualidade consiste na chamada “unidade catastrófica”, uma unidade metafísica ou coerência final, ignorada por muitos críticos desta obra, pois, segundo Wallace: “it is a function of the ambiguity of Melville’s text that a principle of unity stands as counterpoise to paradox, contradiction, and ambiguity. Unity and ambiguity are systole and diastole in the living heart of Pierre’s agony.”²⁵² E como se sabe o

²⁵¹ Herman Melville. *Pierre*, p. 330.

²⁵² James D. Wallace. “*Pierre en regard*: Apocalyptic Unity in Melville’s *Pierre*” in *American Transcendental Quarterly*, March, 1990. p. 50.

princípio desta “unidade catastrófica” foi teorizado por Poe, em *Eureka*, e levado à prática especialmente nos contos ligados ao tema do duplo, como é o caso de “William Wilson” ou “The Fall of the House of Usher”, onde a união se alcança pela morte. Em todos esses contos de Poe, como em *Pierre*, os últimos momentos da intriga são aqueles que mais fortemente evocam um terror sublime. Aí segue-se de muito perto o processo do apocalipse descrito em *Eureka*, segundo o qual todas as partículas dispersas da Criação regressam ao centro original, através de uma precipitação caótica que faz com que tudo ascenda a essas “infinitely superior spheres”²⁵³. Essa atmosfera final, descrita por Poe como “(a) climatic magnificence foreboding the great End”²⁵⁴ será a consequência de uma precipitação vertiginosa de todos os fragmentos da Criação, que convergem inevitavelmente para a sua extinção final.

Também em *Pierre* se assiste ao colapso do universo da personagem central, cuja progressão ao longo do romance se desenrola paralelamente ao próprio processo criativo de que se torna um duplo, o que justifica que o fim da sua vida seja coincidente com o fim do romance. Tudo parece regressar à unidade original de onde inicialmente se partiu, cumprindo a arte do romance a sua função de conceder coesão ao desordenado e disperso, como também o fim da vida de Pierre devolve finalmente a unificação a uma personalidade dividida, embora paradoxalmente se trate de uma unidade apocalíptica. Esta será a grande sinceridade atingida por este romance de Melville, escrito para reflectir sobre a própria escrita e sobre o carácter paradoxal de todo o acto criativo, que cria destruindo e destrói criando, facto com que o narrador se confrontou ao interrogar-se: “Is it creation, or destruction? Builds Pierre the noble world of a new book? or does the Pale Haggardness unbuild the lungs and the life in

²⁵³ Edgar Allan Poe. *Eureka in Poetry and Tales*, p. 1353.

²⁵⁴ *Ibidem*

him?”²⁵⁵ A melhor forma, encontrada por Melville, para objectivar este paradoxo, consistiu em transformar Pierre no autor de dois livros diferentes, onde fácil será entrever uma correspondência com a sua clivagem psíquica:

“(…) that which now absorbs the time and the life of Pierre, is not the book, but the primitive elementalizing of the strange stuff, which in the act of attempting that book, was upheaved and upgushed in his soul. Two books are being writ; of which the world shall see only one, and that the bungled one. The larger book, and the infinitely better, is for Pierre’s own private shelf. That it is, whose unfathomable cravings drink his blood; the other only demands his ink... He is learning how to live, by rehearsing the part of death.”²⁵⁶

²⁵⁵ Herman Melville. *Pierre*, p. 354.

²⁵⁶ *Ibidem* p. 355

“BARTLEBY, The Scrivener - A Story of Wall-Street” (1856)

Como Pierre, Bartleby desempenha o papel do indivíduo desesperado, desiludido e céptico, no conto com o título original de “Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall-Street” (1856). Newton Arvin coloca-o a par de Jimmy Rose, Merrymusk em “Cock-a-Doodle-Do!”, “my elderly uncle” em “The Happy Failure”, e Hautboy em “The Fiddler”, por ser também um protótipo do homem fracassado. Bartleby evidencia esse fracasso através de uma atitude grotesca de excessiva negatividade, que acaba por expor as próprias falhas do sucesso de um mundo racionalista circunscrito ao materialismo americano de Wall Street. Como Benito, Bartleby vai introduzir uma tremenda inquietação num sistema de tranquilidade e segurança material, através da sua profunda desolação. A sua resistência passiva às funções que lhe são impostas, pelo ofício de copista, torna -se bizarra e estranha ao advogado que dirige o escritório, por este ser incapaz de encontrar, em Bartleby, características humanas estereotipadas pelo senso comum: “Had there been the least uneasiness, anger, impatience or

impertinence in his manner; in other words, had there been any thing ordinarily human about him, doubtless I should have violently dismissed him,

from the premises. But as it was, I should have as soon thought of turning my pale plaster-of-paris bust of Cicero out of doors.”²⁵⁷ Comentando esta estranheza grotesca que se apodera da personagem fazendo-a entrar num terrível conflito com o mundo normal, Richard Cook, em *The Grotesque in the Fiction of Herman Melville*, considera-a: “One of the supreme grotesque figures in American fiction. He is unquestionable a ‘thing,’ a fixture, an object more resembling a ‘pale plaster-of-paris bust’ than ‘anything ordinarily human.’”²⁵⁸ Ele tornar-se-á essa peça que, embora integrada no sistema de normalidade, criará uma anomalia na imparável máquina produtora de lucro.

Se Bartleby se torna num objecto estranho, é porque o seu papel na história é o de criticar a transformação dos homens em coisas, quando a sua actividade se torna puramente mecânica e utilitária, isenta de objectivos criativos ou artísticos. Ele faz-nos lembrar esses contos de Hawthorne, como “The Artist of the Beautiful” ou “Drowne’s Wooden Image”, em que a espiritualidade humana e a arte podem a todo o momento sucumbir à pressão de um quotidiano de realidade prática. Aliás, como tudo na sua obra, isto reflecte a própria experiência do autor, que nunca escondeu a sua frustração, muito semelhante também à de Hawthorne, de ter ao mesmo tempo de desempenhar simultaneamente as funções práticas, inerentes a um Inspector de Alfândega e as exigidas a um escritor. Há mesmo quem reconheça neste conto uma parábola a todos os escritores que, numa sociedade financeira, se recusam ao compromisso, sendo tão inflexíveis quanto Bartleby, e por isso tão capazes como ele de responderem com a

²⁵⁷ Herman Melville. “Bartleby” in *The Piazza Tales*, pp. 643-644.

²⁵⁸ Richard Merlyn Cook. *The Grotesque in the Fiction of Herman Melville*, p.166.



mesma intransigência, do seu “I prefer not to”, a todas as propostas que lhes limitem a criatividade. Outra ligação autobiográfica será a que se estabelece entre o advogado-narrador do conto e o irmão de Melville, Allan, ele próprio também um advogado de Wall Street, em quem o autor se deve ter inspirado para criar esta personagem defensora de que “o caminho mais fácil é, na vida, o melhor.” A sua actividade dever-se-ia exercer numa calma e segurança totais, completamente imune a qualquer tipo de complicação ou agitação: “Hence, though I belong to a profession proverbially energetic and nervous, even to turbulence, at times, yet nothing of that sort have I ever suffered to invade my peace.”²⁵⁹ A esta existência facilitada, contrapõe-se a desordem incurável da presença de Bartleby. Como Taji, Benito, Ahab, Pierre e muitos outros pioneiros das trevas, criados por Melville, ele é mais um indivíduo solitário profundamente diferenciado, por estar totalmente desajustado à visão optimista da estabilidade eterna. A sua mórbida soturnidade, inescrutabilidade, incrível bizarria, extrema solidão e desistência vêm provar o sofrimento da sua alma e pôr em causa as falsas aparências de felicidade: “Ah, happiness courts the light, so we deem the world is gay; but misery hides aloof, so we deem that misery there is none.”²⁶⁰ Curioso será observar que é o próprio advogado autoconfiante quem profere estas palavras, o que demonstra que, devido à conduta enigmática de Bartleby, todas as suas anteriores certezas e convicções foram postas em causa.

São na verdade surpreendentes os resultados da ocupação permanente de um escritório de Wall Street, por este estranho e triste escrivão, que parece reivindicar o dever de os racionais homens de negócios se confrontarem com o mundo perturbante e aterrador da miséria humana. Antítese perfeita do universo do advogado, Bartleby

²⁵⁹ Herman Melville. “Bartleby” in *The Piazza Tales*, p. 635.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 652.

consegue, com o seu trágico exemplo (“the last column of some ruined temple”), acordar e activar neste narrador emoções até aí adormecidas, desenvolvendo-lhe por isso a capacidade de sentir: “For the first time in my life a feeling of over-powering stinging melancholy seized me. Before, I had never experienced aught but a not unpleasing sadness.”²⁶¹ O que começa por ser um sentimento de simpatia, que faz crescer uma melancolia fraternal justificada por serem ambos filhos de Adão, evolui para um estágio mais elevado de pessimismo, responsável pelo surgimento do terror e do medo: “(...) but just in proportion as the forlornness of Bartleby grew and grew to my imagination, did that same melancholy merge into fear, that pity into repulsion.”²⁶² E isto acontece porque existe um enorme abismo entre os mundos destas duas personagens, que se pode resumir ao facto de o advogado ser, por assim dizer, “um homem da luz” e Bartleby “um homem das trevas”.

Por detrás da luminosa superfície da experiência comum surge então a perturbação provocada pelo terrível e negro espectáculo da miséria de Bartleby, transformado assim numa figura gótica que parece subverter os anteriores códigos do género, substituindo casas assombradas, perseguições e assassinos sangrentos por algo mais credível e por isso mais real, embora mantendo-se a atmosfera, o conflito e a linguagem próprios do conto de terror. Acerca desta capacidade do autor, em ligar o prosaico e o comum com o estranho e terrífico, Newton Arvin comenta: “In nothing else that (Melville) wrote did he achieve, by the accumulation of details in themselves commonplace, prosaic and humdrum, a total effect of such strangeness and even madness as this (...) creat(ing) in the midst of dinginess, an effect of wildness and terror.

²⁶¹ *Ibidem.*

²⁶² *Ibidem*, p. 653

Is the setting of 'Bartleby' a Wall Street law office or the cosmic madhouse?"²⁶³ Por este motivo, Arvin associa "Bartleby" a alguns contos de Gogol e Dostoievsky, como sejam "O Diário de um Louco" e "O Duplo". Mas outras ligações se poderão estabelecer, nomeadamente com "Wakefield" de Hawthorne e com "The Man of the Crowd" de Poe, onde o tema do "Doppelgänger" e o do corte do indivíduo com a sociedade humana são sempre registos da existência de sensibilidades diferenciadas. Por esta tendência moderna de tratar o caso de Bartleby, Melville faz igualmente aproximar o seu escrivão de individualidades atrofiadas pela vida utilitária, protagonistas de "In the Cage" ou "The Beast in the Jungle" de Henry James, dos seres aterrorizados pela burocracia nas obras de Kafka e dos próprios "little men" de Eliot, para não falar numa longa lista de autores contemporâneos ligados à tradição gótica que, além de incluir os escritores deste estudo, se estende aos nomes de Joyce Carol Oates, Jerzy Kosinski, John Hawkes e John Gardner. Sobre esta ligação do autor a uma moderna versão do Gótico, dever-se-á consultar o interessante estudo de Steven T. Ryan, intitulado "The Gothic Formula of 'Bartleby'" (1978), onde se dá conta desta aproximação de Melville à modernidade, por ter conseguido transformar a violência da destruição gótica num medo mais profundo de um equilíbrio tranquilo. Diz-nos o crítico: "The passivity of Melville's setting and plot places him closer to the modern Gothic vision which presents a greater threat in the quiet leveling of life than in a chaotic breakdown of life."²⁶⁴ De facto, o que é tremendamente terrífico é todo o sistema social e civilizacional que atormenta e até aniquila o indivíduo, cuja identidade lhe é roubada ao tornar-se meramente um copista, um mero objecto material desprovido de espiritualidade.

²⁶³ Newton Arvin. *Herman Melville*, p. 242

²⁶⁴ Steven T. Ryan. "The Gothic Formula of 'Bartleby'" in *Arizona Quarterly*, Vol. 34, 1978, p. 315.

Bartleby torna-se um morto vivo, alguém que perdeu a sua vida por ter desperdiçado a existência a separar cartas perdidas (“dead letters”) para serem queimadas. Como elas, também ele corria para a morte: “On errands of life, these letters speed to death.”²⁶⁵ Este é o grande terror existencial de Bartleby, a que repetidamente e intransigentemente diz não. A atitude negativa da personagem lembra-nos obviamente o artigo de Melville, “Hawthorne and his Mosses”, em que ele elogiava o autor de *The Scarlet Letter* por ser capaz de dizer “No in thunder.” A este propósito, em *The Power of Blackness*, Levin comenta: “Bartleby can be taken as his double, the copyist who mildly but stubbornly asserts his individuality by refusing either to copy or to leave. He sits there like the Raven, croaking a negative answer to all requests and queries; he says no to the devil, not in thunder, but in the quietest sort of desperation. ‘I would prefer not to.’ What protagonist has ever voiced a more diffident *non serviam*, a more laconic *gran rifiuto*?”²⁶⁶ Desta vez a acção negativa é protagonizada por um indivíduo simultaneamente desesperado e rebelde, ao mesmo tempo uma figura pálida e uma personagem negra, “incuravelmente desamparado” mas também extremamente corajoso, fazendo depender desta negação toda a afirmação da sua personalidade. Por esta sua duplicidade e ambivalência é que o seu não é tão desconcertante e ameaçador .

A sua ambiguidade torna-se tão anti-social e aterradora para o mundo de negócios de Wall Street, quanto terrífica era para si próprio essa aridez branca e cega da parede do escritório e do muro da prisão, junto ao qual acaba por morrer. Tal como um castelo ou mansão gótica, essa parede aprisiona o indivíduo e constitui-se numa metáfora do mal criado por todas as limitações à vida humana. Roderick Usher, em “The Fall of the House of Usher”, é outra vítima amaldiçoada pela dominação de uma

²⁶⁵ Herman Melville. “Bartleby” in *The Piazza Tales*, p. 672.

²⁶⁶ Harry Levin. *The Power of Blackness*, p. 187.

arquitectura de poderes sinistros, a cujo poder o indivíduo está impedido de escapar, da mesma forma que não poderá impedir a desagregação da sua estrutura psicológica, depois de se ter aberto aí a primeira fenda. Será evidente a comparação entre a fragilidade sensitiva desse Usher de aspecto cadavérico (“cadaverousness of complexion”) e a soturnidade desamparada de Bartleby (“pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn!”), ambos amaldiçoados por uma sensibilidade incomum que os faz percepcionar coisas que os outros não vêem nem sentem. É por isso natural que se perturbem mais do que os restantes homens com a presença de limitações à sua existência. E sabemos como Poe ficou célebre pelos seus contos sobre casos de vítimas de emparedamento, tornando-se a própria parede símbolo da ameaça à vida humana. Da mesma forma já Ahab, em *Moby-Dick*, se tinha esforçado em derrubar essa parede, representada pela Baleia Branca. Ao dar grande evidência da impenetrabilidade do mundo ao conhecimento humano e de todas as forças adversas que lhe restringem a liberdade, a obra de Melville tornou central esta simbologia das paredes e muros cuja inescrutabilidade e ameaça sempre atormentou as suas personagens. A este respeito, diz-nos Harold P. Simons, em *The Closed Frontier* (1968): “As for Melville, his universe consisted of walls, his main effort being to strike through them. His greatest stories, such as *Moby-Dick*, *Pierre*, ‘Bartleby the Scrivener,’ and ‘The Encantadas,’ take their structure and meaning from this metaphor.”²⁶⁷ Segundo este autor, depois de o mito americano da fronteira aberta se ter revelado fraudulento, resta ao indivíduo a consciência dos seus limites humanos, a fim de procurar o significado da existência dentro dos muros simbólicos de uma fronteira fechada, pois o que era considerado um espaço ilimitado tornou-se numa sólida muralha, razão pela qual a épica cedeu lugar à

²⁶⁷ Harold P. Simons . *The Closed Frontier - Studies in American Literary Tragedy*, p. 52.

tragédia. O papel de Bartleby neste conto é o de abrir uma fenda nesse muro pela sua presença inquietante e perturbadora. A eficácia do edifício do escritório, para a qual ele foi construído, vê-se ameaçada quando esse estranho indivíduo começa aí as suas funções. A sua utilidade é totalmente subvertida, quando este espaço se torna habitação do solitário copista. É como se a segurança das paredes de todos os prédios de Wall Street fosse abalada por essa fissura aberta por Bartleby, que parece ter feito estremecer os alicerces de toda a arquitectura do sistema capitalista.

Os motivos de tudo isto encontrar-se-ão no facto de este caso humano ser uma prova evidente de como o sonho americano, com todos os seus optimismos e utopias, se pode tornar num pesadelo. Se do confronto com esse muro, tanto Ahab como Bartleby saíram derrotados, eles foram duas fortes confirmações da vitalidade humana no seu combate contra o terror e o medo. A sua força vital conseguiu afirmar a sua potência apesar de todos os emparedamentos, como essa relva cativa nascida das fendas do pátio prisional junto ao muro que Bartleby quis vencer com a própria morte. Se Ahab usou o método da violência activa de um lobo dos mares e Bartleby optou pela resistência passiva de um asceta Hindu, isto não significa que o esforço envolvido no combate tenha sido menor que o do capitão do Pequod, pois o fim foi igual para ambos. E se Bartleby foi “a bit of a wreck in the mid of Atlantic”,²⁶⁸ Ahab foi esse destroço de um naufrágio no meio do Pacífico.

²⁶⁸ Herman Melville, “Bartleby” in *The Piazza Tales*, p. 657.

2. A "DARK NECESSITY" DO MISTÉRIO DA INIQUIDADE

Desde *Typee* que temos vindo a observar um padrão constante no desenvolvimento dos contos e romances de Melville: a passagem sistemática das esferas visíveis do amor para as esferas invisíveis do medo; da inocência para a experiência; da virtude para a iniciação ao mal. E isto acontece porque, como Leslie Fiedler explica, em *Love and Death in the American Novel*, o significado principal do romance gótico reside na substituição do amor pelo terror como um tema central da ficção, podendo-se concluir que quem abandona a esperança do céu pela capacidade de suportar o inferno entra num pacto com Satã, sendo que "the very act of writing a gothic novel rather than a sentimental one, of devoting a long fiction to terror rather than love, is itself a Faustian commitment".²⁶⁹ Isto faz-nos lembrar a expressão de Melville, "I have written a wicked book", preferida a propósito da escrita de *Moby-Dick*, revelando a sua consciência em ter colocado o mal no centro das suas preocupações ficcionais. Não

²⁶⁹ Leslie Fiedler. *Love and Death in The American Novel*, p. 134.

podemos ignorar que este autor possuía esse muito apurado sentido calvinista da Depravação Inata e do Pecado Original, que descobrira na obra de Hawthorne, mas que perpassa igualmente toda a sua ficção. O sentido do Mal e o sentido de Queda indicam-nos que o Gótico e o Trágico estarão sempre interligados na obra de Melville, iluminando-se e reforçando-se mutuamente. Quando Henry Alonzo Myers, em *Tragedy: A View of Life* (1956), observa que “a tragédia é um espectáculo do mal”, aproxima-se do sentido trágico de muitas das obras já aqui mencionadas e que dão especial importância à vitória do mal sobre o bem, apresentando-se elas próprias como uma dramatização do potencial de perversidade presente no ser humano. Referindo-se a essas tragédias de derrota, expressão que tão bem caracteriza *Moby-Dick*, *Pierre*, “Bartleby”, “Benito Cereno” e “Billy Budd”, diz-nos o crítico: “If we follow the happy-ending theory in respect to the tragedies of victory, saying that it is the triumph of good over evil in the action which furnishes us aesthetic pleasure, we must further say that in the tragedies of defeat an exactly opposite event, the triumph of evil over good, is the source of our pleasure.”²⁷⁰ Compreende-se que, na obra deste autor, seja dada tanta importância a todas as personagens fracassadas que sucumbem perante forças adversas. Podemos notar essa preocupação em “The Encantadas”, através da história de Hunilla, a melancólica viúva que assistira ao trágico naufrágio do irmão e do amante. O narrador comenta esta calamidade dizendo: “Humanity, thou strong thing, I worship thee, not in the laureled victor, but in this vanquished one.”²⁷¹ E sabemos como é longa a lista de vencidos na obra de Melville. Todos eles fugitivos como Tommo, em *Typee*, e abandonados como Bannadonna, John Marr e Billy Budd. Ishmael, em *Moby-Dick*, é quem melhor os representa, já que o seu próprio nome indica a situação existencial do

²⁷⁰ Henry Alonzo Myers. *Tragedy: A View of Life*, p.7.

²⁷¹ Herman Melville. “The Encantadas” in *The Piazza Tales*, p. 800.

indivíduo órfão, marginal, alienado, solitário, etc. Como se sabe, Ishmael era o filho mais velho de Abraão, rejeitado e abandonado pelo pai, e por isso transformado num símbolo do ostracismo social. Forçado a viver num estado de conflito perpétuo, o Ishmael bíblico torna-se um “homem selvagem”, um misantropo cuja “mão se levantará contra cada homem, e a mão de cada homem se levantará contra ele”. (Genesis 16:12). Uma das melhores descrições deste “outcast”, uma figura que tão persistentemente assombra a obra de Melville é apresentada no capítulo de *Moby-Dick* intitulado “Cetology”, onde uma baleia com barbatana dorsal é descrita em termos que sugerem um equivalente cetáceo do misantropo Ishmael :

“The Fin-Back is not gregarious. He seems a whale-hater, as some men are man-haters. Very shy, always going solitary; unexpectedly rising to the surface in the remotest and most sullen waters; his straight and single lofty jet rising like a tall misanthropic spear upon a barren plain; gifted with such wondrous power and velocity in swimming, as to defy all present pursuit from man; this leviathan seems the banished and unconquerable Cain of his race, bearing for his mark that style upon his back.”²⁷²

Poder-se-á concluir que a última imagem liga explicitamente misantropia e ostracismo social, pois esse “lofty jet” da baleia, como um “misanthropic spear”, marca-a tão profundamente como a letra escarlata o faz em Hester Prynne, transformando-a num *pharmakos* ou “outcast”.

No fundo, tudo isto traduz a condição trágica do homem, e por mais diferentes personagens que Melville invente, elas parecem ser todas o mesmo indivíduo. Redburn, no romance homónimo, é denominado “a sort of Ishmael”, como também White-Jacket o será. Fiedler, em *Love and Death in the American Novel*, diz mesmo que por detrás do narrador de *Moby-Dick* se esconde um “runaway boy”, misto do arquétipo do filho não desejado do Velho Testamento e da figura do viajante.

²⁷² Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 939.

Ishmael é esse “outcast” que cai nas profundezas e é apanhado pelo Deus a que quer escapar, podendo por isso identificar-se com Jonas que, depois da sua experiência nos abismos dos mares e do terror de ter sido engolido por uma baleia, adquire a sabedoria que lhe vem de uma iluminação especial com origem numa experiência dolorosa e que não é mais do que “the light of that gloom” também discernida por Pierre. Por isso, Melville dá tanta importância a esse sentimento trágico da vida, tão presente na expressão “blackness of doom”, em *Moby-Dick*, comparável à de “earth’s doom” de Hawthorne. Pode-se dizer que foi sobretudo devido a esta sua forma particular de sentir que a sua obra adquiriu o interesse que a lançou na posteridade. É que, como nos diz o narrador, no capítulo “Ahab’s Leg”, em *Moby-Dick*: “the ancestry and posterity of Grief go further than the ancestry and posterity of Joy.” Se, como nos é dito em “The Try-Works”, o oceano é “o lado negro” da terra, representando dois terços da sua superfície total, também “that mortal man who hath more joy than sorrow in him, that mortal man cannot be true - not true, or undeveloped. With books the same. The truest of all books is Solomon’s, and Ecclesiastes is the fine hammered steel of woe.”²⁷³ E tudo o resto é vaidade (“All is vanity. ALL”²⁷⁴), porque esta é a essência do destino humano e ninguém pode pretender ter esperança de gozar a vida sem pagar o preço do sofrimento.

Em toda a obra de Melville defende-se que é importante respeitar a necessidade, demonstrando assim que o problema do determinismo representa uma parte do resíduo do Puritanismo por si herdado. Esta ideia é bem expressa pelo filósofo Babbalanja, em *Mardi*, ao apresentar a seguinte distinção entre Fatalismo e Necessidade: “Confound not the distinct. Fatalism presumes express and irrevocable

²⁷³ *Ibidem*, p. 1247.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 1248.

edicts of heaven concerning particular events. Whereas, Necessity holds that all events are naturally linked, and inevitably follow each other, without providential interposition, though by the eternal letting of Providence.”²⁷⁵ Esta necessidade implica a inevitabilidade dos acontecimentos que ocorrem mantendo em oposição complementar o bem e o mal, que serão vividos ou suportados como sendo necessários e inevitáveis. Daí que Myers acabe por precisar a definição do seu conceito de tragédia dizendo: “Tragedy , therefore, is not a spectacle of evil; it is a spectacle of a constant and inevitable relation between good and evil, a dramatic representation of a law of values.”²⁷⁶ Sabendo assim que tudo se liga por uma lei comum que governa todos os destinos, essa lei está também presente na natureza humana, na qual se fixou o princípio de que o homem é igual a si próprio, o que justifica o pensamento de Ahab, quando diz: “Ahab is the equal of Ahab.” Por esta lei da necessidade, os opostos em Melville permanecem inseparáveis, seguindo a fórmula de Kierkegaard “Both/ And”, pois o bem e o mal tornam-se equivalentes, o que origina a visão de equilíbrio de Ishmael, o seu relativismo cultural e a sua filosofia instintiva de aceitação.

Mas não só em Ishmael se poderá sentir esta lei da necessidade, pois ela será também dramatizada no fim trágico de Ahab. Se o capitão do *Pequod* é definido por ser “a grand, ungodly, god-like man”, estando por isso dividido entre o bem e o mal, o divino e o humano, a sua *metabasis*, ou, mudança de sorte, terá ela própria uma natureza dupla, devido à relação inevitável entre estes valores opostos. Assim, no fim do romance, no capítulo “The Chase-Third Day”, Ahab descobre a heroicidade da sua dor dizendo: “Oh, lonely death on lonely life! Oh, now I feel my topmost greatness lies in my topmost grief.” Tristeza e grandeza ou sofrimento e heroísmo tornam-se

²⁷⁵ Herman Melville. *Mardi*, p. 1081.

²⁷⁶ Henry Alonzo Myers. *Tragedy: A View of Life*, p. 8

inseparáveis, pois num momento em que tudo parece perder-se, tudo se ganha afinal. A vitória não consistiria em matar a baleia, mas em retirar, de toda a experiência, um conhecimento mais profundo da existência e em apresentar uma prova de resistência e de vitalidade humana.

O interesse por esta capacidade de *endurance* ganhou-a Melville por certo das suas leituras de “Wordly Fortune” de Schopenhauer, onde se poderá ler que “everything that happens - from the smallest up to the greatest facts of existence - happens of necessity. If a man is steeped in the knowledge of this truth, he will, first of all, do what he can, and then readily endure what he must.”²⁷⁷ Como sabemos, o egoísmo de Ahab leva-o a cometer esse erro trágico denominado *hybris*, de acordo com a tragédia grega, e o pecado cristão do orgulho, pela sua arrogância e sentido de superioridade em relação aos outros homens, como acontece com outros heróis de Melville que nos lembram Prometeu, Édipo e Agamemnon. Mas, embora isto aconteça, ele é apenas alvo da influência dessa necessidade misteriosa que impele o indivíduo ao pecado e ao sofrimento. Esta “dark necessity”, não só presente nas “personagens negras” de Melville, mas também nas de Hawthorne, como Chillingworth em *The Scarlet Letter*, traduz a visão do autor acerca do “dark side” da existência, assim como a sua tendência para dar uma imagem do real cada vez mais autêntica. E convém não esquecer que esse “power of blackness” que Melville encontrou em Hawthorne era resultado da visão calvinista que igualmente determinou as próprias percepções artísticas do autor de *Moby-Dick*. Na própria *Poética* de Aristóteles, podemos ver esclarecida esta relação entre necessidade e verosimilhança, do seguinte modo: “Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das acções, importa procurar sempre

²⁷⁷ Apud F. O. Matthiessen. *American Renaissance*, p. 470.

a verosimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os actos de uma personagem de certo carácter devem justificar-se por sua verosimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de acção para acção.”²⁷⁸ Do encadeamento de acções surge o erro que leva ao fracasso das personagens que, por passarem por essa experiência, descobrem algum significado no seu destino, ao dramatizarem as condições universais da existência humana. Que espécies de personagens são estes fracassados é o que Henry Alonzo Myers tenta explicar dizendo: “(...) as intermediate between these extremes, the man neither vicious and depraved nor eminently virtuous and just, whose misfortune is brought on by some failure (*hamartia*) to find the path of wise and virtuous conduct.”²⁷⁹

Em Melville esse erro torna-se mais comum nas personagens em que uma certa inocência as torna vulneráveis a forças de destruição que lhes contrariam a esperança e os ideais, tornando-se vítimas preferenciais das esferas invisíveis do medo. Seria talvez este sentido do destino, em associação com a sua atracção pela vida do mar, que colocaria o autor tão perto da sensibilidade portuguesa, cuja expressão literária manifestada em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões,²⁸⁰ foi por si muito apreciada, não só pelo fascínio que sempre lhe provocou “o terror dos mares”, mas porque isso sempre revelou “o terror da alma” de indivíduos permanentemente alvos de forças adversas contra as quais teriam de usar a sua capacidade de “endurance”, como ficou bem demonstrado, em “The Gees”, um retrato de Melville dos resistentes marinheiros portugueses na ilha de Cabo Verde. Esta atracção pela cultura portuguesa ficaria em

²⁷⁸ Aristóteles, *Poética*, 1454 a. 88.

²⁷⁹ Henry Alonzo Myers. *Tragedy: A View of Life*, p. 40.

²⁸⁰ Sobre as referências a Camões na obra de Melville, ver George Monteiro. “Melville’s Camões and the Figure of the Artist” in *Colóquio Herman Melville*, Colibri, 1994, pp. 87-110. Ver também George Monteiro. “Melville and the Question of Camões” *University of Mississippi Studies in English*, n.s. 8 (1990), pp. 1-21. Consultar ainda Newton Arvin, *Herman Melville*, pp. 75, 76, 149, 150, 159, 278.

evidência na sua célebre crítica a Hawthorne, onde o “choque de reconhecimento”, que lhe fora provocado pela obra deste autor, o levou a caracterizá-lo como “this Portuguese diamond in our Literature.”²⁸¹ Natural seria, então, ver o mar e o fado associados num filme de Carlos Villardebó, *Les Îles Enchantées* (1965), uma adaptação cinematográfica a “The Encantadas” de Melville, com Amália Rodrigues no papel de Hunilla, essa nativa solitária que deambula tragicamente pelas ilhas após ter perdido marido e irmão.

Ao colocar as suas personagens inocentes em luta constante com o que na realidade é cruel, hediondo e destrutivo, Melville atinge um retrato mais fiel do fatalismo inerente à própria vida. Identificando esses indivíduos com a imagem mítica de Adão, ele próprio possuidor de uma moral anterior à experiência e profundamente inocente. R. W. B. Lewis, em *The American Adam*, realça a repetição do seguinte padrão na obra de Melville: “The act now consisted in dispatching hero after hero, Adam after Adam, in novel after novel - sending them forth like Whitman’s child, full of hopeful expectancy, only to tell how, in every case, they fell among cannibals: Wellingborough Redburn, the lad called “White-Jacket”, Pierre Glendinning, and Billy Budd.”²⁸²

²⁸¹ Herman Melville. “Hawthorne and His Mosses” in *The Hawthorne and Melville Friendship*, p. 228.

²⁸² R. W. B. Lewis. *The American Adam - Innocence, Tragedy, and Tradition on the Nineteenth Century*, p. 136.

“BENITO CERENO” (1856)

Conto também incluído em *The Piazza's Tales*, “Benito Cereno” apresenta-nos mais um cenário, onde o terror se desoculta por detrás de uma aparência enganadora. A história resulta da reescrita de um capítulo incluído na obra *Narrative of Voyages and Travels* de um capitão Yankee chamado Amasa Delano. Como diz Newton Arvin, nela dominam uma “atmosfera sinistra e uma incerteza maligna.” Embora este crítico se mostre reticente quanto ao alcance deste conto como uma parábola à inocência lutando contra o mal, juntamente com *Moby-Dick* e *Pierre*, esta obra é das que mais evidencia influências da tradição gótica. Sobre isto Richard Dimaggio comenta: “(...) it was not until he had discovered the Gothic tradition that Melville entered his ‘major phase’ and produced those brooding dark romances, *Moby-Dick*, *Pierre*, and *Benito Cereno*.”²⁸³ Os elementos góticos abundam, como sejam, por exemplo, a utilização de um navio decadente em vez de um castelo em ruínas, um

²⁸³ Richard Sam Dimaggio. *The Tradition of the American Gothic Novel*, p. 117.

esqueleto que se balanceia na proa com a inscrição *SEGUID VUESTRO JEFE*, um túnel subterrâneo, uma personagem mistério carregada de ambiguidade, e por último uma atmosfera de suspense da primeira à última página.

Como tal, o navio espanhol *San Dominick* transformar-se-á no que se poderá chamar uma armadilha gótica, onde os mais incautos e ingénuos cairão, porque a sua crença na natural bondade humana os faz viver vidas de alegre confiança, que lhes reduz as faculdades de percepção, fazendo-os ignorar a presença do mal como uma forte ameaça à vida humana. O capitão Amasa Delano é este ingénuo transformado no protótipo do americano otimista, que sempre passará ao lado de todas as implicações do horror, porque a sua sensibilidade adormecida é incapaz de lhe registar a presença: “Captain Delano’s surprise might have deepened into some uneasiness had he not been a person of a singularly undistrustful good nature, not liable except on extraordinary and repeated incentives, and hardly then, to indulge in personal alarms any way involving the imputation of malign evil in man.”²⁸⁴ Tratando-se de um navio espanhol de escravos que lhe pede auxílio, Delano aceita inocentemente a história que lhe é contada de a embarcação ter passado por uma praga de escorbuto, febres, tempestades e uma calmaria. A esta opõe-se a verdadeira versão, que é a de o navio ter sido alvo de um motim a bordo, tendo todo o seu carregamento de escravos dominado a tripulação branca. Benito Cereno é, então, o capitão refém subjugado à dominação de Babo, o negro que o segue como uma sombra, obrigando-o a fingir que continua a manter o comando do navio. Durante a sua permanência a bordo, Delano vai tendo vários indícios de que algo está mal e que alguma coisa de muito incompreensível se passa. Desde a presença inquietante de seis polidores de machados, até ao excessivo

²⁸⁴ Herman Melville. “Benito Cereno” in *The Piazza Tales*, p. 673.

despotismo de Cereno para com o orgulhoso rei negro, Atufal, e à disciplina branda que não castigava escravos negros que molestavam homens brancos, Delano vai sucessivamente suspeitando, para logo em seguida refutar essas suspeitas, recriminando-se a si próprio de assim proceder e procurando repetidamente confiança no seu bom humor, transformado numa “cheerful reassurance”. É que, para este despreocupado capitão, o estranho não contém nada de anormal ou perturbante: “Yes, this is a strange history, too, and strange folks on board. But - nothing more.”²⁸⁵ O nome do navio americano, *Bachelor's Delight*, é suficientemente irônico a fim de se vislumbrar a tendência para a ingenuidade e inocência transferida a toda a tripulação sob as ordens de um feliz e inexperiente solteirão como Delano. A sua demasiada confiança na felicidade e na natureza humana tornam-no incapaz de sentir medo, pois ele só existe quando alguém admite a existência de algo imprevisível e misterioso. Delano recusa o mistério e por isso fica imune ao medo. Apesar de o *San Dominick* ser um símbolo de um mundo apocalíptico, totalmente decadente e em ruínas, o capitão americano não se apercebe de todo o terror que o rodeia, nem da atmosfera hostil que reina a bordo. Ele ignora o que de preocupante se passa na cabine de Cereno, no túnel escuro e, muito especialmente, na terrível premonição simbolizada pelo esqueleto que comanda o navio. Ao relacionar este americano inocente com outras personagens de Hawthorne e Henry James, diz-nos Harry Levin: “But his (Melville’s) most forthright confrontation of blackness occurs in the richest and ripest of *The Piazza Tales*, ‘Benito Cereno.’ This has its origin in the record cited, the deposition of a New England sea-captain, Amasa Delano. Melville portrays him as a typically innocent American who, like the witnesses in *The Marble Faun* or in the novels of James, finds himself

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 710.

inadvertently drawn into the evils of the old world. Proceeding by indirection, through his naïve point of view, we board the drifting Spanish craft, a slave-ship which resembles a whitewashed monastery or a dilapidated chateau.”²⁸⁶

É devido a esta inocência, que entre Delano e Benito se estabelecem as mais profundas divergências emocionais e intelectuais. Benito possui os nervos transtornados pelo sofrimento, porque sente na vida a presença de uma morte explosiva. O seu medo é enorme, porque a sua experiência o fez espectador de imagens de terrível carnificina. De tudo isto nasce um conhecimento e uma sabedoria que transcende o que pode ser explicado pelas vias racionais do pensamento discursivo. Quando Newton Arvin comentou esta obra, viu nela uma expressão desse irracional irreduzível na natureza humana, caracterizando-a como “a parable of innocence in the toils of pure evil”.²⁸⁷ Daí o enorme silêncio desta personagem, cuja visão do horror a coloca numa situação psicológica semelhante a Kurtz, em *The Heart of Darkness* de Conrad, que incessantemente repete o alcance terrível dessa imagem: “The Horror! The Horror!” O que viu Delano é totalmente incomunicável por desencadear emoções ligadas à perturbação do medo. A sua atitude de negação da fala e da acção deve-se menos à necessidade de lutar pela sobrevivência, e mais a uma experiência terrífica que lhe abalou completamente o espírito. Tanto Benito como Ahab ou Pierre não escaparam a esta visão aterradora que os faz portadores de profundos terrores espirituais, impelindo-os desesperadamente para a morte, na qual encontram alívio para o seu tormento. A total incompetência para se confrontar com a existência destes aspectos mais negros da psique humana é tão comum em Delano como o é em Starbuck, o sensato contramestre do *Pequod*. Será interessante observar que, em *Moby-Dick*, Melville apontava já para o

²⁸⁶ Harry Levin. *The Power of Blackness*, p.188.

²⁸⁷ Newton Arvin. *Herman Melville*, p. 240.

tema central de “Benito Cereno”: “And brave as he might be, it was that sort of bravery, chiefly visible in some intrepid men, which, while generally abiding firm in the conflict with seas, or winds, or whales, or any of the ordinary irrational horrors of the world, yet cannot withstand those more terrific, because more spiritual terrors, which sometimes menace you from the concentrating brow of an enraged and mighty man.”²⁸⁸ Como já se disse, esta incapacidade de Delano vem-lhe de uma propensão em ser enganado pela aparência, já que a sua perspectiva optimista considera aparentes e não reais todos os aspectos negativos da existência. No diálogo onde se reflecte sobre as atitudes de cada um, em momentos decisivos na evolução dos acontecimentos, Delano dirige-se a Benito nos seguintes termos: “(...) but the temper of my mind that morning was more than commonly pleasant, while the sight of so much suffering, more apparent than real, added to my good-nature, compassion, and charity, happily interweaving the three.”²⁸⁹

A relutância de Delano, em considerar o sofrimento real, impede-o de possuir consciência da realidade, fá-lo ignorar factores importantes que dela fazem parte e sem os quais qualquer conhecimento e inteligência ficarão deficientes. Com Benito passa-se exactamente o contrário, pois todos os “insane terrors of the present” o fazem conhecedor de importantes segredos, estando o seu silêncio carregado de uma profunda consciência do perigo. Como Ahab e Pierre ele partilha de uma iluminação provinda da experiência sofredora, tal como acontece com a grande parte das personagens de Hawthorne, e não seria necessário citar *The Marble Faun* para nos lembrarmos que todos os erros e tormentos da existência desenvolvem a personalidade e participam na educação do indivíduo. Em oposição a tudo isto, Delano persiste em preservar a sua felicidade, e como tal também conservará a sua estupidez e

²⁸⁸ Herman Melville. *Moby-Dick*, pp. 915-16.

²⁸⁹ Herman Melville. “Benito Cereno” in *The Piazza Tales*, p. 754.

insensibilidade. É que já, segundo Schopenhauer, em *Dores do Mundo*, “a nossa existência é tanto mais feliz quanto menos a sentirmos”²⁹⁰, pois o ponto de vista deste filósofo refuta totalmente o de Delano ao considerar que “a felicidade não passa, toda ela, de quimera, e só o sofrimento é real”.²⁹¹ Quando, no mesmo diálogo atrás citado, Delano se justifica perante Benito dizendo que, se tivesse sido mais arguto, isso poder-lhe-ia custar a vida (“when acuteness might have cost my life”), mais uma vez defende que a inconsciência é uma arma contra o perigo e não a sua própria causa. Fica assim provado que a experiência com as situações perigosas vividas a bordo do *San Dominick* não o tornaram mais experiente para futuramente ver a realidade numa forma menos ingénuo. Ao contrário das personagens de Hawthorne, Delano não se transforma, não aperfeiçoando, por isso, o seu conhecimento e inteligência, que se mantêm fixos na rigidez do seu inabalável optimismo, sendo por isso mais um carácter que uma personagem. Através de Delano, Melville apresenta uma crítica incisiva a todos quantos parecem cegos perante o perigo ou perante qualquer calamidade. Em *Redburn*, no capítulo “A Narrow Escape”, ele havia já comentado este assunto dizendo: “And even when experience has taught them, the lesson only serves for that day; inasmuch as the foolish in posterity are infidels to the possibility of adversity; they see the sun in heaven, and believe it to be far too bright ever to set.”²⁹² Assim, em “Benito Cereno”, encontramos um diálogo onde esta artificial luminosidade, tão pouco verdadeira, estabelece contraste com uma memória perturbada pela sombra de um passado terrível. Diz-nos Delano: “You generalise, Don Benito; and mournfully enough. But the past is passed; why moralise upon it? Forget it. See, yon bright sun has forgotten it all, and the

²⁹⁰ Arthur Schopenhauer. *Dores do Mundo - Pensamentos e Fragmentos*, p. 30.

²⁹¹ *Ibidem*, pp. 30-31.

²⁹² Herman Melville. *Redburn*, p. 107.

blue sea, and the blue sky; these have turned over new leaves.” A isto Benito responde: “‘Because they have no memory,’ he dejectly replied; ‘because they are not human.’”²⁹³

Esta impassibilidade da Natureza, face ao sofrimento humano, não é diferente daquela demonstrada por Delano em relação à angústia de Benito, a quem recrimina pelo facto de ter tomado por um monstro não só um homem inocente, mas o mais lastimável de todos os homens, e isto apesar de ter acompanhado diariamente os seus actos. Este erro de Delano evidencia bem a oposição entre as duas personagens, demonstrando que a experiência do horrível e do medo será sempre ignorada e incompreendida por espíritos optimistas de sensibilidades impassíveis. Contudo, a oposição Delano/Benito não é a única neste conto, cujo interesse também reside nos contrastes que desenvolve, tão ao gosto de um autor cujo humanismo democrático sempre exigiu que tratasse, numa base de igualdade e equilíbrio, o que aparentemente pode parecer estar em conflito e em contradição.

Assim, no que respeita ao motim dos escravos, a origem do terror é ambígua, pois, em relação aos acontecimentos a bordo do *San Dominick*, esse terror exerce-se dos negros para com os brancos, mas do ponto de vista da escravatura, ele exerce-se no sentido oposto, isto é dos brancos em relação aos negros. Se o esqueleto do dono dos escravos, na proa do navio, pode representar uma justiça de pura vingança e brutalidade negra, não menos macabra é a exposição pública da cabeça de Babo fixa num poste numa praça em Lima, sujeita aos olhares indignados dos brancos. O grande mistério que resulta desta ambiguidade continua envolvendo as personagens até ao fim, fazendo parte da técnica gótica não lhe dar qualquer resolução. Mas esta é também uma forma de Melville não tomar partido por uma ou outra das facções, apresentando-nos

²⁹³ Herman Melville. “Benito Cereno” in *The Piazza Tales*, p. 754.

duas perspectivas simultâneas, deixando que cada uma delas se exponha na sua relatividade. É que afinal, como interroga Ishmael, em *Moby-Dick*, “Who is not a slave?” E esta questão, levantada pela escravatura, levanta também toda uma série de outras que dizem respeito à existência humana. Por detrás de todo o conflito racial da história, o que permanece comum a ambas as partes em confronto é a luta contra as forças do mal, resumindo-se assim o que é de facto permanente na vida humana, apesar das diferenças raciais, culturais, sociais e civilizacionais. O horror e a depravação de que todas as raças são capazes ficará sendo o essencial de um conto, onde Benito não é somente personagem principal, mas o indivíduo sofredor (“broken in body and mind”), no qual toda a espécie se deve reconhecer, por com ele partilhar a mesma condição trágica.

“THE ENCANTADAS” (1856)

“The Encantadas”, uma das histórias do grupo *The Piazza Tales*, teve origem numa visita de Melville às ilhas Galápagos em 1841, seis anos depois da famosa viagem de Darwin. O *Acushnet*, o navio em que o autor viajava, passou três meses nesse arquipélago vulcânico a 600 milhas do Equador. Aqui, Melville consegue mais uma vez apreender o terror da paisagem, simbolizado agora, não pelo branco, mas por um silêncio terrível, igualmente associado, em *Moby-Dick*, à cor da baleia, que parece invadir a atmosfera destas ilhas, ao mesmo tempo encantadas e infernais. Elas serão, por assim dizer, o equivalente literário das pinturas de Salvator Rosa, o já referido pintor favorito dos romancistas góticos. O próprio Darwin falou delas como “infernal regions”, mas enquanto para ele os activos e sulfurosos vulcões, o calor equatorial, a aridez e a erosão do seu solo ocultavam um paraíso vivo de aves exóticas, para Melville tudo era infernal e em toda a parte se sentia a presença do mal (“glued into the very body of cadaverous death”²⁹⁴) e de uma total desolação terrena. (“A group rather of

²⁹⁴ Herman Melville. “The Encantadas” in *The Piazza Tales*, p. 767.

extinct volcanoes than of isles; looking much as the world at large might, after a penal conflagration.”²⁹⁵)

Tal devastação devia-se a uma característica muito especial desta paisagem. É que contrariamente a outros locais da terra, onde reinava a melancolia, a ruína, a solidão e a morte, mas onde também a magia da mudança das estações mitigava todo este terror, as Encantadas permaneciam eternamente presas à maldição da impossibilidade da mudança: “But the special curse, as one may call it, of the Encantadas, that which exalts them in desolation above Idumea and the Pole, is, that to them change never comes; neither the change of seasons nor of sorrows.”²⁹⁶ Esta fixidez, que enganadoramente pode ser tomada por uma calma paradisíaca, representa uma atmosfera estática, dominada por uma espécie de morte. Tal como em *The Tempest* de Shakespeare, também aqui “all the things of land wear a fabulous hue.” Mas a propensão para o fabuloso e para certas contradições não naturais fazem parte da vida normal destas ilhas, uma vez que a realidade comum não se opõe ao imaginário, como em todas as outras obras do autor. O estranho e o ideal estabelecem um permanente compromisso ominoso com o quotidiano, tendo o grotesco o papel de não destruir a normalidade, mas antes de a qualificar introduzindo-lhe uma perturbação para servir de contraponto aos ritmos familiares da rotina do mundo vulgar.

Um destes exemplos perturbantes é a superstição em relação às tartarugas que se pensava reincarnarem vidas de maléficos oficiais de navios já mortos: “For concerning the peculiar reptile inhabitant of these wilds - whose presence gives the group its second Spanish name Gallipagos - concerning the tortoises found here, most mariners have long cherished a superstition, not mere frightful than grotesque. They

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 764.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 765.

earnestly believe that all wicked sea-officers, more especially comodores and captains, are at death (and, in some cases, before death) transformed into tortoises; thenceforth dwelling upon these hot aridities, sole solitary lords of Asphaltum.”²⁹⁷ Animais trágicos, condenados ao sofrimento e possuidores de uma resistência infinita e intemporal, estas tartarugas simbolizam a existência atormentada destas ilhas, que parecem votadas a uma decadência eterna: “In no world but a fallen one could such lands exist.”²⁹⁸ Seres vindos de um passado remoto, neles se concentra o ponto de vista romântico do narrador que os transfigura em “Roman Coliseums in magnificent decay”.²⁹⁹ Metáfora de um mundo em ruínas e decadência, “The Encantadas” tornam-se um cenário gótico por excelência onde abundam aves estranhas e misteriosas, cães assassinos, reis despóticos, seres diabólicos como Oberlus, pedras tumulares, torres de castelos em ruínas, cavernas de recessos obscuros como velhas catedrais, sendo as próprias ilhas comparadas a mosteiros europeus, onde se sepultam os próprios habitantes.

As partes narrativas das várias curtas histórias referem-se a lendas e história das ilhas. Existe também um narrador autodiegético, como em *Moby-Dick*, que nos narra as suas experiências, filtrando-as através da sua consciência, mas não as tornando por isso menos reais que os outros espaços imaginários da obra de Melville. A esta consciência subjectiva devem-se muitas das imagens grotescas, que transformam a natureza numa máscara, ou seja, em algo tão pouco natural e tão estranho como a própria Queda do homem: “Tangled thickets . . . spring up among deep fissures of calcined rock, and treacherously masking them; or a parched growth of distorted cactus trees.”³⁰⁰ Os retratos grotescos de alguns animais são disso também exemplo, como é o

²⁹⁷ *Ibidem*, pp. 767-68.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 766.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 771.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 765.

caso do pinguim apresentado como uma criatura inadaptada pela sua natureza ambígua o fazer pertencer aos três elementos e não estar adequado a nenhum: “On land it stumps; afloat it sculls; in the air it flops.”³⁰¹ O pelicano é outro destes animais tornado bizarro pela observação do narrador. O seu bico alongado e a sua bolsa concedem-lhe uma “expressão lúgubre”, sendo considerada uma raça pensativa por passar horas sem se mover, o que faz dela uma ave penitente que assombrava as costas das ilhas Encantadas. Isto para não falar do albatroz descrito como uma ave feia e não poética, como um fantasma branco que também assombrava os cabos Horn e da Boa Esperança. É como se mais uma vez lidássemos com um narrador, cuja tendência para a especulação o faz apropriar-se de seres naturais para os fazer viver na sua atmosfera mental, dando-lhes uma significação subjectiva, mas transformando-os também em símbolos mais gerais do mistério e da tragédia da existência. Reflectindo sobre estes animais, o narrador parece alargar a sua percepção para o que é primordial na Natureza e na vida humana. É essa natureza primordial que ele identifica nessas “criaturas místicas”, as tartarugas, animais cuja origem data das fundações do mundo e que faz delas seres tão intemporais e tão estranhamente luminosos como Moby-Dick: “Yea, they seemed the identical tortoises whereon the Hindu plants this total sphere . . . Such worshipful venerableness of aspect.”³⁰² E como sabemos, a Baleia Branca era considerada “the dark Hindoo half of nature”, o que nos leva a concluir que Melville vê na religião oriental o modo mais adequado de sentir na Natureza a presença concreta de uma divindade, dando-lhe o poder de se aproximar do criador das esferas da existência e talvez a possibilidade de estar mais perto do mistério da criação. Acima de tudo, trata-se de uma religião e filosofia que defende o equilíbrio dos opostos como garante da

³⁰¹ *Ibidem*, p. 775.

³⁰² *Ibidem*, p. 1322.

harmonia universal. Acerca da tartaruga é-nos dito que, embora seja um animal melancólico, também possui um “bright side”, pois, apesar de toda a desolação das Encantadas, nem tudo na existência são cinzas, embora este aspecto se imponha com grande força: “Moreover, every one knows that tortoises as well as turtles are of such a make, that if you but put them on their backs you thereby expose their bright sides without the possibility of their recovering themselves, and turning into view the other. But after you have done this, you should not swear that the tortoise has no dark side. Enjoy the bright, keep it turned up perpetually if you can, but be honest, and don’t deny the black.”³⁰³ O que provavelmente através disto Melville quis dizer é que nenhum dos lados da tartaruga é mais importante do que o outro, sendo necessário que os mais otimistas não ignorem o “dark side” da existência, se quiserem ser sinceros e captar a realidade em toda a sua autenticidade. De qualquer forma, o lado negro da tartaruga corresponde à sua posição mais natural e mais adequada à sua sobrevivência e realidade animal.

Já, no conto “The Piazza”, se observara que “truth comes in with the darkness”.³⁰⁴ Daí Henry Levin ter notado, em *The Power of Blackness*, que esta tendência de Melville para realçar o lado negativo da existência não se destinava a dar-lhe mais importância sobre o lado positivo mas tão só a contrariar uma atitude em voga no seu tempo que defendia a doutrina emersoniana da compensação, segundo a qual todas as esperanças eram possíveis, pois tudo acontecia para o melhor dos fins. Comentando esta falta de confiança do autor nas forças materiais, Levin cita-o numa entrevista dada: “‘Neither pessimist nor optimist’ he professed to an English correspondent that he relished pessimism ‘as a counterpoise to the exorbitant

³⁰³ *Ibidem*, p. 769.

³⁰⁴ Herman Melville. “The Piazza” in *The Piazza Tales*, p. 634.

hopefulness, juvenile and shallow, that makes such a bluster in these days.' »³⁰⁵ Todo este lúcido desencanto com a realidade do seu tempo impediu Melville de ver, nas ilhas Encantadas, o encanto que poderiam prometer, tornando-as antes cenário da inevitável desolação da existência humana.

³⁰⁵ Harry Levin. *The Power of Blackness*, p. 198.

“THE BELL-TOWER” (1856)

Este conto é por muitos considerado uma reescrita de “Ethan Brand” de Hawthorne, mas pode também ser visto como uma influência recebida de *Frankenstein*, cuja cópia foi enviada a Melville pelo seu editor em 1849. Como Frankenstein, Bannadonna cria um monstro a fim de atingir os objectivos de um projecto sublime e ambicioso que, no seu caso, consistia em construir a mais importante Torre de Babel de toda a Itália renascentista. A diferença, em relação a Frankenstein ou a Fausto, é que a personagem de Melville não crê num segredo misterioso da vida, pois é definido como “a practical materialist” que tenta atingir fins frankensteinianos por processos de mecânica aplicada:

“In short, to solve nature, to steal into her, to intrigue beyond her, to procure some one else to bind her to his hand; - these, one and all, had not been his objects; but, asking no favors from any element or any being, of himself, to rival her, outstrip her, and rule her. He stooped to conquer. With him, common sense was theurgy; machinery, miracle; Prometheus, the heroic name for machinist; man, the true God.”³⁰⁶

³⁰⁶ Herman Melville. “The Bell-Tower” in *The Piazza Tales*, p. 831.

É como se Melville criticasse *Frankenstein* por ser demasiado fáustico e alquímico para ser uma adequada versão moderna do mito de Prometeu. A “ambição utilitária” de Bannadonna fá-lo representar melhor todo o processo prometeico da indústria do séc. XIX. O desmoronamento do seu audacioso edifício é bem revelador da consciência de Melville em relação às promessas contraditórias do progresso americano essencialmente baseado na produção industrial. Se assim não fosse, o autor não teria colocado, como epígrafe a este conto, o aforismo: “Seeking to conquer a larger liberty, man but extends the empire of necessity.”³⁰⁷ Este facto será claramente comprovado pelo fim de uma história, onde a criatura mata o criador, como em *Frankenstein*, e onde um terramoto reduz a pó a gigantesca obra de Bannadonna, desencadeando-se uma catástrofe que demonstra a total impossibilidade de controlo da Natureza pelo homem: “So the blind slave obeyed its blinder lord; but, in obedience, slew him. So the bell’s main weakness was where man’s blood has flawed it. And so pride went before the fall.”³⁰⁸ Sendo uma tragédia do orgulho, este conto faz aproximar Bannadonna de Ahab. O desafio do poder dos céus pelo arquitecto assemelha-se ao praticado pelo capitão do Pequod, que com eles igualmente mantém uma contenda Gnóstica, pois embora Ahab fosse um caçador e não um construtor, destruir Moby-Dick não representa um acto menos épico nem contém em si maior impossibilidade do que empreender a construção de uma Torre de Babel. Ao reconhecer o capitão Ahab em Bannadonna, Harold Bloom reconheceu também, no orgulho do arquitecto, o orgulho do próprio romancista, uma vez que, enquanto Ahab representa a tragédia de um vingador, a intenção de Bannadonna é desprovida de qualquer motivação excepto a do orgulho. Diz-nos o crítico: “His (Bannadonna’s) pride presumably is related to the novelist’s, and the black

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 819.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 833.

stump that is the sole remnant of the Bell-Tower might as well be *Pierre*".³⁰⁹ O ser mecânico criado terá por função pôr em causa este excesso de ambição artística.

Autômato construído para executar uma acção que seria o culminar de um plano arquitectural megalómano, a criatura de Bannadonna seria um servo que, mais do que fazer soar mecanicamente o sino da torre, cumpriria a função de engrandecer a auto-estima do seu criador, cuja ambição o instigava a ultrapassar todos os limites humanos, a fim de adquirir superioridade em relação aos restantes mortais: "(...) with what serenity the builder stood three hundred feet in air, upon an unrailed perch. This none but he durst do. But his periodic standing upon the pile, in each stage of its growth - such discipline had its last result."³¹⁰ O desmedido orgulho de Bannadonna e o seu ilimitado desejo de poder encontram equivalentes em Vathek, esse despótico califa que ambicionava imitar o rei de Babel, a cidade da famosa torre que subia até ao céu. Na obra de Beckford poderá ler-se:

"the tower, which, in imitation of Nimrod, he (Vathek) hath begun; not like that great warrior, to escape being drowned, but from the insolent curiosity of penetrating the secrets of heaven (...). His pride arrived at its height, when having ascended, for the first time, the fifteen hundred stairs of his tower, he cast his eyes below, and beheld men not larger than pismires; mountains, than shells; and cities, than bee-hives. The idea, which such an elevation inspired of his own grandeur, completely bewildered him: he was almost ready to adore himself; till, lifting his eyes upward, he saw the stars as high above him as they appeared when he stood on the surface of the earth. He consoled himself, however, for this intruding and unwelcome perception of his littleness, with the thought of being great in the eyes of others; and flattered himself that the light of his mind would extend beyond the reach of his sight, and extort from the stars the decrees of his destiny"³¹¹

³⁰⁹ Harold Bloom. "Introduction" in *Herman Melville's Moby-Dick - Modern Critical Interpretations*, p. 3.

³¹⁰ Herman Melville, "The Bell-Tower" in *The Piazza Tales*, p. 820.

³¹¹ William Beckford. *Vathek* in *Four Gothic Novels*, pp. 86-7.

Em “The Bell-Tower”, como em *Vathek*, o orgulho da personagem masculina toma uma forma fálica através da construção dessa torre que, uma vez erguida, simbolizará um máximo de virilidade atingida, mas que depois de destruída será simbólica de uma terrível castração, traduzida no conto por: “the black mossed stump of some immeasurable pine, fallen, in forgotten days”.³¹² No texto de Melville, à semelhança do romance de Beckford, esse monumento ao poder ilimitado da imaginação ver-se-á ameaçado de destruição pelo derramamento de sangue humano inevitável em projectos fáusticos deste tipo. Ao tentar erigir uma torre para aí colocar a sua mais perfeita obra de arte - um sino em cuja constituição interveio um fragmento do corpo de um trabalhador morto durante um acesso de fúria de Bannadona - este arquitecto revela-se um artista ambicioso cuja obsessão estética o leva a praticar o “pecado imperdoável da arte” como acontece com algumas personagens de Hawthorne: “The homicide was overlooked. By the charitable that deed was but imputed to sudden transports of esthetic passion, not to any flagitious quality. A kick from an Arabian charger: not sign of vice, but blood.”³¹³ Esta será uma condição necessária ao cumprimento do ritual exigido por qualquer pacto fáustico. Sabe-se, por exemplo, que também Ahab necessitou igualmente de sangue para temperar o seu arpão baptizado “In Nomine Diaboli”, assim como Vathek foi obrigado a usar o sangue de cinquenta crianças, a fim de poder satisfazer uma insaciável curiosidade de penetrar nos segredos celestes e de possuir os talismãs que governavam o mundo.

Tudo isto significa que o acto perverso oculto, por detrás da construção dessa torre magnífica, será a razão da sua derrocada final, como também fora o grande motivo de explicação dessa maldição que recaíra sobre a família Pyncheon. “The House of

³¹² Herman Melville. “The Bell-Tower” in *Piazza Tales*, p. 819.

³¹³ *Ibidem*, p. 821.

Seven Gables” era um edifício igualmente contaminado pelo mesmo sentimento de culpa que provocou a imolação de Bannadonna, o artista que sucumbiu ao terror da sua própria arte: “The falling body clogged the thing’s return; so there it stood, still impending over Bannadonna, as if whispering some post-mortem terror.”³¹⁴ Se *Moby-Dick* foi caracterizado pelo seu autor como “a wicked book”, “The Bell-Tower” poderá ser essa “wicked story” através da qual Melville teve oportunidade de reflectir, mais directamente, sobre as causas e efeitos do impulso perverso do artista, que sempre lhe despertou interesse e ao qual ele próprio se viu sujeito.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 832.

“BILLY BUDD, SAILOR” (escrito em 1885-91, publicado em 1924)

Billy Budd é um representante de todos os heróis construídos à imagem do americano autêntico, símbolos dessa inocência heróica promissora de vastas potencialidades num país que fundou o mito de um novo começo para a história e vida humana. Ele é-nos descrito como “a fine specimen of the *genus homo*, who in the nude might have posed for a statue of a young Adam before the Fall”.³¹⁵ De uma beleza apolínea como Donatello, em *The Marble Faun*, onde igualmente se intersectam a origem divina com a existência humana, este “Handsome Sailor” das baladas do séc. XVIII será de novo um Ishmael solitário, liberto de todos os laços de família, de raça e de história, confiando apenas em si mesmo e nos seus próprios recursos para se defrontar com a experiência.

Mas, se o mito americano se forma a partir da imagem de Adão antes da Queda, Melville e Hawthorne vão valorizá-lo ao afastarem-se dessa imagem idealizada

³¹⁵ Herman Melville. “Billy Budd, Sailor”, p. 1400.

e romanceada, por se interessarem mais pela Queda e pelo que acontece depois dela, situando as suas personagens fora do paraíso e tão vulneráveis como o homem por partilharem das suas falhas, erros e defeitos. A imperfeição da voz de Billy torna-se uma dessas marcas humanas que inevitavelmente o conduz à sua queda trágica, subvertendo-se assim a imagem do herói convencional romântico, que deixa de ser ideal e belo, para ser mais real e humano. Diz-nos o narrador: “The avowal of such an imperfection in the Handsome Sailor should be evidence not alone that he is not presented as a conventional hero, but also that the story in which he is the main figure is no romance.”³¹⁶

Se Donnatelo, em vez de viver num universo de Faunos, deambula numa Roma decadente, Billy não experimenta uma decadência menor, prestando serviço num navio de guerra que, embora denominado *Rights-of-Man*, condenou à morte um homem inocente, no ano do Grande Motim. Ambos vêem a sua inocência contrariada pela experiência, que os transforma em indivíduos criminosos e os força a transgredir a sua própria natureza, provando-lhes, ao mesmo tempo, que nela existe essa propensão para o mal, comum a toda a espécie. Enquanto a inocência de Donnatelo lhe permitiu atingir um desenvolvimento de consciência e de conhecimento ganhos através da experiência, tal não aconteceu com Billy Budd por possuir uma ingenuidade mais infantil (“a child-man”) e por isso mais total: “And yet a child’s utter innocence is but its blank ignorance, and the innocence more or less wanes as intelligence waxes. But in Billy Budd intelligence, such as it was, had advanced while yet his simple-mindedness remained for the most part unaffected. Experience is a teacher indeed; yet did Billy’s years make his experience small.”³¹⁷ Como Delano, em “Benito Cereno”, ele não possui

³¹⁶ Herman Melville. “Billy Budd, Sailor”, p. 1363.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 1393.

o conhecimento intuitivo do mal, e por isso se transforma numa vítima mais vulnerável aos ardis da malevolência e se adequa mais ao papel de mártir ou de bode expiatório, em cujo sacrifício os pecados do mundo se redimem.

Através das suas personagens mais inocentes, Melville fundamenta o seu pensamento de que “nature has not implanted any power in man”. Será também através delas que o autor mais profundamente consegue penetrar na dimensão trágica da existência humana, compreendendo a razão pela qual White-Jacket, Pierre e Billy Budd atingem um tão total desencanto, cepticismo e niilismo. Com tudo isto, Melville pretende alcançar o que R. W. B. Lewis denominou “growth of insight into the heart of reality”,³¹⁸ nem que para isso tenha de falar de uma certa doença destrutiva proliferando no mundo e na natureza humana. Claggart, o oficial do navio, que usa de toda a sua perversidade para acusar injustamente Billy de conspiração, irá personificar essa “natural depravity” que o sentido calvinista de Melville não deixa de colocar em contraste com a “natural innocence” do “Baby Sailor”. Ao fazer-nos lembrar, neste conto, o seu artigo “Hawthorne and his Mosses”, o próprio autor quer dar-nos o exemplo de que nenhuma mente pensante se pode alhear do significado deste “mistério da iniquidade”, o que conduz o seu narrador ao seguinte comentário: “Now something such an one was Claggart, in whom was the mania of an evil nature, not engendered by vicious training or corrupting books or licentious living, but born with him and innate, in short ‘a depravity according to nature’.”³¹⁹ Os sentidos de “depravação natural” e de “pecado original” são mais aprofundados quando tratados em confronto com essa “inocência original” que, ao perder-se, desencadeia uma maior compreensão do sentido trágico. Em *The American Adam*, R. W. B. Lewis comenta: “The vision of innocence

³¹⁸ de W. B. Lewis, *The American Adam*, p. 141.
³¹⁹ *Billy Budd*, pp. 1383-84.

stimulated a positive and original sense of tragedy. Without the illusion, we are conscious, no longer of tradition, but simply and coldly of the burden of history. And without the vision, we are left, not with a mature tragic spirit, but merely with a sterile awareness of evil uninvigorated by a sense of loss. For the notion of original sin draws its compelling strength from the prior notion of original innocence.”³²⁰ Em Melville, esses sentidos de inocência e depravação aparecem associados quer na mesma personagem, quer em personagens de carácter aparentemente oposto, mas que são um modo de o autor objectivar, dividindo em duas metades independentes o que não são mais do que dois lados diferentes da mesma natureza humana. Através deles é representada a divisão da psique nos pólos opostos do *id*, sendo um benéfico e outro destrutivo.

Já, em *Moby-Dick*, a natureza de Ahab ao mesmo tempo humana e divina, grandiosa e sofredora, perversa e sensível, nos provou existir um só e mesmo Ahab pois, apesar da sua crueldade, ele possuía uma sensibilidade humana, o que impedia que um dos lados da sua natureza existisse sem o outro: “(...) there can be any utter, hopeless harm in Ahab? No, no, my lad; stricken, blasted, if he be, Ahab has his humanities!”³²¹ Também Claggart, em “Billy Budd”, não se mostra somente cruel, dando provas de humanidade ao evidenciar expressões de sofrimento: “(...) with a settled meditative and melancholy expression, his eyes strangely suffused with incipient feverish tears. Then would Claggart look like the man of sorrows.”³²² Outro exemplo semelhante poderá ser o de Jackson, em *Redburn*, esse monstro em corpo e alma (“the weakest man, bodily, of the crew”) contendo em si próprio toda a deformidade do mal

³²⁰ R. W. B. Lewis. *The American Adam*, p. 9.

³²¹ Herman Melville. *Moby-Dick*, p. 879.

³²² Herman Melville. “Billy Budd”, p. 1394.

que, segundo Newton Arvin, o eleva à estatura dos Monstros de Schiller. E apesar de tudo, este ser diabólico (“hideous looking mortal that Satan himself would have run from him”³²³), este indivíduo de olhar maligno, de ferocidade semelhante a um lobo ou tigre e capaz de suscitar “medo mortal”, acaba por ser caracterizado como “um pobre homem miserável”, no qual, segundo a opinião do próprio Redburn, pode existir a possibilidade de que “his wickedness seemed to spring from his woe”.

Estes seres não são totalmente monstruosos, porque são também homens. Indivíduos destinados a lutar com a existência e herdeiros da transgressão de Adão, eles têm inevitavelmente de carregar o fardo do passado e toda a herança de pecado e culpa. Este é o resultado da crença na doutrina calvinista, segundo a qual a natureza humana é imperfeita e pecadora. Se o homem é governado por “espíritos animais” e “paixões sensuais” que subvertem comportamentos virtuosos, então ele não é mais que uma vítima da sua própria natureza corrupta. De tudo isto se conclui que, no carácter destas personagens, se associam as ideias de Queda, pecado e mal, sendo elas próprias exemplos de como, também no mito de Adão, o Gótico se articula com o Trágico. A própria insistência puritana na introspecção e auto-análise sobre as razões do pecado corresponde à demanda gótica da descida às trevas do coração humano a fim de se defrontar esse mal que transforma o próprio homem “num terror para si próprio”. Na medida em que nos coloca face ao conhecimento do mal e nos dá a real dimensão da Queda do homem, este mito coloca-nos muito perto da origem da própria tragédia. É nesta linha que Harold Simons, em *The Closed Frontier - Studies in American Literary Tragedy* (1968), comenta: “Fortunately for nineteenth-century American literature, Melville, Hawthorne, and James understood the nature of tragedy because they also

³²³ Herman Melville. *Redburn*, p. 67.

understood that human evil is not to be annulled by Emersonian fancy. But even more fortunate - and here is an old and perplexing subject - was the fall of Adam, if for no other reason than with it came the birth of tragedy and man's self-understanding."³²⁴ E se, de acordo com Charles L. Sanford, em *The Quest for Paradise*, o mito edénico tem sido a força organizativa mais poderosa e inclusiva da cultura americana, é natural então que Melville tenha trazido o mito à vida contemporânea dos seus marinheiros, conseguindo por isso elevar essa vida ao plano mítico, apesar de nunca procurar recriar a ilusão do paraíso, mas antes pretender descer ao inferno para aí conhecer o mal e mostrá-lo como um facto essencial do sentido trágico da vida. No prefácio ao seu volume de poemas *Battle-Pieces, and Aspects of the War*, Melville aproxima-se da definição aristotélica de Tragédia dizendo: "Let us pray that the terrible historic tragedy of our time may not have been enacted without instructing our whole beloved country through terror and pity."

Através de *Billy Budd* e *Claggart*, o autor pretendeu instruir-nos acerca dessas emoções humanas, como sempre o fez com outras personagens góticas e trágicas por si criadas. Assim, tanto o bom como o mau carácter se torna herói trágico ou vilão gótico, consoante a perspectiva ou o ponto de vista, o que nos prova a relatividade entre o bem e o mal, uma vez que o sentido de "innate depravity" demonstra que o mal é natural à espécie humana. Em "Billy Budd", essa alternância de posições é descrita da seguinte forma: "In the jugglery of circumstances preceding and attending the event on board the *Bellipotent*, and in the light of that martial code whereby it was formally to be judged, innocence and guilt personified in Claggart and Budd in effect changed places. In a legal view the apparent victim of the tragedy was he who had sought to victimize a

³²⁴ Harold P. Simons. *The Closed Frontier - Studies in American Literary Tragedy*, p. 39.

man blameless; and the indisputable deed of the latter, navally regarded, constituted the most heinous of military crimes.”³²⁵ Aqui, a crítica às leis da Marinha de Guerra, já presente em *White-Jacket*, é explícita, porque estas apenas parecem saber lidar com as aparências, sendo totalmente incapazes de apurar a verdade dos factos e de perceber a duplicidade do mal no carácter humano. Empenhada em atingir essa verdade, nascida de uma atitude estética descomprometida, estará a própria ficção de Melville, que sempre fez dos factos “the greatest of all mysteries”, apresentando-os por isso em toda a sua assimetria, imperfeição e ambiguidade: “The symmetry of form attainable in pure fiction cannot so readily be achieved in a narration essentially having less to do with fable than with fact. Truth uncompromisingly told will always have its ragged edges; hence the conclusion of such a narration is apt to be less finished than an architectural finial.”³²⁶ A inversão dos papéis do vilão e da vítima realça esse carácter ambíguo de “Billy Budd”, aproximando-o das personagens de *Caleb Williams* de William Godwin, onde se dá ênfase à polarização de um texto dividido por dois heróis, que também alteram radicalmente as suas posições iniciais de perseguidor e perseguido, porque o seu autor procura igualmente revelar as causas e as origens das acções humanas, expondo-as sujeitas a um forte determinismo, mas também reconhecendo-lhes toda a sua relatividade. Tal como em *Caleb Williams*, toda a história de “Billy Budd” se centra na experiência da existência do mal capaz de abalar uma inocência inevitavelmente predestinada a perder-se. As tendências puritana e gótica conciliam-se na mesma intenção de expor não só a duplicidade consciente dos homens maus, mas também o que se passa nos abismos do inconsciente dos homens bons, mesmo que isso faça abalar muitas das ilusões onde o indivíduo se refugia para escapar à realidade. É

³²⁵ Herman Melville. “Billy Budd”, p. 1408

³²⁶ *Ibidem*, p. 1431.

interessante verificar que o romance de Godwin denota este desejo de autenticidade transposto para o próprio título original de *Things as They Are; or, the Adventures of Caleb Williams* (1794), embora todas as tentativas de Caleb em revelar o que permanece oculto acabem como as de Pierre por gerar cada vez mais mistério e ambiguidade, assim como todos os seus bons motivos degeneram em más consequências.

Muitas relações se poderiam estabelecer entre este romance de Godwin e toda a obra de Melville. Caleb é uma personagem que se transforma em autor. Como num *Kunstlerroman*, ele é o narrador sobrevivente da história e um “outcast” à semelhança de Ishmael, um órfão em busca de um pai, cuja relação com Falkland faz dele um exilado, sujeito como Ahab a um isolamento satânico e ao domínio de um Deus vingador. Na sua busca de atingir um conhecimento proibido acerca do seu opressor, procurando ver “things as they are”, a sua mente torna-se tão obsessiva como a do capitão do *Pequod*. Não será totalmente casual que, numa carta a Hawthorne, Melville tenha destacado a sua leitura de “The Unpardonable Sin”, tendo concluído, em relação a Ethan Brand, que “the cultivation of the brain eats out the heart”.³²⁷ Ainda nesta mesma carta, o autor torna mais explícito o seu ponto de vista: “I stand for the heart. To the dogs with the head! I had rather be a fool with a heart, than Jupiter Olympus with his head. The reason the mass of men fear God, and at bottom dislike Him, is because they rather distrust His heart, and fancy Him all brain like a watch.” Num artigo intitulado “Hawthorne and Melville: The Unpardonable Sin” (1955), James Miller chama a atenção para a insistência de ambos os autores em relação ao problema da separação entre cabeça e coração ou entre intelecto e emoção. Este crítico sublinha o

³²⁷ Herman Melville. “Letter to Nathaniel Hawthorne”, 1 June, 1851 in James Wilson (ed.). *The Hawthorne and Melville Friendship*, p. 235.

facto de que as personagens, que sucumbem ao “Pecado Imperdoável”, possuem como características constantes o orgulho e a monomania atingindo o triunfo do intelecto sobre o coração em simultâneo com a perda do respeito pelo lado mais emocional da vida humana, podendo considerar-se Ahab o pecador mais imperdoável da obra de Melville. Miller lembra ainda que, na sua tentativa de alcançarem o conhecimento proibido e a perfeição, Chillingworth, Aylmer, Ethan Brand, e Hollingsworth tornam-se “over-intellectualized and evil, wreaking havoc among fellow-humans”.³²⁸ Ao mostrar essa impossibilidade de um conhecimento total, a presença de um véu negro, como nas histórias de Radcliffe, em *The Blithedale Romance* de Hawthorne e em *Pierre* de Melville, será o símbolo de todos os segredos que proíbem o acto de conhecer.

Como Pierre, também as acções de Caleb provam que as melhores das intenções podem ter consequências totalmente incontroláveis. O poder da ubiquidade de Falkland assemelha-se ao desse Deus vigilante, vingativo e castigador que persegue Caleb, sujeito como Ahab à sua terrível onipotência. No que respeita à sua perversidade, Falkland pode ver o seu diabolismo comparar-se a Fedallah, a personificação do demónio em *Moby-Dick*; a Oberlus, esse Caliban maligno e monstruoso das ilhas Encantadas; e a todos quantos na obra de Melville de alguma forma consumaram um pacto fáustico, como Bland em *White-Jacket*, Jackson em *Redburn*, Ahab em *Moby-Dick* e Claggart em “Billy Budd.” Entender-se-á, assim, a possível aproximação entre Brown ou Brand de Hawthorne e o capitão Ahab de Melville, pois como Larry Reynolds bem observa, em “Melville’s Use of ‘Young Goodman Brown’”, todas estas personagens “loose their humanity and become

³²⁸ James E. Miller, Jr. “Hawthorne and Melville: The Unpardonable Sin” in *PMLA*, 70, March, 1955, p. 92.

inseparably united with the demon or demons they seek”.³²⁹ Também o último terço de *Caleb Williams* é constituído por uma série de episódios de fuga e perseguição, em que o perseguidor é o próprio perseguido. Caleb transforma-se numa espécie de Proteu capaz de assumir diferentes disfarces, como acontece com a personagem principal de *The Confidence-Man*, pela sua incessante multiplicação noutras personagens completamente diversas, que demonstram não só a enorme capacidade de dissimulação do carácter humano, mas também a perda da identidade individual, que pode levar o indivíduo a tornar-se um exilado da sociedade. É pela sua figura de solitário que Caleb mais se aproxima dos heróis de Melville, podendo também eles identificar-se com as seguintes palavras: “I shrunk from the vigilance of every human eye. I dared not open my heart to the best affections of our nature. I was shut up a deserted, solitary wretch in the midst of my species. I dared not look for the consolations of friendship; but, instead of seeking to identify myself with the joys and sorrows of others, and exchanging the delicious gifts of confidence and sympathy, was compelled to centre my thoughts and my vigilance in myself. My life was all a lie.”³³⁰ Se tudo isto parece fazer eco do desespero céptico de Pierre, segundo o qual “this world is a lie”, também é indicativo de “a certain tragic phase of humanity”, a própria substância da tragédia que Melville encontrara nos romances de Hawthorne.

Assim, é natural que Melville, ao ser atraído pelo “mistério da iniquidade”, pela calamidade da natureza humana e pelos processos psicológicos ou até psicopatológicos da mente humana, transforme as suas personagens mais “negras” nas figuras mais interessantes dos seus romances, pois são elas que lhe permitem representar o indivíduo na sua condição trágica, de modo a exprimir, o que em *Caleb*

³²⁹ Larry J. Reynolds. “Melville’s Use of ‘Young Goodman Brown’ ” in *ATQ*, 31, Summer, 1976, p. 12.

³³⁰ William Godwin. *Caleb Williams*, p. 255-256.

Williams se denomina “the united feeling of pity for his sufferings and horror at his depravity”.³³¹ Devido à profunda incompatibilidade entre o “American Dream” e certos temas desagradáveis ou trágicos, os Americanos levaram quase cem anos a reconhecer, neste autor, uma forte ligação à Tragédia. Não nos espantará pois que a sua relação com o Gótico possa ser alvo de algum cepticismo por parte da crítica. Contudo, a associação destes dois modos literários conseguiu transformar a sua arte nessa flor do mal, nascida nesse outro lado da Terra, isto é, nesse “dark half of the physical sphere.” Em *The American Adam*, R. W. B. Lewis atingiu a essência de toda a sua obra, dizendo: “At some stage or other, Melville felt, art had to keep an appointment with wickedness. He believed with Hawthorne that, in order to achieve moral maturity, the individual had to engage evil and suffer the consequences; and he added the conviction that, in order to compose a mature work of literature, the artist had to enter without flinching into the ‘spheres of fright.’ For Melville, the two experiences happened not to be separable.”³³² Depois de ter temperado a sua escrita com a sua própria experiência do mal, e de a ter baptizado, como o arpão de Ahab, “In Nomine Diaboli”, Melville consegue sentir-se no fim de tudo “spotless as the lamb”,³³³ como se, depois de passar por monstruosas visões infernais e de atravessar as esferas do medo, atingisse as esferas da sabedoria e da maturidade pela vias de uma profunda catarse.

³³¹ *Ibidem*, p. 80

³³² R. W. B. Lewis. *The American Adam*, p. 140.

³³³ Referindo-se a *Moby-Dick*, Melville confessa: “I have written a wicked book, and feel spotless as the lamb.”, “Letter to Nathaniel Hawthorne” 17 Nov. 1851 in Merrel R. Davis; William H. Gilman (eds.). *The Letters of Herman Melville*, p. 142.

3. *THE CONFIDENCE-MAN*: Onde o artista nos diz como desconfia da sua arte.

Último romance do autor, *The Confidence-Man*(1857) expõe novamente, mas desta vez com uma ironia mordaz, a velha questão de ser impossível ultrapassar a ambivalência e duplicidade das aparências, uma vez que: “All the world’s a stage, / And all the men and women merely players, / Who have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts.”³³⁴ Transformado numa parábola à confiança artística perdida, sentida pelo próprio Melville durante os doze anos da sua actividade de escrita, este romance poderá ser visto como uma contrapartida irónica de *Pierre*, ao tratar, com profundo humor negro, a tragédia do pensamento humano e a impotência da imaginação e da arte perante um cosmos fraudulento. Nele o artista vive como um impostor profissional que substitui o princípio de autenticidade criativa pelo princípio do embuste, pois deixou-se sucumbir a uma mascarada generalizada que o faz tornar-se

³³⁴ Herman Melville. *The Confidence-Man*, p. 1082.

num mestre da simulação e manipulação, a personagem central de um espectáculo de vaudeville literário: “Trust me, one had better mix in, and do like the others. Sad business, this holding out against having a good time. Life is a pic-nic *en costume*; one must take a part, assume a character, stand ready in a sensible way to play the fool.”³³⁵

Se, em romances anteriores do autor, os heróis se debatiam perante a ambiguidade e impenetrabilidade do mundo, cuja resistência ao conhecimento humano provocava no indivíduo um efeito de inquietação e terror, em *The Confidence-Man*, afirma-se a desilusão e o cepticismo de quem, já não crendo ser possível rasgar as máscaras das aparências, se resigna a adoptá-las, o que não evita um confronto com um ainda maior terror, o reconhecimento de que tudo pode reduzir-se a um vazio absoluto, resultante do infinito jogo artificial das máscaras, pois, como afirma Paul Brodtkorb, “underneath the masks there are only further masks; and under all masks there is more than a chance there is nothing at all.”³³⁶ Também em *The Apparition in the Glass*, Bill Christophersen realça o facto de que, para Brown, Hawthorne e Melville, o artista era considerado um “Representative Man” cujo poder de ilusão objectiva a tendência universal de falsificar a realidade a fim de poder com ela viver. Acerca da profunda consciência destes escritores em relação às suas falsificações, o crítico conclui: “If all three authors at last become unable to continue writing fiction, perhaps it is because doing so has heightened their self-consciousness to the point of paralysis; has revealed them to themselves as con men, mesmerists, biloquists - tricksters who perhaps add to, rather than dispel, the confusion, and lead their audiences further into darkness.”³³⁷

É de salientar que esta é uma das obras de Melville onde mais se sente a

³³⁵ *Ibidem* 983.

³³⁶ Paul Brodtkorb. “The Confidence-Man: The Con-Man as Hero” in *Studies in the Novel*, I, Winter, 1969, p. 428.

³³⁷ Bill Christophersen. *The Apparition in the Glass*, p. 170.

influência de Poe, ele próprio um promotor de embustes na ficção, podendo notar-se uma curiosa semelhança entre o autor de “The Ballon-Hoax” e a personagem central deste romance descrita como “slender”, “haggard”, “untanned”, e possuidora de um “shatter-brain” e de “raven curls”.³³⁸ Desmultiplicando-se, pela sua natureza artística, nas personagens de um negro, um branco, um filantropo, um misantropo, um “homem de ódio”, “um homem de amor”, essa personagem torna-se um Fausto, cujo objectivo é tentar o homem a segui-lo num perigoso processo de conhecimento e especulação, que nunca permitirá distinguir a verdade da mentira. Ele assumirá, como Satã, as formas mais convenientes para transmitir confiança, metamorfoseando-se grotescamente em vários papéis diferentes, os quais lhe permitem, através da sua arte do disfarce, praticar impunemente as suas fraudes e até confundir completamente o leitor com os seus falsos argumentos científicos. É compreensível que Melville tenha identificado esta prática com a do romancista, ele próprio um artífice cuja arte resulta de uma combinação entre verdade e falsidade. Num capítulo intitulado “A Portrait of the Artist as Devil”, Joel Porte defende que o artista é um supremo “confidence-man” e que esta obra é uma ilustração da teoria e prática do romance, onde o escritor é retratado como demónio devido às implicações diabólicas da sua arte. Diz-nos Porte:

“Melville’s brilliant identification of his professional self with the archetypal figure of the great artificer/deceiver should have perplexed an American audience less than it did (and has!), since he only rendered explicit and writ large a notion everywhere suggested in the American romance - from Cooper’s diabolically clever, untrustworthy Indians and dark ladies to James’s mysteriously omniscient, duplicitous Bloomsbury antiquario: that the ambiguous gifts of art lie in the province of Satan.”³³⁹

³³⁸ Ver Harrison Hayford. “Poe in *The Confidence-Man*” in *Nineteenth-Century Fiction* 14 (1959), pp. 207-18.

³³⁹ Joel Porte. *The Romance in America*, p. 156.

Trata-se, então, de uma arte satânica, porque, no universo ficcional de *The Confidence-Man*, ninguém está seguro. Se isto é verdade para os passageiros do navio *Fidèle*, também o é para o leitor e para o crítico. Por detrás desse “power of blackness” do humor que percorre toda a obra, está o próprio carácter negro e ominoso do “confidence-man”, cujo secretismo e esperteza infernal nos evocam os esquemas e astúcias de Satã, perito em assumir as formas mais adequadas ao desenvolvimento de confiança nas suas vítimas. Nesta obra, Melville refere-se ao Satã de Milton como uma das “personagens mais originais” da ficção, um termo que usa frequentemente para descrever o seu “confidence-man”. Esta personagem é-nos descrita através do recurso a imagens que a comparam a uma cobra, pela sua natureza artilosa e perversa, que tenta seduzir as suas vítimas ao desenvolver nelas os seus impulsos naturais para o mal, pelo qual se deverão sentir fatalmente atraídas. A citação seguinte é sobre isto significativa:

“ ‘When charmed by the beauty of that viper, did it never occur to you to change personalities with him? to feel what it was to be a snake to glide unsuspected in grass? to sting, to kill at a touch; you whole beautiful body one iridescent scabbard of death? In short did the wish never occur to you to feel yourself exempt from knowledge, and conscience, and revel for a while in the care-free joyous life of a perfectly instinctive, unscrupulous, and irresponsible creature?’ ”³⁴⁰

A omnipresença deste tipo de personagem, em toda a obra, faz ensombrar e desvirtuar todo o espírito de diversão inventiva vivido a bordo do “*Fidèle*”, pois, por ironia, o demónio pode tomar-se pelo maior humorista e pelo homem mais excêntrico, sendo perigoso não reconhecer a ambiguidade e duplicidade da sua linguagem: “‘Ah, now,’ deprecating with his pipe, ‘irony is so unjust; never could abide irony; something Satanic about irony. God defend me from Irony, and Satire his bosom friend.’”³⁴¹ Mas o

³⁴⁰ Herman Melville. *The Confidence-Man*, p. 1044.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 986.

humor e a excentricidade do demónio transformam a mais simples e comum graça numa enorme ameaça. Exemplo disso são as situações vividas por certas personagens estranhas como é o caso das denominadas “one-legged” e “one-eyed cripple” que, ao reconhecerem subitamente a identidade do seu oponente, recusam continuar a jogar o jogo do diabo. Uma grande confusão resulta da suspensão das regras, dando origem a que o terror surja por detrás do que inicialmente parecia ser um espírito cooperativo de diversão. Por tudo isto, pode-se dizer que as piadas do “Confidence-Man” possuem uma natureza grotesca, uma vez que têm ao mesmo tempo um sentido cómico e trágico, sendo simultaneamente divertidas e cruéis. O centro do humor negro do romance consiste em saber (ou não saber) quando rir, pois em todo o humor grotesco está sempre presente o perigo de rir quando a situação provoca apenas piedade ou ultrage, e de simpatizar quando a situação requer somente escárnio e riso. Sobre este assunto Wolfgang Kaiser comenta: “(...) the grotesque is a play with the absurd. It may begin in a gay and carefree manner . . . but it may also carry the player away, deprive him of his freedom, and make him afraid of the ghosts which he so frivolously invoked.”³⁴² Conclui-se, assim, que o humor grotesco se constrói a partir de uma incerteza, segundo a qual o estranho pode ser mais terrível ou satânico por ser também ridículo. Essa incerteza revela a impossibilidade de conhecer o mundo totalmente, a qual, tendo já levado Pierre à loucura e ao suicídio, se transforma, em *The Confidence-Man*, no centro de uma piada cósmica que contém, nas suas incongruências e contradições, impulsos não só criativos, mas também destrutivos. Através da infinita série de jogos e transformações que a sua natureza multiforme lhe permite, o “confidence man” usa a variedade infindável das suas máscaras com o objectivo de tentar e enganar os homens,

³⁴² Wolfgang Kaiser. *The Grotesque in Art and Literature*, p. 187.

razão pela qual elas perdem o seu valor de puro entretenimento para serem uma prova da impossibilidade de ajuizar o que é falso e o que é verdadeiro, facto que cria um sentido absurdo de desamparo moral e intelectual, pois simplesmente não existe nenhuma forma de saber se se deverá agir com cinismo ou com confiança. A existência humana, tal como o período de permanência a bordo do *Fidèle*, acaba por reduzir-se a um eterno dia de mentiras, durante o qual, como o deficiente negro bem demonstra no início do romance, todos são otários ou vigários, pois ninguém é o que parece num mundo em que “Looks are one thing, facts are another”.³⁴³

Poder-se-ão estabelecer paralelismos entre o desfile de aparências no desempenho de papéis na vida real e as chamadas falsidades da arte. No capítulo sexto, o “confidence man” chega mesmo a perguntar: “Does all the world act? Am I, for instance, an actor? Is my reverend friend here, too, a performer?”³⁴⁴ Uma resposta perspicaz é dada por uma outra personagem que afirma: “To do, is to act; so all doers are actors.” Como consequência, a falsidade teatral do “con man”, ao ser usada pela arte do romance, impede que este se transforme numa falsidade em relação à realidade, mas que antes a exponha em toda a sua natureza grotesca quase sempre oculta por medos e hipocrisias sociais. Contudo, o que Melville parece demonstrar nesta obra é que, ao revelar as falsificações e as fraudes que afectam a existência humana, a arte não permanece a elas imune, sendo a sua contaminação inevitável. Este será um meio de justificar toda a duplicidade de uma arte que consegue mostrar-se verdadeira para com a sua falsidade, num acto de profunda reflexão sobre o próprio processo ficcional.

Inteligência, caridade, dúvida e experiência nada contam contra o terrível engenho do uso das máscaras que se apoderam totalmente da personalidade humana.

³⁴³ Herman Melville. *The Confidence-Man*, p. 853.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 874.

Entende-se, então, a razão que levou Wolfgang Kayser a afirmar que: “one of the most persistent motifs of the grotesque (has been that of) human bodies reduced to puppets, marionettes, and automata, and their faces frozen into masks.”³⁴⁵ Os “confidence men” que se passeiam pelo convés do *Fidèle*, nos seus vários disfarces, não são mais do que máscaras, *personae* animadas, cuja identidade depende apenas do acaso e da credulidade das suas vítimas. O místico Winsome traduz adequadamente a condição de existência do “confidence man”, generalizando-a aos restantes homens, quando, ao dirigir-se ao Cosmopolita, diz: “What are you? What am I? Nobody knows who anybody is.”³⁴⁶ Em todo esse jogo de enganos, tudo parece reduzir-se a meras poses, podendo-se concluir, como o fez Paul Brodtkorb, que “there is finally no such thing as *character*.”³⁴⁷

Além disso, o significado da escolha humana é totalmente anulado, uma vez que, perante tal multiplicidade de máscaras, o indivíduo só se poderá sentir perdido, sendo qualquer das suas escolhas uma forma de perda. Esta impossibilidade de opção dá origem a um terror de efeito nada inferior ao resultante do dilema da escolha que atormentara também Pierre ao longo de todo o romance. O seguinte pensamento de Ian Kott, acerca de *King Lear*, poderá ser sobre isto elucidativo: “The tragic situation becomes grotesque when both alternatives of the choice imposed are absurd, irrelevant or compromising. The hero has to play, even if there is no game. Every move is bad, but he cannot throw down the cards. To throw down the cards would also be a bad move.”³⁴⁸ Poder-se-ia eventualmente substituir “grotesco” por “absurdo” tal como Camus o define em *Le Mythe de Sisyphe* (1943), contudo, independentemente de

³⁴⁵ Wolfgang Kaiser. *The Grotesque in Art and Literature*, p. 183.

³⁴⁶ Herman Melville. *The Confidence-Man*, p. 1047.

³⁴⁷ Paul Brodtkorb. “The Con-Man as Hero” in *Studies in the Novel*, I, Winter, p. 426.

³⁴⁸ Ian Kott. *Shakespeare Our Contemporary*, p. 107.

qualquer termo que seja usado, está claro que Melville criou em *The Confidence-Man* um mundo onde a inconsistência, a contradição e a incongruência são os únicos determinantes na personalidade, e onde o comportamento humano e a opinião se tornam alvos do acaso e papéis momentâneos para além de qualquer princípio de responsabilidade. Esta será uma das mais profundas verdades expressas nesta obra que, como toda a ficção ou como toda a arte em geral, se caracteriza por ser uma mentira que diz a verdade.

Só através do confronto com a falsa retórica e a perversidade do “confidence man” poderá o leitor colocar-se mais perto dessa verdade. Ao usar as mentiras desta personagem demoníaca, arquitectadas com o objectivo cínico de conservar as pessoas ingenuamente confiantes, a ficção atingirá momentos de profunda autenticidade. O alcance irónico das palavras do carismático “confidence man” dá-nos bem conta dessa duplicidade e ambivalência tão próprias da ficção de Melville: “Now, what I would ask is, do you think it sensible standing for a sensible man, one foot on confidence and the other on suspicion? Don’t you think . . . that you ought to elect? Don’t you think consistency requires that you either say, ‘I have confidence in all men,’ . . . or else say, ‘I suspect all men’ . . . ?”³⁴⁹ De facto, a resposta sugerida pelo “con-man” contraria o sentido das suas próprias palavras, pois a verdade colocar-se-á sempre em oposição à sua retórica. A vida é por natureza inconsistente e, como tal, será sempre o ponto de intersecção entre a confiança e a desconfiança ou entre a ficção e a realidade. A própria confiança resulta do processo de viver estas contradições. Daí que o sentido de toda obra resida no conflito entre o que tem sentido e o que não tem. Nela se procura contrapor o carácter incongruente do indivíduo a qualquer sistema racional,

³⁴⁹ Herman Melville. *The Confidence-Man*, p. 1087.

usando-se um argumento semelhante ao já usado em *Pierre*:

“That fiction, where every character can, by reason of its consistency, be comprehended at a glance, either exhibits but sections of character making them appear for wholes, or else is very untrue to reality; while, on the other hand, that author who draws a character, even though to common view incongruous in its parts, as the flyingsquirrel, and, at different periods, as much at variance with itself as the caterpillar is with the butterfly into which it changes, may yet, in so doing, be not false but faithful to facts.”³⁵⁰

A maior prova da importância desta inconsistência é que o verdadeiro sucesso do “confidence man” depende não só dos seus poderes de mutabilidade, mas muito particularmente de um profundo conhecimento da duplicidade fundamental da própria natureza humana, que leva todos os homens, consciente ou inconscientemente, a assumirem papéis divergentes e inconsistentes. Por conhecer as pessoas melhor do que elas se conhecem a si próprias, o “con-man” é capaz de transformar um grupo de passageiros civilizados numa multidão de *voyeurs* cruéis desejosos de pagarem pelos seus prazeres. Uma das personagens a bordo do *Fidèle* capta bem o seu retrato comparando o seu conhecimento do carácter humano ao do próprio criador: “The devil is very sagacious, he appears to have understood man better even than the Being who made him.”³⁵¹ Transformado num corretor da bolsa, ele é capaz de atrair um estudante aparentemente sensato e leitor de Tácito a comprar acções da *Black Rapids Coal Company*, por realçar um traço latente de interesse especulativo, dificilmente visível à superfície. De uma forma semelhante, ele engana um avaro ao tirar partido dos seus medos de perder a grande ocasião de se tornar realmente rico. Além disso, o “con-man” pode também apelar à decência oculta do indivíduo assim como à sua vileza. Consegue até atrair as simpatias de um comerciante com um conto falso de sentimentalismo

³⁵⁰ *Ibidem.* p. 913.

³⁵¹ *Ibidem.* p. 970.

conjugal, e persuadir um misantropo do Missouri a contratar um rapaz, embora este estivesse convencido de que todos os rapazes, como todos os homens, são “velhacos.” Apesar da sua aparência dura, esta personagem possuía, como o próprio falsário afirmara, uma bondade interior oculta (“an inviting oyster in a forbidding shell”), o que não poderia deixar de ser explorado pelo terrível “con-man”, possuidor de um profundo conhecimento da personalidade de todas as personagens como se fosse o seu autor.

Daqui resulta que ele próprio seja um retrato irônico do artista e muito especialmente do romancista alienado, caracterizado por uma tendência para “abstraction and dreaminess”, depreendendo-se que “from the shrugged shoulders, titters, whispers, wonderings of the crowd, it was plain that he was, in the extremest sense of the word, a stranger”.³⁵² Tal como o artista, também o “con-man” era despojado de bens (“he had neither trunk, valise, carpet-bag, nor parcel . . . he had long been without the solace of a bed”³⁵³), além de ser profundamente desrespeitado (“no badge of authority about him, but rather something quite contrary”³⁵⁴), ou de ser tomado por um idiota insignificante (“taking him for some strange kind of simpleton . . . they made no scruple to jostle him aside”³⁵⁵). Tudo isto nos demonstra que, ao criar este “con-man”, Melville teve por intenção proceder a uma paródia de si próprio e do papel do romancista, assim como reduziu o conceito de romance a um absurdo ao mesmo tempo cómico, ridículo e lúgubre. É nesta linha que Joel Porte, ao referir-se ao diabolismo essencial da obra, comenta:

“It is a complex exercise in self-satire such as only the bitterest, most disappointed, and most brilliant romancer could ever have conceived. Melville’s Devil-as-literary-critic-and-practitioner is a self-confident booster of artistic boosterism, whose knowing decision to ride and swell the crest of American

³⁵² *Ibidem* p. 841.

³⁵³ *Ibidem* p. 844.

³⁵⁴ *Ibidem* p. 842.

³⁵⁵ *Ibidem*

optimism makes him a successful salesman and the friend of everyone - except, of course, those unattractively serious curmudgeons who obstinately take a gloomy view of life.”³⁵⁶

De facto, *The Confidence-Man* constitui-se em mais uma prova de que Melville sempre se serviu da sua ficção para contrariar o optimismo americano, apresentando-nos desta vez uma paródia negra ao seu tema favorito da “natural depravity”, que havia já conhecido um tratamento mais sério em “Billy Budd”. Se a presumível bondade do “confidence man” é uma fraude e se ele é o retrato do artista, então, a arte pode ser igualmente acusada de falsificação, ou a ficção de falsidade. Por isso, o autor não escapa ao confronto com o seu próprio demónio, mas confirma nele próprio a visão negra do carácter humano que perpassa toda a obra. Toda a história dos embustes do “con-man” se constitui num romance sobre a arte do romance, razão pela qual a própria viagem do *Fidèle* é uma viagem pelo universo da ficção, onde se poderá explorar as relações autor-leitor, mas onde impera também um cepticismo em relação a essas relações, uma vez que elas se desenvolvem num mundo donde estão excluídas a honestidade e a confiança mútua. Esta será uma das razões para se estabelecer um paralelismo entre a descrença nos artificios retóricos do “con-man” e a própria descrença na verdade do romance.

Além disso, o demonismo irónico de Melville é profundamente paradoxal, pois, à semelhança do “confidence man”, ele tenta promover a confiança, mas acaba por fomentar a dúvida acerca da autenticidade da ficção. Tudo se resume a uma enorme ambiguidade ou incerteza artística, como em *Pierre*, motivo pelo qual tudo é inconclusivo neste romance. O próprio navio *Fidèle* nunca chega a atingir o seu destino, New Orleans. É significativo que “Might be continued” ^{nessa} seja a última frase da obra, pois

³⁵⁶ Joel Porte. *Romance in America*, p. 160.

num romance em que tudo é estranho e inexplicável, um fim definido e transparente seria totalmente inadequado. Pode-se dizer que *The Confidence-Man* se assemelha a esse “transfer-book” de uma sociedade anónima, cujo texto é inútil de ser estudado, o que evidencia, mais uma vez, na obra do autor, a inacessibilidade do conhecimento, assim como deixa implícita a consciência dos limites de toda a crítica literária.

“ ‘Doubts, may be, it might suggest, but not knowledge; for how, by examining the book, should I think I knew any more than I now think I do; since, if it be the true book, I think it so already; and since if it be otherwise, then I have never seen the true one, and don’t know what that ought to look like.’ ”³⁵⁷

³⁵⁷ Herman Melville. *The Confidence-Man*, p. 900.

VI

CONCLUSÃO

A Sombra Mórvida

For all men tragically great are made so through a certain morbidity. Be sure of this, O young ambition, all mortal greatness is but disease.

Herman Melville

A sombra mórbida que veio e continua sobre nós, começando a sentir-se em Poe, cuja própria degenerescência era gênio.

Fernando Pessoa

“ABANDON ALL HOPE YE WHO ENTER HERE”¹ são as primeiras palavras de *American Psycho* (1991) de Bret Easton Ellis. O visível desespero contido nesta frase, extraída de *O Inferno* de Dante, poderá fazer lembrar o drama da personagem central de “Young Goodman Brown” de Hawthorne, pois, embora profundamente distantes no tempo, ambas as obras partilham de um cepticismo comum que as transforma em objecções literárias a qualquer tipo de interpretação optimista da existência humana. Se o romance de Ellis, um pouco à semelhança de *Fight Club* (1996) de Chuck Palahniuk, retrata a aridez existencial de indivíduos viciados num consumismo abjecto, capazes de desenvolverem obsessões com nomes de marcas e restaurantes caros e de cultivarem uma misoginia patológica que se compraz nas descrições de assassínios e torturas de mulheres, o conto de Hawthorne não retrata menor exemplo de desertificação espiritual, ao apresentar-nos uma alegoria alusiva à perda da fé paradisiaca, onde o Jardim do Éden nos surge como uma floresta negra, que provoca o afastamento entre Brown e sua mulher “Faith”, a verdadeira personificação da última esperança de confiança no carácter humano. Em “Doubts in the American

¹ Bret Easton Ellis. *American Psycho*, p. 3.

Garden: Three Cases of Paradisal Skepticism”, John S. Hardt reconhece que este cepticismo nasce da consciência dos limites do conhecimento e implica o desaparecimento das ilusões acerca de qualquer tipo de dimensão paradisiaca: “This juxtaposition of a retreat from the paradisal ideal with a recognition of limits in human knowledge - a pattern which I will call here ‘paradisal skepticism’ - modifies the usual formulation of the Edenic myth. In the usual interpretation, the fall moves mankind from ignorance to knowledge, but this pattern suggests that the fall (i. e., the loss of a paradise) occurs when humans encounter their own limits in knowledge. The fall moves them from a false confidence in their knowledge to a realization that full knowledge is in fact not possible, no matter how paradisal the environment seems.”² Tudo isto é evidenciado, nas obras dos autores estudados, particularmente devido aos problemas de percepção de muitas das suas personagens, as quais levantam dúvidas epistemológicas que as impedem de ter confiança no seu conhecimento e as lançam nessa incerteza profunda que, em *The Spiritual Problem of Modern Man* (1928), Jung viu ser a condição existencial do homem moderno.

Esta aproximação entre dois autores de gerações literárias tão diversas é possível, porque o cenário idílico do “American Dream” nunca atraiu ou seduziu verdadeiramente os melhores escritores, estando estes mais interessados em explorar, nas suas obras, as atmosferas psicológicas criadas pelo pesadelo americano. Num capítulo intitulado “The American Nightmare”, Harry Levin afirma que os maiores escritores americanos se colocam na antítese da crença dominante numa cultura próspera e pragmática, concluindo que: “(...) our freest spirits have voiced their denial by stressing the opposite side, expressing themselves in paradoxes, and confronting

² John S. Hardt. “Doubts in the American Garden: Three Cases of Paradisal Skepticism” in *Studies in Short Fiction*, Vol. 25, Summer, 1988, p. 249.

each standard assumption with its dialectical alternative.”³ Além disso, será dada também preferência às dimensões caóticas, trágicas e horríficas da experiência. A insistência nas capacidades de realização de um ideal cede lugar à expressão de um mundo irracional, absurdo e fragmentado, onde imagens de terror e mistério objectivam e dramatizam não só as visões mais terríficas da existência, mas também as próprias dúvidas e inquietações acerca do processo criativo, que sempre preocuparam profundamente os autores das melhores páginas da literatura norte-americana. O Gótico será, por isso, um modo literário particularmente interessante para muitos escritores contemporâneos. O comentário de James Keech é sobre este aspecto elucidativo:

“Certainly the Gothic response offers significant potential to the modern writer, not only in conjunction with the absurd, but on its own as a metaphor of fear and horror. We have seen it advance from a perspective of the romantically fearful medieval past to a metaphor for the contemporary evils and fears (...). Today it reflects the individual’s sense of impotence in a fearful incomprehensible world. As a metaphor, the Gothic response is still alive and functioning with properly disturbing effectiveness.”⁴

A ficção gótica, hoje em dia considerada uma ficção de rebelião e de subversão que tenta retratar as complexidades e os paradoxos do mundo em que vivemos e com os quais nos devemos confrontar, será tanto mais subversiva quanto melhor souber exprimir essa irresistível atracção pela repulsa e pelo proibido, usando a irracionalidade de todos os impulsos perversos como uma das mais importantes fontes de terror. Acerca do poder subversivo deste modo literário, Clive Barker comenta: “We may for the first time see ourselves as a *totality* - valuing our appetite for the forbidden rather than suppressing it, comprehending that our taste for the strange, or the morbid,

³ Harry Levin. *The Power of Blackness*, p. 8.

⁴ James Keech. “The Survival of the Gothic Response” in *Studies in the Novel*, 6 Summer, 1974, p. 144.

or the paradoxical, is contrary to what we're brought up to believe, a sign of our good health. So I say - *subvert*. And never apologise."⁵ E se esta atitude literária demonstra, hoje em dia, a sua grande eficácia ao provocar um forte efeito junto do público leitor, isto deve-se, em parte, ao facto de terem existido obras precursoras como as de Brockden Brown, Poe, Hawthorne e Melville. Dado que estes autores forneceram os modelos que continuam a influenciar e a inspirar grande parte da produção gótica contemporânea, é natural que a continuidade da tradição da literatura americana de terror se processe nos termos a que William Van O'Connor se referiu em *The Grottesque: An American Genre* (1962):

"Charles Brockden Brown, the first American novelist, wrote tales of Gothic horror. Edgar Allan Poe envisioned a universe haunted, malevolent, and in decay. Hawthorne believed in the doctrine of original sin, and he discovered his primary subject in the iron righteousness of the New England conscience. Herman Melville, his contemporary, possessed a profound sense of the human mind as the carrier of long forgotten terrors and violences, and he inclined to be contemptuous of writers who had little or no sense of man's still living in the presence of roaring Niagaras. Twentieth-century literature in America looks backward to Poe, to Hawthorne, to Melville, as much as to Emerson and to Whitman. There is a Hawthorne aspect, as well as a Henry James aspect, to T. S. Eliot's poetry (if he may still be regarded as American). There is a Hawthorne aspect to William Faulkner's *Light in August* and, in part, to *Absalom, Absalom!* There is a Melville aspect to the 'Hemingway world' and to the fiction of Robert Penn Warren. In other words, there is a continuity to American literature that envisions worlds of terror or horror."⁶

Esta continuidade permite entender a ligação existente entre autores que vêem o conflito psicológico e a experiência existencial como principais fontes do terror. Tal visão é explorada por Irving Malin em *New American Gothic* (1962) a propósito das obras de Truman Capote, James Purdy, Flannery O'Connor, John Hawks, Carson McCullers e J. D. Salinger. Como os seus antecessores, também estes autores captaram

⁵ Clive Barker. "On Horror and Subversion" in Clive Bloom (ed.). *Gothic Horror - A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*, p. 100.

⁶ William Van O'Connor. *The Grottesque: An American Genre and Other Essays*, pp. 25-26.

o sentido essencial do Gótico Americano ao considerarem-no uma “poesia da desordem”, centrando por isso a sua atenção nessa irracionalidade donde provém todo o terror do caos. Defendendo que o “novo” Gótico é o *mainstream* da ficção americana, Malin comenta: “New American Gothic is close to Poe and far removed from Howells. It believes that the psyche is more important than society or, if this is a bit extreme, that the disorder of the buried life must be charted.”⁷ Também em “The Future of the Novel” (1964), William Burroughs concluíra que: “In my writing I am acting as a map maker, an explorer of psychic areas (...) as a cosmonaut of inner space, and I see no point in exploring areas that have already been thoroughly surveyed.”⁸ E como se sabe, esta intenção esteve sempre subjacente à criação de obras como “The Man of the Crowd” ou de “The Beast in the Jungle”, tornando-se os seus autores precursores do terror de Kafka e da noção moderna de absurdo. Tudo isto parece provar a ideia expressa por Melville, em *Mardi*, de que “Every thought is a soul of some past poet, hero, stage.”⁹ Compreende-se, assim, que o capitão Ahab ou Roderick Usher possam ser vistos como descendentes directos de Manfred de Walpole, pois também eles são seres alienados num universo estranho que, por sua vez, não será muito diferente do representado por Faulkner em *Sanctuary*.

Em relação à Literatura Portuguesa, conhece-se o fascínio exercido pelos contos de detectives de Poe em Fernando Pessoa¹⁰ e em Mário de Sá-Carneiro, autor de “A Estranha Morte do Professor Antena”. O próprio poema inglês de Pessoa, intitulado “D. T.” evidencia reminiscências de “The Black Cat” e de “William Wilson”, assim

⁷ Irving Malin. *New American Gothic*, p. 366.

⁸ William S. Burroughs. “The Future of the Novel”, *The Third Mind in Word Virus*, ed. James Grauerholz and Ira Silverberg, p. 272.

⁹ Herman Melville. *Mardi*, p. 1254.

¹⁰ Acerca das possíveis relações entre Fernando Pessoa e Edgar Allan Poe, ver George Monteiro. “Poe/Pessoa” in *Comparative Literature*, Vol. 40, Spring, 1988, pp. 134-49.

como o célebre “Ó sino da minha aldeia” possui onomatopeias e efeitos sonoros semelhantes a “The Bells”(1848) de Poe. E se este escritor americano não se cansava de repetir que “dreams are the only realities”, Pessoa não era menos veemente em afirmar que “A arte moderna é arte de sonho.”¹¹ Ao escrever sobre o objectivo da arte, Pessoa chegou mesmo a interrogar-se sobre a razão dessa atracção pela repulsa, tão comum a vários autores: “How do we explain the taste of so many authors for subjects which are coarse, unpleasant, repugnant? How are we to explain the (...) ‘Black Cat’ of Edgar Allan Poe?”¹² Talvez esta questão possa ser respondida por outra afirmação do poeta acerca da personalidade literária de Poe: “A sombra mórbida que veio e continua sobre nós, começando a sentir-se em Poe, cuja própria degenerescência era génio.”¹³ Em *A Certain Morbidity* (1969) Edward Stone desenvolve profundamente este tema ao considerar o escritor americano como “um Artista do Irracional”. Também de acordo com a sua perspectiva, tanto Hawthorne como Melville desenvolveram este tipo de sensibilidade mórbida, podendo Poe ser caracterizado como: “our first theorist and practioner of the workings of the morbid mind in fiction.”¹⁴ Ainda em relação à expressão de Pessoa, convém dizer que o termo “sombra” foi interpretado por Harold Bloom como “a ansiedade da influência”, pois, diferentemente da maior parte dos críticos que continuam a idealizar o processo de influência literária como benigno e fundamentalmente positivo, Bloom revelou-nos o “dark side” da história canónica ao pôr em evidência as verdades negras de toda a competição e contaminação entre autores ao longo das várias gerações literárias. A essa sombra ele refere-se como “a shadow that Blake called the Spectre and Shelley a daemon or *Alastor*. This shadow would be an anxiety narcissistically intoxicated with itself, an anxiety determined to go on being

¹¹ Fernando Pessoa. *Páginas de Estética*, 156.

¹² *Ibidem*, p. 27.

anxious, a drive towards destruction, in love with the image of self-destruction”.¹⁵

Partindo dos princípios expostos por Freud em *Beyond the Pleasure Principle* (1920) - que juntamente com “Das Unheimliche” considerou ser o contributo mais importante do séc. XX para a estética do sublime - Bloom tenta desmitificar a criação artística, ao vê-la sujeita aos mesmos impulsos de destruição, que fazem parte da natureza dos instintos mais primitivos, pois os nossos momentos mais autênticos tendem a ser os de negação, contracção e repressão. Para este crítico, a geneologia da estética possui dois aspectos: por um lado o momento Sublime ou criativo é um momento negativo e por outro esse momento procede de um encontro com um momento negativo anterior de alguém, que por sua vez se reporta a um outro momento anterior, e assim por diante. Tudo isto se liga ao conceito freudiano de “regresso do reprimido”, que de certo modo Emerson antecipara já em “Self-Reliance”, ao afirmar que: “In every work of genius we recognize our own rejected thoughts; they come back to us with a certain alienated majesty.”¹⁶ Como para Freud, o Sublime tem origem na repressão do ego e na natureza catastrófica de impulsos dirigidos, não para a satisfação, mas para a morte, o texto origina-se a partir de um choque ou trauma, o que faz com que a teoria do Sublime, exposta em “Das Unheimliche” (1919), transforme a teoria da repressão numa teoria do terror. Seria natural, então, que a ideia de “estilo elevado”, inicialmente ligada ao Sublime, fosse profundamente alterada pelo sentido de terror a ele associado. A este propósito, Bloom comenta: “But in the European Enlightenment, this literary idea was strangely transformed into a vision of the terror that could be perceived both in nature and in art, a terror uneasily allied with pleasurable sensations

¹³ Apud George Monteiro. “Poe/Pessoa”, p. 137.

¹⁴ Harry T. Moore. *A Certain Morbidity - A View of American Literature*, p. 1.

¹⁵ Harold Bloom. “Freud and the Poetic Sublime: A Catastrophe Theory of Creativity” in *Freud: A Collection of Critical Essays*, ed. Perry Meisel, p. 228.

¹⁶ R. W. Emerson. “Self-Reliance” in *Essays and Lectures*, p. 259.

of augmented power, and even of narcissistic freedom, freedom in the shape of that wildness that Freud dubbed 'the omnipotence of thought,' the greatest of all narcissistic illusions."¹⁷

Esta crença narcísica na "omnipotência do pensamento" provoca muitas vezes uma desintegração psíquica motivada por um desequilíbrio entre razão e emoção, a que o Romantismo Negro dos autores estudados sempre esteve profundamente atento. Compreende-se que essa extrema omnipotência facilmente desencadeie um conflito psíquico que poderá levar à destruição e ao caos. Ao cair nos excessos desse poder do intelecto, o processo criativo estará sujeito a impulsos destrutivos cuja origem foi identificada por Freud, em *Beyond the Pleasure Principle*, de acordo com a teoria catastrófica da criação. Como Bloom afirma, no seu já referido artigo, "ser humano é uma condição catastrófica", uma vez que Criação e Queda dizem respeito a um mesmo acontecimento, estando a criatividade sujeita ao impulso do perverso, um impulso que repete a propensão humana para a destruição. E isto adequa-se plenamente à natureza da ficção gótica, onde "every thing tends directly to the catastrophe".¹⁸ Ao reportar-se à imaginação como catástrofe e à ansiedade inerente a todo o processo artístico, Bloom identifica claramente a presença do terror na arte, evocando essa "Freudian theory of the imagination-as-catastrophe, and of art as an achieved anxiety in the agonistic struggle both to repeat and to defer the repetition of the catastrophe of creative origins".¹⁹ Em tudo isto se encontra a explicação à questão colocada por Fernando Pessoa, em relação ao motivo pelo qual o terror do Sublime literário provoca um tão grande prazer, pois os instintos humanos são catastróficos nas suas origens, não sendo

¹⁷ Harold Bloom. "Freud and the Poetic Sublime: A Catastrophe Theory of Creativity" in *Freud: A Collection of Critical Essays*, ed. Perry Meisel, pp. 218-19.

¹⁸ Horace Walpole. "Preface to the First Edition of *The Castle of Otranto*" in *Four Gothic Tales*, p. 8.

¹⁹ Bloom, p. 215.

seu objectivo atingir a satisfação através do que é agradável, mas são antes atraídos pelo desagradável, a principal motivação de todo o instinto de morte. E como Harold Bloom considera a literatura uma “ciência da ansiedade”, ela reflectirá a angústia da ambivalência criada por enfrentar ao mesmo tempo impulsos de repetição e de inovação, sendo simultaneamente criadora e destruidora. Num prefácio a *Frankenstein*, Mary Shelley afirma: “I have thus endeavored to preserve the truth of the elementary principles of human nature, while I have not scrupled to innovate upon their combinations.”²⁰ Neste espírito de inovação, tão generalizado à produção literária norte-americana, reside a dualidade própria de todo o processo criativo, razão pela qual D. H. Lawrence concluiu ser particularmente dual o ritmo da actividade artística americana, definida por: “(1) A disintegrating and sloughing of the old consciousness. (2) The forming of a new consciousness underneath.”²¹

A própria Ciência acaba por desenvolver um processo que, como qualquer esforço humano, se caracteriza por ser accidental, mal direccionado e profundamente influenciado pela sorte. No Prefácio de 1831 a *Frankenstein*, Mary Shelley reflecte sobre o processo caótico da criação, concluindo que: “Invention, it must be humbly admitted, does not consist in creating out of a void, but out of chaos; the materials must, in the first place, be afforded; it can give form to dark, shapeless substances, but cannot bring into being the substance itself.”²² Sabe-se, por exemplo, que Alexander Fleming descobriu a penicilina quando um esporo entrou casualmente por uma das janelas do seu laboratório e contaminou uma das suas culturas. A cadeia de acontecimentos que leva às descobertas segue uma linha demasiado complicada e caótica de identificar.

²⁰ Mary Shelley. *Frankenstein*, “Preface” (1818) in *Four Gothic Novels*, p. 459.

²¹ D. H. Lawrence. *Studies in Classic American Literature*, p. 70.

²² Mary Shelley. *Frankenstein*, “Preface” (1831) in *Four Gothic Novels*, p. 455.

Qualquer tipo de inspiração ter-nos-á de chegar como normalmente chega à Ciência, depois de dispor todos os pormenores de informação à nossa frente e de introduzir os dados no computador, experimentando, falhando e voltando a tentar. Daí que, segundo os teóricos do caos, os sistemas caóticos sejam sistemas onde as causas provocam um efeito de ruptura. Eles são totalmente imprevisíveis, porque não são lineares, uma vez que há inúmeros factores a operarem de um modo tão inter-relacionado que são impossíveis de prever. A Literatura terá de contar também com esta impossibilidade de redução a sistemas completamente ordenados e previsíveis, pois sempre muito ficará fora do controlo do autor ou do crítico. A este respeito, o seguinte testemunho de Hawthorne é revelador: “How narrow - how shallow and scanty too - is the stream of thought that has been flowing from my pen, compared with the broad tide of dim emotions, ideas, and associations which swell around me.”²³ Esta tendência para a auto-reflexão, destes escritores americanos do séc. XIX, deve-se ao facto de sempre terem acreditado que alguém consciente de si mesmo devia pôr-se em causa a si mesmo. Como Kierkegaard concluíra em relação a Abraão, pode-se dizer que também eles estiveram fundamentalmente preocupados, “não por engenhosos artificios da imaginação, mas pelos temores do pensamento”.²⁴ Nisto consistiu a sua permanente condição de assombração por essa “sombra mórbida”, cuja realidade nunca foi por estes autores negada, mas antes realçada, ao procurarem encontrar uma forma adequada à sua expressão, pois todos eles partilharam a comum convicção de que nós criamos os terrores das nossas vidas, os precipícios das nossas mentes, por tentar negar a sua existência. Referindo-se ao perigo de a própria Literatura Americana se tornar numa

²³ Nathaniel Hawthorne. “The Old Manse” in *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne*, ed. G. P. Lathrop (Boston, Mifflin, 1883), Vol. II, p. 43.

²⁴ Sören Kierkegaard. *Temor e Tremor*, p. 23.

“literatura de sombras”, David Morse comenta:

“American literature in its founding moment is made up of books that everyone wanted to see written but which nobody wants to read. All it can ever hope to achieve is to prove its glowing prospectus a lie. American literature from Brockden Brown, Cooper and Poe, and passing by way of Transcendentalism to Hawthorne, Melville and Twain, is a mode of writing ever subject to anxiety, apprehension and strain. In seeking to give the shadow substance it remains haunted by the fear that it may never be other than a literature of shadows, speaking, like William Wilson’s double, in an imperious but throaty whisper.”²⁵

Todos estes quatro autores americanos, incluindo Poe, consideraram essa “sombra” como um problema moral que reflecte o lado negativo da personalidade, pois, segundo Jung, “no one can become conscious of the shadow without considerable moral effort. To become conscious of it involves recognizing the dark aspects of the personality as present and real. This act is the essential condition for any kind of self-knowledge, and it therefore, as a rule, meets with considerable resistance”.²⁶ Entende-se que numa recente entrevista ao *Philadelphia Inquirer*, Camille Paglia tenha alertado para a necessidade de “injectar na crítica textual uma maior sofisticação acerca da ambivalência, da perversão e da decadência humana”.²⁷ Esta atitude explica-se devido à sua revolta contra o New Criticism, por este ter desenvolvido uma visão utópica protestante do mundo e da natureza como uma paisagem arcadiana, de seres humanos como sendo naturalmente bons. Porque considera que a obra de arte, por definição, é algo que apela às emoções e aos sentidos, e não às ideias em primeiro lugar, Paglia insurge-se igualmente contra o pós-estruturalismo, lembrando que, no inconsciente humano, tudo é profundamente ambíguo e fluído, nada aí se podendo reduzir às categorias retóricas de Foucault, Lacan e Derrida. Como também Jung lembrou que

²⁵ David Morse. *American Romanticism*, p. 2

²⁶ C. G. Jung. “The Shadow” in *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, p.8.

²⁷ Camille Paglia. Entrevista com Richard Zimler, *Philadelphia Inquirer* in *O Independente* (Livros), 4 Dezembro, 1999, tr. Pedro Ornelas Gonçalves.

“the spirit of the age cannot be fitted into the categories of human reason”²⁸, é natural que a tendência crítica da autora deste estudo tenha defendido este mesmo ponto de vista. A natureza dos textos destes quatro escritores americanos assim o obriga. Ao construírem as suas obras como uma reflexão sobre o processo artístico, e dada a sua atracção pela patologia psíquica, estes autores descobriram no inconsciente não só a origem do terror humano, mas também uma importante fonte do impulso criativo. Ao confrontarem-se com o facto de que existem alguns conteúdos inconscientes cujo carácter e significado não podem ser racionalmente explicados e entendidos, estes escritores deram-nos prova da sua profunda humanidade pela modéstia com que fizeram coincidir as suas limitações em relação ao discurso ficcional com as próprias limitações do conhecimento, pois o seu sentido de sinceridade e de autenticidade artística sempre se mostrou indissociável da consciência de que: “Knowledge is the knowing that we can not know.”²⁹ Como Jung, também eles permaneceram sempre terrivelmente conscientes de que: “A creative person has little power over his own life. He is not free. He is captive and driven by his daimon.”³⁰

²⁸ C. G. Jung. “Basic Postulates of Analytical Psychology” in *The Structure and Dynamics of the Psyche*, p. 340.

²⁹ Ralph Waldo Emerson. “Montaigne; or the Skeptic” in *Essays and Lectures*, p. 703.

³⁰ C. G. Jung. *Memories. Dreams and Reflections*, p. 357.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DOS AUTORES ESTUDADOS

BROWN, Charles Brockden

- 1798 "Advertisement for *Skywalk, or The Man Unknown to Himself*" in *Philadelphia Weekly Magazine*, I, pp. 201-202.
- 1870 "On the Cause of the Popularity of Novels" in *The Literary Magazine and American Register*, VII, June, 1807, pp. 410-15.
- 1980 *Arthur Mervyn, or, Memoirs of the Year 1793* in *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*, Bicentennial Edition, Vol. III, Kent State University Press.
- 1982 *Ormond, or, The Secret Witness* in *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*, Bicentennial Edition, Vol. II, Kent State University Press.
- 1998 *Three Gothic Novels - Wieland, Arthur Mervyn, Edgar Huntly*, New York, The Library of America.

HAWTHORNE, Nathaniel

- 1982 *Tales and Sketches*, New York, The Library of America.
- 1983 *Collected Novels: Fanshawe, The Scarlet Letter, The House of Seven Gables, The Blithedale Romance, The Marble Faun*, New York, The Library of America.
- 1941 *The English Notebooks*, ed. Randall Stewart, New Haven, Yale University Press.
- 1972 *The American Notebooks* in *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, Vol. VIII, ed. Claude M. Simpson, Ohio State University Press.

MELVILLE, Herman

- 1982 *Typee, Omoo, Mardi*, New York, The Library of America.
- 1983 *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, New York, The Library of America.
- 1984 *Pierre, Israel Potter, The Piazza Tales, The Confidence-Man, Uncollected Prose, Billy Budd*, New York, The Library of America.
- 1960 *The Letters of Herman Melville*, ed. Merrel R. Davis; William H. Gilman, New Haven, Yale University Press.

POE, Edgar Allan

- 1948 *The Letters of Edgar Allan Poe*, ed. John Ward Ostrom, Cambridge, Harvard University Press.
- 1984 *Poetry and Tales*, New York, The Library of America.
- 1984 *Essays and Reviews*, New York, The Library of America.

2. ESTUDOS SOBRE CHARLES BROCKDEN BROWN

AXELROD, Alan Davi

1979 *Charles Brockden Brown: An American Tale*, Ph.D., University of Iowa Press

BERNARD, Kenneth

1964 "Charles Brockden Brown and the Sublime" in *Personalist*, Vol. 45, pp. 235-249.

BERTHOFF, Warner

1957 "Adventures of the Young Man: An Approach to Charles Brockden Brown" in *American Quarterly*, 9, No. 4, pp. 421-34.

CHANNING, E. T.

1819 "William Dunlap's *Life of Charles Brockden Brown*" in *North American Review*, IX, June, pp.58-77.

CLARK, David Lee

1952 *Charles Brockden Brown: Pioneer Voice of America*, Durham, Duke University Press.

COYLE, James John

1961 *The Problem of Evil in the Major Novels of Charles Brockden Brown*, Ph. D., Ann Arbor, University of Michigan Press.

CRISTOPHERSEN, Bill

1993 *The Apparition in the Glass*, Athens, The University of Georgia Press.

DANA, Richard H.

1827 "Review of the Novels of Charles Brockden Brown" in *The U. S. Review and Literary Gazette*, 2, August, pp 321-33.

DUNLAP, William

1815 *Life of Charles Brockden Brown*, Philadelphia, James P. Parke.

GILMORE, Michael T.

1977 "Calvinism and Gothicism: The Example of Brown's *Wieland*" in *Studies in the Novel*, Vol. 9, pp. 107-118.

GRABO, Norman

1981 *The Coincidental Art of Charles Brockden Brown*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

HUME, Robert D.

1972 "Charles Brockden Brown and the Uses of Gothicism: A Reassessment" in *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, 18, 1972, pp. 10-18.

JUSTUS, James H.

1970 "Arthur Mervyn, American" in *American Literature* 42, November, pp. 280-310.

MANLY, William

1964 "The Importance of Point of View in Brockden Brown's *Wieland*" in *American Literature*, Vol. 35, pp. 311-321.

MARCHAND, Ernest

1937 "Introduction to Charles Brockden Brown's *Ormond*" in *American Fiction Series*, New York, American Book Company.

PARKER, Patricia L.

1980 *Charles Brockden Brown: A Reference Guide*, Boston, G. K. Hall.

PATTEE, Fred Lewis

1958 "Introduction to Charles Brockden Brown's *Wieland or the Transformation*", New York, Hafner Library of Classics.

PRESCOTT, F. C.

1930 "*Wieland and Frankenstein*" in *American Literature*, II, pp. 172-73.

ROSENTHAL, Bernard

1981 *Critical Essays on Charles Brockden Brown*, Boston, G. K. Hall.

SNELL, George

1994 "Charles Brockden Brown: Apocalypticalist" in *University of Kansas City Review*, XI, pp. 131-138.

WARFEL, Harry R.

1949 *Charles Brockden Brown, American Gothic Novelist*, Gainesville, University of Florida Press.

WILEY, Lulu Rumsey

1950 *Sources and Influence of the Novels of Charles Brockden Brown*, New York, Vantage.

ZIFF, Larzer

1962 "A Reading of *Wieland*" in *Publications of the Modern Language Association*, 77, pp. 51-57.

3. ESTUDOS SOBRE NATHANIEL HAWTHORNE

ABELE, Rudolph von

1955 *Death of the Artist: A Study in Hawthorne's Disintegration*, The Hague, Publishers of the Hague.

BAYM, Nina

1976 *The Shape of Hawthorne's Career*, Ithaca, Cornell University Press.

BELL, Millicent

1962 *Hawthorne's View of the Artist*, New York, New York State University Press.

BORGES, Jorge Luis

1986 "Nathaniel Hawthorne" in *Nathaniel Hawthorne's Tales*, ed. James McIntosh, New York, Norton.

BRIDGE, Horatio

1893 *Personal Recollections of Nathaniel Hawthorne*, New York, Harper & Bros.

CARLETON, William

1964 "Hawthorne Discovers the English" in *Yale Review*, 53, pp. 395-414.

COHEN, B. Bernard

1969 *The Recognition of Nathaniel Hawthorne - Selected Criticism Since 1828*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.

COWLEY, Malcolm

1976 *The Portable Hawthorne*, New York, The Viking Press.

CREWS, Frederick

1970 *The Sins of the Fathers - Hawthorne's Psychological Themes*, London, University Press.

DOREN, Mark Van

1949 *Nathaniel Hawthorne: A Critical Biography*, New York, Sloane.

DWIGHT, Sheila

1970 "Hawthorne and the Unpardonable Sin" in *Studies in the Novel*, 2,
pp. 449-58.

ELIOT, T. S.

1918 "The Hawthorne Aspect" in *The Little Review*, Vol. 5, August, pp. 47-53.

FOGLE, Richard Harter

1952 *Hawthorne's Fiction: The Light and the Dark*, Norman, University of
Oklahoma Press.

GROSS, Seymour L.

1966 "Hawthorne versus Melville" in *Bucknell Review*, 14, May, pp. 89-109.

GROSS, Seymour L. (ed.)

1988 *The Scarlet Letter - A Norton Critical Edition*, New York, Norton.

HEILMAN, Robert B.

1949 "Hawthorne's 'The Birthmark': Science as Religion" in *The South Atlantic
Quarterly*, 48, October, pp. 560-580.

HOELTJE, Hubert H.

1965 "Hawthorne, Melville, and 'Blackness' " in *American Literature*, 37, March,
pp. 41-51.

JACOBSEN, Richard J.

1969 *Hawthorne's Conception of the Creative Process*, Cambridge, Harvard
University Press.

KESSERLRING, Marion

1949 "Hawthorne's Reading, 1828-1850" in *The Bulletin of the New York Public
Library*, 53, January-December.

LEE, A. Robert

1982 *Nathaniel Hawthorne: New Critical Essays*, New Jersey, Barnes and
Noble.

LEVIN, David.

1962 "Shadows of Doubt: Specter Evidence in Hawthorne's 'Young Goodman Brown'" in *American Literature* 34, pp. 344-52.

LEVIN, Harry

1946 "The Quintessence of Hawthorne" in *The New York Times Book Review*, June 16, p. 27.

LEVY, Leo B.

1975 "The Problem of Faith in 'Young Goodman Brown'" in *Journal of English and Germanic Philology* 74, pp. 375-87.

LUNDBLAD, Jane

1964 *Nathaniel Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance*, New York, Haskell House.

MALE, Roy

1957 *Hawthorne's Tragic Vision*, New York, Norton.

McINTOSH, James (ed.)

1987 *Nathaniel Hawthorne's Tales*, New York, Norton.

MILLER, Edwin Haviland

1991 *Salem is My Dwelling Place - A Life of Nathaniel Hawthorne*, Iowa City, University of Iowa Press.

MILER, James E., Jr.

1955 "Hawthorne and Melville: The Unpardonable Sin" in *PMLA*, 70, March, pp. 91-114.

PESSOA, Fernando

(s/d) Introdução à Tradução de *A Letra Vermelha*, Biblioteca Nacional, Envelope 14, C -23.

REGAN, Robert

1970 "Hawthorne's Plagiary: Poe's Duplicity" in *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 25, pp. 281-98.

RINGE, Donald

1950 "Hawthorne's Psychology of the Head and the Heart" in *PMLA*, 65, March, pp. 120-32.

ROSENTHAL, Bernard

1995 *Critical Essays on Hawthorne's The House of the Seven Gables*, New York, Prentice Hall.

SCHARNHORST, Gary

1992 *The Critical Response to Nathaniel Hawthorne's The Scarlet Letter*, New York, Greenwood Press.

STEIN, William Bysshe

1953 *Hawthorne's Faust - A Study of the Devil Archetype*, Gainesville, University of Florida Press.

STEWART, Randall

1948 *Nathaniel Hawthorne: A Biography*, New Haven, Yale University Press.

THORPE, Coleman W.

1979 "The Oral Storyteller in Hawthorne's Novels" in *Studies in Short Fiction*, 16, pp. 205-15.

WILSON, James (ed.)

1991 *The Hawthorne and Melville Friendship - An Annotated Bibliography, Biographical and Critical Essays, and Correspondence Between the Two*, Jefferson, McFarland.

WAGGONER, Hyatt

1955 *Hawthorne: A Critical Study*, Cambridge, Harvard University Press.

YOUNG, Phillip

1967 "Hawthorne's Gables un-Garbled" in Phillip Young. *Three Bags Full*, New York, Harcourt.

4. ESTUDOS SOBRE HERMAN MELVILLE

ADAMSON, Joseph

1997 *Melville, Shame, and The Evil Eye - A Psychoanalytic Reading*, New York, State University of New York Press.

ALDER, Joyce Sparer

1981 *War in Melville's Imagination*, New York, New York University Press.

ARVIN, Newton

1949 "Melville and the Gothic Novel" in *New England Quarterly*, Vol. 22 , pp. 33-48.

1950 *Herman Melville*, New York, William Sloane Associates.

BAYM, Nina

1979 "Melville's Quarrel with Fiction" in *PMLA*, XCIV, pp. 909-23.

BELLIS, Peter

1987 "Melville's *The Confidence-Man*: An Uncharitable Interpretation" in *American Literature*, LIX, pp. 548-69.

BLOOM, Harold (ed.)

1986 *Herman Melville's Moby-Dick - Modern Critical Interpretations*, New York, Chelsea House.

BRANCH, Watson G. (ed.)

1974 *Melville: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul.

BRODTKORB, Paul

1969 "The Confidence-Man: The Con-Man as Hero" in *Studies in the Novel*, I, Winter, pp. 421-35.

BROOKS, Van Wyck

1947 "Melville in the Berkshires" in *Tiger's Eye*, I, October, pp. 47-52.

BRYANT, John (ed.)

1986 *A Companion to Melville Studies*, Westport, CT, Greenwood.

CHABOT, Barry C.

1976-7 "Melville's *The Confidence-Man*: A 'Poisonous' Reading" in *Psychoanalytical Review*, LXIII, pp. 571-85.

CHASE, Richard (ed.)

1953 *Melville - A Collection of Critical Essays*, Chicago, Prentice-Hall.

CHORLEY, Henry

1846 "Review of *Mosses from an Old Manse*" in *Athenaeum*, August 8. pp. 800-10.

COOK, Richard Merlyn

1972 *The Grotesque In The Fiction of Herman Melville*, The University of Michigan, Ph.D., Ann Arbor, UMI.

DAMSON, Joseph

1997 *Melville, Shame, and The Evil Eye - A Psychoanalytic Reading*, New York, Suny.

FISHER, Marvin

1975 "Portrait of the Artist in America: 'Hawthorne and His Mosses'" in *The Southern Review*, 11, January, pp. 156-166.

HAYFORD, Harrison

1959 "Poe in *The Confidence-Man*" in *Nineteenth Century Fiction*, XIV, pp. 207-18.

HAYMAN, Allen

1962 "The Real and the Original: Herman Melville's Theory of Prose Fiction" in *Modern Fiction Studies*, 8, Autumn, pp. 211-233.

HILLWAY, Tyrus.; MANSFIELD, Luther S. (eds.)

1953 *Moby-Dick Centennial Essays*, Dallas, Southern Methodist University Press.

HOLLISTER, Michael

1989 "Melville's Gam with Poe in *Moby-Dick*: Bulkington and Pym" in *Studies in the Novel*, Vol. 21, Issue 9, Fall, pp. 179-291.

HOWARD, Leon

1958 *Herman Melville: A Biography*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

KARCHER, Carolyn Lury

1966 "The Story of Charlemont: A Dramatization of Melville's Concepts of Fiction in *The Confidence-Man*" in *Nineteenth-Century Fiction*, XXX, pp. 73-84.

MANDEL, Ruth B.

1969 *Herman Melville And The Gothic Outlook*, Ph.D., University of Connecticut, Ann Arbor, UMI.

REYNOLDS, Larry J.

1976 "Melville's Use of 'Young Goodman Brown'" in *ATQ*, 31, Summer, pp. 12-14.

ROVIT, Earl

1992 "Melville and the Discovery of America" in *The Sewanee Review*, Vol.100, Fall, pp. 583-598.

RYAN, Steven T.

1978 "The Gothic Formula of 'Bartleby'" in *Arizona Quarterly*, Vol. 34, pp. 311-316.

SEALTS, Jr., Merton M.

1966 *Melville's Reading: A Check-List of Books Owned and Borrowed*, Wisconsin, Madison.

SEDGWICK, William Ellery

1945 *Herman Melville - The Tragedy of Mind*, Cambridge, Harvard University Press.

SEELYE, J. D.

1969 "'Ungraspable Phantom' ": Reflections of Hawthorne in *Pierre* and *The Confidence-Man*" in *Studies in the Novel*, I, pp. 436-43.

SELTZER, Leon F.

1967 "Camus's Absurd and the World of Melville's *Confidence-Man*", *PMLA*, LXXXII, pp. 14-27.

WALLACE, James D.

1990 "Pierre *en regarde*: Apocalyptic Unity in Melville's *Pierre*" in
American Transcendental Quarterly, March. pp. 40-60.

5. ESTUDOS SOBRE EDGAR ALLAN POE

ALERTON, Margaret

1925 *Origins of Poe's Critical Theory*, Iowa City, University of Iowa Press.

AMPER, Susan

1992 "Untold Story: The Lying Narrator in 'The Black Cat'" in *Studies in Short Fiction*, Vol. 29, Fall, pp. 475-85.

AUERBACH, Johnathan

1982 "Poe's Other Double: The Reader in Fiction" in *Criticism*, Vol. 24, pp 341- 361.

BLOOM, Harold (ed.)

1987 *The Tales of Poe*, New York, Chelsea House.

BROWN, Arthur Andrew

1994 'A Man Who Dies . . .': Poe, James And The Narrative Function of Death, Ph.D., Davis, University of California.

BUDD, Louis J. (ed.)

1993 *On Poe*, London, Duke University Press.

CARLSON, Eric W.

1969 *The Recognition of Edgar Allan Poe - Selected Criticism Since 1829*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

1996 *A Companion to Poe Studies*, Westport, Greenwood Press.

CHANDRAN, K. Narayana

1993 "Poe's Use of *Macbeth* in 'The Masque of The Red Death'" in *Papers on Language and Literature*, Vol. 29, pp. 236-40.

COX, James M.

1968 "Edgar Poe: Style as Pose" in *Virginia Quarterly Review*, 44, Winter, pp. 67-89.

DAMERON, J. Lasley.; CAUTHEN, Irby B.

1974 *Edgar Allan Poe - A Bibliography of Criticism (1827-1967)*, Charlottesville, University Press of Virginia.

DAVIDSON, Edward H.

1957 *Poe: A Critical Study*, Cambridge, Harvard University Press.

FORGUES, E. D.

1856 "Les Contes d'Edgar A. Poe" in *Revue des Deux Mondes*, XVI Année, Nouvelle Serie, Tome XVI, Octobre.

FOYE, Raymond (ed.)

1980 *The Unknown Poe - An Anthology of Fugitive Writings By Edgar Allan Poe, With Appreciations By Charles Baudelaire, Stephane Mallarmé, Paul Valéry, J. K. Huysmans & André Breton*, San Francisco, City Lights.

GARGANO, James W.

1960 "The Black Cat: Perverseness Reconsidered" in *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 2, pp. 172-78.

1982 "'The Fall of the House of Usher': An Apocalyptic Vision" in *UMSE* (New Series) 3 June, pp. 53-63.

GARRISON, Joseph M., Jr.

1966 "The Function of Terror in the Work of Edgar Allan Poe" in *American Quarterly*, Vol. 18, pp. 136-150.

GRIFFITH, Clark

1972 "Poe and the Gothic" in *Papers on Poe: Essays in Honor of John Ward Ostrom*, ed. Richard P. Veler, Springfield Chantry Music Press at Wittenberg University, pp. 21-27.

HALLIBURTON, David

1973 *Edgar Allan Poe - A Phenomenological View*, Princeton, Princeton University Press.

HILL, John S.

1963 "The Dual Hallucination in the Fall of the House of Usher" in *Southwest Review*, Vol. 48, pp. 396-402.

- HOFFMAN, Daniel
 1972 *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, New York, Doubleday.
- HOWARD, Leon
 1987 *Artificial Sensitivity And Artful Rationality: Basic Elements In The Creative Imagination of Edgar Allan Poe* in *Poe Studies*, Vol. 20, Issue 1, June, 1987, pp. 1-9.
- JOSWICK, Thomas.
 1988 "Who's Master in the House of Poe? - A Reading of 'William Wilson'" in *Criticism* 30, n° 2, Spring, pp. 225-47.
- KANJO, Eugene R.
 1969 " 'The Imp of the Perverse': Poe's Dark Comedy of Art and Death" in *Poe Newsletter*, Vol. II, Number 3 , October, pp. 41-44.
- LAWLER, James
 1987 "Demons of The Intellect: The Symbolists And Poe" in *Critical Inquiry*, Vol. 14, Aut., pp. 95-110.
- MABBOTT, Thomas Ollive (ed.)
 1978 *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Cambridge, Harvard University.
- MAILOY, Jeanne M.
 1991 "Apocalyptic Imagery and The Fragmentation of The Psyche: 'The Pit And The Pendulum' " in *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 46, June, pp 82-95.
- MANNING, Susan
 1989 "The Plots of God Are Perfect': Poe's *Eureka* And American Creative Nihilism" in *Journal of American Studies*, Vol. 23, Issue 2, August, pp. 235-51.
- MATTHIESSEN , F. O.
 1946 "Poe" in *Sewanee Review*, Vol. 54, pp.175-205.
- MEYERS, Jeffrey
 1992 *Edgar Allan Poe - His Life And Legacy*, New York, Macmillan.

MOLDENHAUER, Joseph

1968 "Murder as a Fine Art: Basic Connections Between Poe's Aesthetics, Psychology, and Moral Vision" in *PMLA*, Vol. 83, pp. 284-297.

MONTEIRO, George

1988 "Poe/Pessoa" in *Comparative Literature*, Vol. 40, pp. 134-49.

PAHL, Dennis Alan

1986 *Architects of The Abyss: The Indeterminate Fictions of Poe, Hawthorne and Melville*, Ph.D., New York, University of New York Press.

QUINN, Patrick F.

1957 *The French Face of Edgar Allan Poe*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

RAVVIN, Norman

1992 "An Irruption of The Archaic: Poe And The Grotesque" in *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Vol. 25, pp. 1-16.

REGAN, Robert (ed.)

1967 *Poe - A Collection of Critical Essays*, New Jersey, Prentice-Hall.

RYAN, Steven T.

1993 "World Enough And Time: A Refutation of Poe's History As Tragedy" in *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South*, Vol. 31, Issue: 4, Summer, pp. 86-94.

SHELDEN, Pamela J.

1976 "True Originality: Poe's Manipulation of The Gothic Tradition" in *American Transcendental Quarterly*, Vol. 29-31, pp. 75-80.

SMITH, Don, G.

1992 "Shelley's Frankenstein: A Possible Source for Poe's 'MS. Found in a Bottle' " in *Poe's Studies*, Jun/Dec, Vol. 25, pp. 37-39.

STOEHR, Taylor

1979 "Unspeakable Horror In Poe" in *South Atlantic Quarterly*, Vol. 78, pp. 317-332.

SWANN, Charles

1990 "Poe And Maturin - A Possible Debt" in *Notes and Queries*, Vol. 37, December, pp. 424-5.

TATE, Allen

1968 "Our Cousin, Mr. Poe" in *Essays of Four Decades*, Chicago; Swallow, pp. 385-400.

THOMPSON, G. R.

1973 *Poe's Fiction - Romantic Irony in the Gothic Tales*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.

THOMPSON, G. R.

1989 "Locke; Kant, And The Gothic Fiction: A Further Word on The Indeterminism of Poe's 'Usher' " in *Studies In Short Fiction*, Vol. 26, pp. 547-50.

VITANZA, Victor

1978 "The Question of Poe's Narrators: Perverseness Considered once Again" in *American Trancendental Quarterly*, Vol. 38, pp. 137-49.

VOLLER, Jack G.

1988 "The Power of Terror: Burke and Kant in the House of Usher" in *Poe Studies*, Southern Illinois University, Edwardsville, Vol.. 21, Issue 2, December, pp. 27-85.

WALKER, I. M.

1996 "The 'Legitimate Sources' of Terror in 'The Fall Of The House Of Usher' " in *Modern Language Review*, 41, pp. 585-592.

WHITMAN, Sarah Helen.

1981 *Edgar Poe and His Critics*, New York, Gordian Press. .

WOODBERRY, George E.

1997 *Edgar Allan Poe*, New York, Chelsea House.

WOODSON, Thomas (ed.)

1969 *Twentieth Century Interpretations of The Fall of the House of Usher - A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

WULETICH-BRINBERG, Sybil

1988 *Poe - The Rational of the Uncanny*, New York, Peter Lang.

6. OUTRAS OBRAS E ESTUDOS

ADORNO, Theodor W.

1970 *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70.

ALLEN, Bruce

1973 "Delight And Terror" in *Hudson Review*, Vol. 26, pp 735-742.

ALVAREZ, A.

1971 *The Savage God: a Study of Suicide*, London, Weidenfeld & Nicolson.

ARISTÓTELES

1998 *Poética*, tr. Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional.

ASTLE, Richard.

1980 "Dracula as Totemic Monster: Lacan, Freud, Oedipus, History" in *Substance*, 25, pp. 98-105.

BACON, Francis

1993 *Figurabile*, Milano, Electa.

BALDICK, Chris

1996 *In Frankenstein's Shadow - Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press.

BALLARD, J. G.

1997 *A User's Guide to the Millennium - Essays and Reviews*, New York, Picador.

BARRET, William

1990 *Irrational Man - A Study in Existential Philosophy*, New York, Doubleday.

BATAILLE, Georges

1957 *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard.

BAUDELAIRE, Charles

1968 *L'Art Romantique*, Paris, Flammarion.

1980 *Oeuvres Complètes*, Paris, Robert Lafont.

1997 *Les Paradis Artificiels*, Paris, Gallimard.

BAUDRILLARD, Jean

1986 *Amérique*, Paris, Grasset.

1990 *La Transparence du Mal - Essai sur les Phénomènes Extrêmes*, Paris, Galilée.

BAUGH, Albert C. (ed.)

1957 *Backgrounds of American Literary Thought*, New York, Appleton.

BAUMBACH, Jonathan

1965 *The Landscape of Nightmare - Studies in the Contemporary American Novel*, New York, New York University Press.

BAUMEISTER, Roy F.

1997 *Evil Inside Human Violence and Cruelty*, New York, W. H. Freeman.

BAYER-BERENBAUM, Linda

1982 *The Gothic Imagination - Expansion in Gothic Literature and Art*, London, Associated University Press.

BEAHM, George (ed.)

1991 *The Stephen King Companion*, London, Futura.

BEAVER, Harold

1985 *The Great American Masquerade*, London, Vision Press.

BENJAMIN, Walter

1968 *Illuminations - Essays and Reflections*, New York, Schocken.

BENTON, Richard P.

1972 "The Problems of Literary Gothicism" in *ESQ*, Vol. 18, pp. 5-123.

BERCOVITCH, Sacvan (ed.)

1974 *The American Puritan Imagination*, London, Cambridge University Press.

- BERCOVITCH, Sacvan
 1975 *The Puritan Origins of the American Self*, New Haven, Yale University Press, New Haven.
- BERCOVITCH, Sacvan (ed.)
 1995 *The Cambridge History of American Literature*, Vol. II: Prose Writing 1820-1865, New York, Cambridge University Press.
- BERMAN, Marshall
 1988 *All That Is Solid Melts Into Air*, Harmondsworth, Penguin.
- BERNARD, John
 1969 *Retrospections of America 1797-1811*, New York, Benjamin Blom.
- BERNBAUM, Ernest (ed.)
 1948 *Anthology of Romanticism*, New York, Ronald Press.
- BERNSTEIN, J. M.
 1993 *The Fate of Art - Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Oxford, Polity Press.
- BICKMAN, Martin
 1980 *American Romantic Psychology - Emerson, Poe, Whitman, Dickinson, Melville*, Dallas, Spring Publications.
- BIRDSALL, Richard D.
 1959 *Berkshire County: A Cultural History*, New Haven, Yale University Press.
- BIRKHEAD, Edith M. A.
 1921 *The Tale of Terror*, London, Constable & Company Ltd.
- BLOCH, Robert
 1989 *Psycho*, New York, Tor.
- BLOOM, Clive (ed.)
 1998 *Gothic Horror - A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*, London, Macmillan.

BLOOM, Harold

- 1981 "Freud and the Poetic Sublime: A Catastrophe Theory of Creativity" in *Freud: A Collection of Critical Essays*, ed. Perry Meisel, Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, pp. 211-31.
- 1996 *The Western Canon - The Books and School of the Ages*, London, Papermac.
- 1997 *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press.

BOTTING, Fred

- 1991 *Frankenstein; Criticism, Theory*, New York, Manchester University Press.
- 1996 *The Gothic*, New York, Routledge.

BOUCHARD, Donald F.; SIMON, Sherry (eds.)

- 1977 *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, Cornell University Press.

BOURGOIN, Stéphane

- 1993 *Serial Killers - Enquête sur les tueurs en série*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle.

BRADBURY, Malcolm.; RULAND, Richard

- 1991 *From Puritanism to Postmodernism*, Harmondsworth, Penguin.

BRADBURY, Malcolm

- 1992 *The Modern American Novel*, London, Oxford University Press.

BRADLEY, A. C.

- 1956 *Shakespearean Tragedy*, London, Macmillan. .

BRADLEY, Doug

- 1996 *Sacred Monsters - Behind the Mask of the Horror Actor*, London, Titan Books.

BRENNAN, Matthew C.

- 1997 *The Gothic Psyche - Disintegration and Growth in Nineteenth-Century English Literature*, Drawer, Camden House.

BRET-SMITH, H. F. B. (ed.)

- 1909 *Peacock's Memoirs of Shelley, with Shelley's Letters to Peacock*, London, H. Frowde.

BRODHEAD, Richard
1976 *Hawthorne, Melville and the Form of the Novel*, Chicago, The University of Chicago Press.

BRONFEN, Elisabeth
1992 *Over Her Death Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, New York, Routledge.

BURKE, Edmund
1990 *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, New York, Oxford University Press.

BURROUGHS, William
1999 *Word Virus - The William Burroughs Reader*, ed. James Grauerholz and Ira Silverberg, London, Flamingo.

BYRON, George Gordon, Lord
1982 *Selected Letters and Journals*, Cambridge, Harvard University Press.
1994 *The Works of Lord Byron*, Ware, Hertfordshire, Wordsworth.

CAGIDEMETRIO, Alide
1992 *Fictions of the Past: Hawthorne & Melville*, Amherst, The University of Massachusetts Press.

CAMUS, Albert
1942 *L'Étranger*, Paris, Gallimard.
1947 *La Peste*, Paris, Gallimard.

CARRIER, David
1996 *High Art - Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting* Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

CARROLL, Noël
1990 *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge.

CARTER, Margaret L. (ed.)
1988 *Dracula - The Vampire and The Critics*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

- CARUS, Paul
1996 *The History of the Devil and the Idea of Evil*, Avenel, Random House.
- CASSUTO, Leonardo D.
1989 *The American Grotesque*, Ph.D., Cambridge, Harvard University.
- CHASE, Richard
1957 *The American Novel and Its Tradition*, New York, Anchor.
- CHAUCER, Geoffrey
1977 *The Canterbury Tales*, Harmondsworth, Penguin.
- COHEN, Ralph (ed.)
1974 *New Directions in Literary History*, London, Routledge.
- COLERIDGE, Samuel Taylor
1982 *Biographia Literaria*, Dent, London.
1996 *Selected Poetry*, Harmondsworth, Penguin.
- COOKE, Arthur L.
1951 "Some Side Lights on the Theory of the Gothic Romance" in *Modern Language Quarterly*, Vol. 12, pp. 429-436.
- COOPER, Fenimore Cooper
1828 *Notions of the Americans: Picked Up By a Travelling Bachelor*, London, Henry Colburn.
- CORN, Wanda M.
1983 *Grant Wood: The Regionalist Vision*, New Haven, Yale University Press.
- COWIE, Alexander
1948 *The Rise of the American Novel*, New York, American Book Company.
- COWLEY, Malcolm
1984 *The Portable Faulkner*, Harmondsworth, Penguin.

CRISPIN, A. C.; O' MALLEY, Kathleen
1997 *Alien - Resurrection*, New York, Warner.

CRONIN, James E. (ed.)
1973 *The Diary of Elihu Hubbard Smith (1771-1798)*, Philadelphia, American
Philosophical Society.

CROWTHER, Paul
1991 *The Kantian Sublime - From Morality to Art*, Oxford, Clarendon
Press.

DAVIS, David Brion
1957 *Homicide in American Fiction, 1798-1860*, New York, Ithaca.

DAY, William Patrick
1985 *In the Circles of Fear and Desire - A Study of Gothic Fantasy*, Chicago, The
University of Chicago Press.

DE QUINCEY, Thomas
1924 "On Murder Considered as one of the Fine Arts" in *The Confessions of an
English Opium-Eater and other Essays*, London, Macmillan.

DELUMEAU, Jean
1978 *La Peur en Occident*, Paris, Fayard.

DERRIDA, Jacques
1979 *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil.

DICK, Philip K.
1996 *Blade Runner*, London, Harper Collins.

DICKINSON, Emily
1975 *The Complete Poems*, London, Faber and Faber.

DIMAGGIO, Richard Sam
1976 *The Tradition of The American Gothic Novel*, Ph.D.
The University of Arizona, Ann Arbor, UMI.

DOCHERTY, Brian (ed.)

1990 *American Horror Fiction - From Brockden Brown to Stephen King*,
New York, St. Martin's Press.

DOMENACH, Jean-Marie

1967 *Le Retour du Tragique*, Paris, Éditions du Seuil.

DOSTOYEVSKY, Fyodor

1997 *The Double*, New York, Dover.

1992 *Notes From the Underground*, New York, Dover.

DRAPPER, R. P.

1986 *Tragedy: Developments in Criticism*, London, Macmillan.

ELIOT, T. S.

1985 *The Complete Poems and Plays*, London, Faber.

ELLIS, Ferguson Kate

1989 *The Contested Castle - Gothic Novels and the Subversion of
Domestic Ideology*, Chicago, University of Illinois Press.

EMERSON, R. W.

1983 *Essays and Lectures*, New York, The Library of America.

FAULKNER, William.

1961 *The Faulkner Reader*, New York, Random House.

1990 *The Wild Palms*, New York, Vintage.

1995 *Collected Stories of William Faulkner*, New York, Vintage.

FAYE, Ringel

1995 *New England's Gothic Literature*, in *Studies in American Literature*,
Vol. 6, New York, The Edwin Mellen Press.

FEIDELSON, Charles

1953 *Symbolism and American Literature*, Chicago, The University of Chicago
Press.

FENICHEL, Otto

1972 *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*, New York, Norton.

FIEDLER, Leslie

1997 *Love and Death In The American Novel*, Illinois, Dalkey Archieve Press.

FIELDS, James T.

1871 *Yesterdays with Authors*, Boston, Houghton.

FOSTER, Alan Dean

1994 *Alien*, Lancaster Place, Warner.

FOUCAULT, Michel

1972 *Histoire de la Folie à Lâge Classique*, Paris, Gallimard.

1981 *Language, Counter-Memory, Practice*, tr. Donald F. Bouchard and Sherry Simon, Ithaca, Cornell University Press.

FRANK, Frederick S.

1968 *Perverse Pilgrimage - The Role of the Gothic in the Works of Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne*, Ph. D., Rutgers University, Ann Arbor, UMI.

1984 *Guide to the Gothic - An Annotated Bibliography of Criticism*, New York, The Scarecrow Press.

1990 *Through the Pale Door - A Guide to and through the American Gothic*, New York, Greenwood Press.

FRASER, John

1974 *Violence in the Arts*, London, Cambridge University Press.

FRAYLING, Christopher

1992 *Vampyres - Lord Byron to Count Dracula*, London, Faber.

FREUD, Sigmund

1958 *On Creativity and the Unconscious*, New York, Harper and Row.

1989 *Beyond the Pleasure Principle*, New York, Norton.

1989 *Totem and Taboo*, New York, Norton.

1990 *Art and Literature in The Penguin Freud Library*, Vol. 14, Harmondsworth, Penguin.

1994 *Civilization and its Discontents*, New York, Dover.

1995 *Delírio e Sonhos na 'Gradiva' de Jensen*, Lisboa, Gradiva.

1996 *The Interpretation of Dreams*, New York, Random House.

- FRYE, Northorp
1990 *Anatomy of Criticism*, Harmondsworth, Penguin.
- FULLER, David.; WAUGH, Patricia (eds.)
1999 *The Arts & Sciences of Criticism*, Oxford, Oxford University Press.
- GARDINER, William Howard
1822 "Review of Cooper's *The Spy*" in *North American Review*, XV, July,
pp. 250-82.
- GODWIN, William
1965 *The Enquirer: Reflections on Education, Manners, and Literature in a
Series of Essays*, New York, Augustus M. Kelley,
1982 *Caleb Williams*, Oxford, Oxford University Press.
- GOETHE, Johann Wolfgang
1998 *Faust*, Frankfurt am Main, Insel Verlag.
- GOLDING, William
1958 *The Lord of the Flies*, London, Faber.
- GOLOMB, Jacob
1995 *In Search of Authenticity - From Kierkegaard to Camus*, New York,
Routledge.
- GRAHM, Kenneth W.
1989 *Gothic Fictions - Prohibition / Transgression*, New York, AMS Press. .
- GREGORY, Richard Langton
1997 *The Oxford Companion to Mind*, Oxford, Oxford University Press.
- GRIXTI, Joseph
1989 *Terrors of Uncertainty - The Cultural Contexts of Horror Fiction*,
London, Routledge.
- GROSS, Louis S.
1989 *Redefining the American Gothic - From Wieland to Day of the Dead*, Ann
Arbor, UMI.

- GURA, Philip F.
1996 *The Crossroads of American History and Literature*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- HAINING, Peter (ed.)
1994 *The Ghouls*, London, Chancellor Press.
- HALLIBURTON, David Garland
1967 *The Grotesque in American Literature: Poe, Hawthorne And Melville*, Ph.D., Riverside, University of California.
- HARDT, John S.
1988 "Doubts in the American Garden: Three Cases of Paradisal Skepticism" in *Studies in Short Fiction*, Vol. 25, Summer, pp.249-59.
- HARRIS, Thomas
1988 *The Silence of the Lambs*, St. Martin, New York.
- HAWTHORNE, Jeremy
1983 *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character - From Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*, New York, St.Martin's Press.
- HEIDEGGER, Martin
1996 *Ser e Tempo*, Petropolis, Vozes.
- HELLER, Terry
1983 *The Delights of Terror*, Chicago, University of Illinois Press.
- HIRSCHMAN, Albert O.
1991 *The Rethoric of Reaction - Perversity, Futility, Jeopardy*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.
- HJORT, Mette.; LAVER, Sue
1997 *Emotion and the Arts*, London, Oxford University Press.
- HOFFMAN, Daniel
1973 *Form and Fable in American Fiction*, New York, Norton.

- HOFFMAN, E. T. A.
 1982 *Tales of Hoffmann*, tr. R. J. Hollingdale, Harmondsworth, Penguin.
- HOWARD-SNYDER, Daniel
 1996 *The Evidential Argument from Evil*, Bloomington, Indiana University Press.
- HOWELLS, Coral Ann
 1995 *Love, Mystery and Misery - Feeling in Gothic Fiction*, London, The Athlone Press.
- HUME, Beverly A.
 1983 *The Framing of Evil: Romantic Visions And Revisions In American Fiction*, Ph.D., Davis, University of California.
- HUME, Robert D.
 1969 "Gothic versus Romantic : A Revaluation of the Gothic Novel" in *PMLA*, 84, pp. 282-290.
- IRVING, Washington
 1880 "London Antiques" in *The Sketch Book in The Works of Washington Irving*, New York, G. P. Putnam's Sons.
- IRWIN, John
 1980 *American Hieroglyphics - The Symbol of Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- JACKSON, Rosemary
 1995 *Fantasy - The Literature of Subversion*, New York, Routledge.
- JACOBS, Robert D. (ed.)
 1994 *Studies in the Literary Imagination - Sources of Terror in American Literary Imagination*, Vol. VII, Number 1, Spring.
- JAMES, Henry
 1984 *Literary Criticism - Essays on Literature, American Writers and English Writers*, New York, The Library of America.

JAMESON, Frederick

- 1975 "Magical Narratives: Romance as Genre" in *New Literary History*, 7,
pp. 130-150.

JOLIVET, Régis

- 1962 *Las Doctrinas Existencialistas*, tr. Arsenio Pacios, Madrid, Editorial Gredos.

JOYCE, James

- 1990 *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Grafton.

JUNG, C. G.

- 1968 *Analytical Psychology, Its Theory and Practice* (The Tavistock Lectures),
New York, Pantheon.
- 1969 *Aion - Researches into the Phenomenology of the Self*, tr. R. F. C. Hull
(Bollingen Series), Princeton, Princeton University Press.
- 1969 *The Structure and Dynamics of the Psyche*, Vol. 8 of *The Collected Works of
C. G. Jung* (Bollingen Series), Princeton, Princeton University Press.
- 1976 *The Portable Jung*, Harmondsworth, Penguin.
- 1978 *The Spirit in Man, Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- 1989 *Memories, Dreams, Reflections*, New York, Vintage.
- 1990 *Psychological Types*, tr. H. G. Baynes, Princeton, Princeton University
Press.
- 1995 *Modern Man in Search of a Soul*, London, Routledge.
- 1996 *The Undiscovered Self*, London, Routledge.

KAISER, Wolfgang

- 1981 *The Grotesque in Art and Literature*, New York, Columbia University
Press.

KANT, Immanuel

- 1992 *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Imprensa Nacional.

KENNEDY, J. Gerald

- 1995 *The Narrative of Arthur Gordon Pym and the Abyss of Interpretation*,
New York, Twayne.

KEECH, James

- 1974 "The Survival of the Gothic Response" in *Studies in the Novel*, 6 Summer,
pp. 130-144.

KEATS, John

1970 *Letters of John Keats*, ed. Robert Gittings, London, Oxford University Press.

KERMODE, Frank

1968 *The Sense of an Ending - Studies in the Theory of Fiction*, London, Oxford University Press.

1996 *The Genesis of Secrecy - On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Harvard University Press.

KIERKEGAARD, Søren

1980 *The Concept of Anxiety*, Princeton, Princeton University Press.

1991 *For Self-Examination - Judge for Yourself!*, Princeton, Princeton University Press.

1992 *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*, Vol. I, Princeton, Princeton University Press.

1992 *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*, Vol. II, Princeton University Press.

1992 *Either / Or - A Fragment of Life*, Harmondsworth, Penguin.

1996 *Papers and Journals : A Selection*, Harmondsworth, Penguin.

KILGOUR, Maggie

1995 *The Rise of the Gothic Novel*, London, Routledge.

KILLINGER, John

1968 "The Death of God in American Literature" in *Southern Humanities Review*, 2, pp. 149-172.

KING, Stephen

1977 *The Shining*, New York, Signet.

1981 *Danse Macabre*, New York, Berkley Books.

1990 *The Dark Half*, London, New English Library.

KING, Stephen (int.)

1978 *Frankenstein, Dracula, Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, New York, New American Library.

KOTT, Ian

1965 *Shakespeare, our Contemporary*, London, Methuen.

KRISTEVA, Julia

1980 *Pouvoirs de l'Horreur - Essay sur l'Abjection*, Paris, Éditions du Seuil.

LACAN, Jacques

1966 *Écrits*, Vol. I, Paris, Éditions du Seuil.

1966 *Écrits*, Vol. II, Paris, Éditions du Seuil.

LANE, Brian.; GREGG, Wilfred

1992 *The Encyclopedia of Serial Killers*, London, Headline.

LANGER, Lawrence L.

1977 *The Holocaust and the Literary Imagination*, London, Yale University Press.

LANGTON, Jane

1980 *Emily Dickinson - Act of Light*, Boston, New York Graphic Society.

LAWRENCE, D. H.

1986 *Studies in Classic American Literature*, Harmondsworth, Penguin.

LEE, A. Robert

1985 *The Nineteenth-Century American Short Story*, London, Vision Press.

LEE, Brian.; GREGG, Wilfred

1992 *The Encyclopedia of Serial Killers*, London, Headline.

LEECH, Clifford

1970 *Tragedy*, London, Methuen.

LEVIN, Harry

1958 *The Power of Blackness - Hawthorne, Poe, Melville*, New York, Random House.

LEWIS, Michael.; HAVILAND, Jeannette M. (eds.)

1993 *Handbook of Emotions*, New York, The Guilford Press.

LEWIS, R. W. B.

1968 *The American Adam - Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press.

LONGINUS

1965 *On the Sublime in Classical Literary Criticism*, tr. T. S. Dorsch, Harmondsworth, Penguin.

LORENZ, Konrad

1966 *On Aggression*, New York, Harcourt Brace.

LOSHE, Lillie Deming

1907 *The Early American Novel*, New York, The Columbia University Press.

LOVECRAFT, Howard Philips

1973 *Supernatural Horror in Literature*, New York, Dover.

LOWANCE, Jr. Mason I.

1980 *The Language of Canaan - Metaphor and Symbol in New England from the Puritans to the Transcendentalists*, Cambridge, Harvard University Press.

LUCAS, Tim

1981 "The Elephant Man" in *Cinefantastique*, Spring. pp. 14-18.

LYNEN, John F.

1969 *The Design of the Present*, Yale University Press, New Haven.

LYOTARD, Jean-François

1986 "On Terror and the Sublime" in *Telos*, 67, pp. 196-98.

1988 *L'Inhumain - Causeries sur le Temps*, Paris, Galilée.

MACANDREW, Elizabeth

1979 *The Gothic Tradition in Fiction*, New York, Columbia University Press.

MACTIRE, Sean

1995 *Malicious Intent - a writer's guide to how murderers, robbers, rapists and other criminals think*, Cincinnati, Writer's Digest Books.

MALIN, Irving

1962 *New American Gothic*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

1973 "American Gothic Images" in *Mosaic: A Journal For The Interdisciplinary Study of Literature*, Vol. 6, pp. 145-171.

MARKS, Isaac M.

1969 *Fears and Phobias*, London, William Heinemann.

MARTIN, Robert K.; SAVOY, Eric (eds.)

1998 *American Gothic - New Interventions in a National Narrative*, Iowa City, University of Iowa Press.

MATTHIESSEN, F. O.

1941 *American Renaissance - Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford University Press.

MATURIN, Charles

1989 *Melmoth*, Oxford, Oxford University Press.

McCULLERS, Carson

1950 *Reflections in a Golden Eye*, New York, Bantam.

McGINN, Collin

1997 *Ethics, Evil and Fiction*, Oxford, Clarendon Press.

McGUIRE, Karen

1986 "The Artist as Demon in Mary Shelley, Stevenson, Walpole, Stoker and King" in *Gothic (New Series)* 1, pp.1-5.

MEISEL, Perry

1981 *Freud: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

MILLER, Perry

1939 *The New England Mind, The Seventeenth Century*, New York, Macmillan.

1956 *The Raven and the Whale - Poe, Meville, and the New York Literary Scene*, Baltimore, The John Hopkins University Press.

1965 *The Life of the Mind in America - From the Revolution to the Civil War*, New York, Harcourt.

MILLER, Perry (ed.)

1963 *Margaret Fuller, American Romantic: A Selection from her Writings and Correspondence*, New York, Doubleday.

MILTON, John

1998 *Paradise Lost* in *The Complete Poems*, Harmondsworth, Penguin.

MIRBEAU, Octave

1986 *Le Jardin des Supplices*, Paris, Union Générale d'Éditions.

MISE, Raymond

1980 *The Gothic Heroine and the Nature of the Gothic Novel*, New York, Arno Press.

MISHRA, Vijay

1993 *The Gothic Sublime*, New York, State University of New York Press.

MOGEN, David.; SCOTT, P. Sanders.; JOANNE, B. Karpinski (eds)

1993 *Frontier Gothic - Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*, London, Fairleigh Dickinson University Press.

MONK, Samuel H.

1960 *The Sublime - A Study of Critical Theories in XVIII- Century England*, Ann Arbor, The University of Michigan.

MORRIS, David B.

1985 "Gothic Sublimity" in *New Literary History*, Vol. 16, pp. 299-319.

MORSE, David

1989 *American Romanticism - From Cooper to Hawthorne*, London, Macmillan.

MYERS, Henry Alonzo

1956 *Tragedy: A View of Life*, New York, Cornell University Press.

NARBONI, Jean

1985 "Alfred Hitchcock" in *Cahiers du Cinema*, Paris, Étoile, pp. 31-37.

- NASH, Roderick
 1983 *Wilderness and the American Mind*, New Haven, Yale University Press.
- NEAL, John
 1824 "American Writers" in *Blackwood's Edinburgh Magazine*, XVI, September and October.
- NELSON, Lowry, Jr.
 1962 "Night Thoughts on the Gothic Novel" in *Yale Review*, 52, pp. 236-257.
- NIETZSCHE, Friedrich
 1978 *Para Além do Bem e do Mal*, Lisboa, Guimarães Editores.
 1982 *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores.
 1983 *Untimely Meditations*, tr. R. J. Hollingdale, Cambridge, Cambridge University Press.
 1985 *Assim Falava Zaratustra*, Lisboa, Guimarães Editores.
 1996 *O Crepúsculo dos Ídolos*, Lisboa, Guimarães.
- NOVAK, Maximillian E.
 1979 "Gothic Fiction and the Grotesque" in *Novel*, 13, Fall, pp. 50-67.
- OATES, Joyce Carol
 1984 "Frankenstein's Fallen Angel" in *Critical Inquiry*, 10, March, pp. 543-554.
- O'CONNOR, William
 1962 *The Grotesque: An American Genre and Other Essays*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- OSSOLI, Margaret Fuller
 1852 *Literature and Art*, New York, Fowlers and Wells.
- OTTO, Rudolf
 1958 *The Idea of the Holy*, tr. John W. Harvey, New York, Oxford University Press.
- PAGLIA, Camille
 1990 *Sexual Personae*, New York, Vintage.
 1992 *Sex, Art, and American Culture*, New York, Vintage.

PARRINGTON, Vernon L.

- 1954 *The Romantic Revolution in America 1800-1860 in Main Currents in American Thought*, Vol. II, New York, Harvest Books.
1987 *The Colonial Mind, 1620-1800 in Main Currents in American Thought*, Vol. I, Norman, University of Oklahoma Press.

PATTEE, Fred Lewis

- 1935 *The First Century of American Literature 1770-1870*, New York, D. Appleton-Century Company.

PATTEE, Fred Lewis (ed.)

- 1937 *American Writers, a Series of Papers Contributed to Blackwood's Magazine (1824-25)*, Durham, N.C, Duke University Press.

PEACOCK, Thomas Love

- 1948 *Novels of Thomas Love Peacock*, London, Hart-Davies.

PEARCE, Roy Harvey

- 1968 *Experience in the Novel*, New York, Columbia University Press.

PERRY, Ralph Barton

- 1944 *Puritanism and Democracy*, New York, The Vanguard Press.

PESSOA, Fernando

- 1973 *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, Ática.
1997 *A Hora do Diabo*, Lisboa, Assírio e Alvim.

PETTER, Henri

- 1971 *The Early American Novel*, Columbus, Ohio State University Press.

PLANK, Robert

- 1968 *The Emotional Significance of Imaginary Beings*, Springfield, IL, Charles C. Thomas.

PLATZNER, Robert L.; HUME, Robert D.

- 1971 "Gothic versus Romantic": A Rejoinder" *PMLA*, 86, March, pp. 266-74.

PORTE, Joel

1969 *The Romance in America - Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville and James*, Connecticut, Wesleyan University Press.

PRAZ, Mario

1947 *The Romantic Agony*, Cleveland, Meridian.

PRESCOTT, William

1886 *Bibliographical and Critical Miscellanies*, New York, John B. Alden.

PUNTER, David

1980 *The Literature of Terror - A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, New York, Longman.

1998 *Gothic Pathologies - The Text, The Body and The Law*, London, Macmillan.

RACHMAN, Stanley J.

1978 *Fear and Courage*, San Francisco, W.H. Freeman.

RADCLIFFE, Ann

1826 "On the Supernatural in Poetry" in *New Monthly Magazine*, Vol. 16, pp.145-50.

1980 *The Mysteries of Udolpho*, Oxford, Oxford University Press.

1981 *The Italian*, Oxford, Oxford University Press.

RAILO, Eino

1927 *The Haunted Castle*, New York, Routledge.

RANERI, Marietta R.

1973 *The Self Behind The Self: The Americanization of The Gothic*, Ph. D., The Pennsylvania State University, Ann Arbor, UMI.

RANK, Otto.

1971 *The Double - A Psychoanalytic Study*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

READ, Herbert

1964 *The Philosophy of Modern Art*, London, Faber.

1998 *A Concise History of Modern Painting*, New York, Thames and Hudson.

- REDDIN, Chitra Pershad
1980 *Forms of Evil in the Gothic Novel*, New York, Arno Press.
- RICHTER, David H.
1987 "Gothic Fantasia: The Monsters and the Myths. A Review Article" in *The Eighteenth Century. Theory and Interpretation* 28, 2 Spring, pp.149-70.
- RIFFATERRE, Michael.
1987 "The Intertextual Unconscious" in *Critical Inquiry* 13, 2 Winter, pp. 371-85.
- RINGE, Donald A.
1982 *American Gothic - Imagination & Reason in Nineteenth-Century Fiction*, Kentucky, The University Press of Kentucky.
- RINGEL, Faye
1995 *New England's Gothic Literature - History and Folklore of the Supernatural from the Seventeenth through the Twentieth Centuries*, New York, The Edwin Mellen Press.
- RODLEY, Chris
1992 *Cronenberg on Cronenberg*, London, Faber.
- ROHEDE, Peter (ed.)
1993 *The Diary of Søren Kierkegaard*, New York, Carol.
- ROSE, Harriet
1973 *The First Person Narrator as Artist in the Works of Charles Brockden Brown, Nathaniel Hawthorne and Henry James*, Ph. D., Indiana University, Ann Arbor, UMI
- ROUD, Richard
1970 *Jean-Luc Godard*, London, Thames & Hudson.
- ROUDINESCO, Elisabeth.; PLON, Michel (eds)
1997 *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Fayard.
- ROWE, John Carlos
1979 *Through the Custom-House: Nineteenth-Century American Fiction and Modern Theory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

- RUSKIN, John
1960 *The Stones of Venice*, New York, Da Capo Press.
- SAGE, Victor (ed.)
1990 *The Gothic Novel*, London, Macmillan.
- SALIBA, David R.
1980 *A Psychology of Fear: The Nightmare Formula of Edgar Allan Poe*, M.D., Lanham, University Press of America.
- SARTRE, Jean-Paul
1938 *La Nausée*, Paris, Gallimard.
1947 *Critiques Littéraires - Situations*, Paris Gallimard.
1969 *Esquisse d'une Théorie des Émotions*, Paris, Hermann.
1996 *L'Être et le Néant - Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard.
- SCARBOROUGH, Dorothy
1917 *The Supernatural in Modern English Fiction*, New York, G. P. Putnam's Sons.
- SCHILLER, Friedrich
1992 *Teoria da Tragédia*, São Paulo, E.P.U.
- SCHLESINGER, Arthur, Jr.
1968 "The Dark Heart of American History" in *Saturday Review*, October 19, pp. 20-22.
- SCHOPENHAUER, Arthur
(s/d) *O Mundo como Vontade e Representação*, Porto, Rés.
1995 *Dores do Mundo - Pensamentos e Fragmentos*, tr. Mário Augusto Guedes, Lisboa, Hiena.
- SCOTT, Sir Walter
(s/d) *Scott's Lives of the Novelists*, London, J. M. Dent
- SEDGWICK, Eve Kosofsky
1975 *The Coherence of Gothic Conventions*, Yale University, Ph.D., Ann Arbor, UMI.
1981 "The Character in the Veil: Imagery o the Surface in the Gothic Novel" in *PMLA* 96, 2 March , pp. 255-70.

SEDGWICK, Eve Kosofsky

1985 *Between Men - English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press.

1994 *Epistemology of the Closet*, Harmondsworth, Penguin.

SHAKESPEARE, William

1980 *Complete Works*, Oxford, Oxford University Press.

SHATTUCK, Roger

1996 *Forbidden Knowledge*, New York, Harcourt Brace.

SHELDEN, Pamela Jacobs

1972 *American Gothicism: The Evolution of a Mode*, Ph. D., Kent State University, Ann Arbor, UMI.

SHELLEY, Mary

1926 *The Last Man*, London, Henry Colburn.

SHELLEY, P. B.

1970 *Poetical Works*, London, Oxford University Press.

SIMON, Robert I.

1996 *Bad Men Do What Good Men Dream*, Washington Dc, American Psychiatric Press.

SIMON, Ulrich

1989 *Pity and Terror - Christianity and Tragedy*, New York, St. Martin's Press.

SIMONS, Harold P.

1968 *The Closed Frontier - Studies in American nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press.

SKAL, David J.

1993 *The Monster Show - A Cultural History of Horror*, London, Plexus.

SLOTKIN, Richard

1973 *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier*, Middletown, Wesleyan University Press.

SMITH, Andrew

1994 *The Gothic Sublime: A Study of the Changing Future of Sublimity in Representations of Subjectivity in Nineteenth-Century Fantasy Fiction*, Ph.D., Southampton, University of Southampton.

SMITH, H. Shelton (ed.)

1965 *Horace Bushnell*, New York, Oxford University Press.

SNELL, George

1947 *The Shapers of American Fiction*, New York, Dutton.

SÓFOCLES

1995 *Rei Édipo*, Lisboa, Edições 70.

1996 *Édipo em Colono*, Coimbra, Minerva.

SOLOMON, Robert C.

1993 *The Passions - Emotions and the Meaning of Life*, Indianapolis, Hackett Publishing Company.

SONTAG, Susan

1989 *Illness as Metaphor*, New York, Doubleday.

1994 *Against Interpretation*, London, Vintage.

SPENGEMANN, William C.

1977 *Adventurous Muse: The Poetics of American Fiction, 1789-1900*, New Haven, Yale University Press.

SPILLER, Robert.; THORP, Willard.;

JOHNSON, Thomas H.; CANBY, Henry Seidel (eds.)

1948 *The Literary History of the United States*, New York, Macmillan.

STEIN, Murray (ed.)

1995 *Jung on Evil*, Princeton, Princeton University Press.

STEINER, George

1991 *Real Presences*, Chicago, The University of Chicago Press.

STOKER, Bram

1993 *Dracula*, Harmondsworth, Penguin.

STONE, Edward

1969 *A Certain Morbidity - A View of American Literature*, Carbondale,
Southern Illinois University Press.

SUMMERS, Montague

1968 *The Gothic Quest*, London, The Fortune Press.

SUNDQUIST, Eric J.

1979 *Home As Found: Authority and Genealogy in Nineteenth-Century
American Literature*, Baltimore, John Hopkins University Press.

SYLVESTER, David

1995 *Interviews with Francis Bacon*, London, Thames and Hudson.

TALLACK, Douglas

1993 *The Nineteenth-Century American Short Story - Language, Form and
Ideology*, London, Routledge.

THOMPSON, G. R.

1974 *The Gothic Imagination: Essays In Dark Romanticism*, Washington,
Washington State University Press.

THOMPSON, G. R.; LOKKE, Virgil L. (eds.)

1981 *Ruined Eden of the Present - Hawthorne, Melville and Poe*, West
Lafayette, Purdue University Press.

THOREAU, Henry David

1893 *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, Boston, Houghton Mifflin.

1977 *The Portable Thoreau*, Harmondsworth, Penguin.

THORNBURG, Mary K. Patterson

1987 *Monster in the Mirror*, Ann Arbor, UMI.

TODOROV, Tzvetan

1970 *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil.

1977 *The Poetics of Prose*, tr. Richard Howard, Ithaca, Cornell University
Press.

- TROPP, Martin
 1990 *Images of Fear - How Horror Stories Helped Shape Modern Culture (1818-1918)*, Jefferson, McFarland.
- TRUFFAUT, François
 1958 *Hitchcock - Dialogue between Truffaut and Hitchcock*, New York, Simon & Schuster.
- TSANOFF, Radoslav A.
 1931 *The Nature of Evil*, New York, Macmillan.
- TUCKER, Amy
 1980 *America's Gothic Landscape*, New York, New York University Press.
- VARMA, Devendra P.
 1987 *Gothic Flame*, Metuchen, N.J., Scarecrow Press.
- WALPOLE, Horace.; BEKFORD, William.; LEWIS, Matthew.; SHELLEY, Mary
 1994 *Four Gothic Novels - The Castle of Otranto, Vathek, The Monk, Frankenstein*, Oxford, Oxford University Press.
- WALPOLE, Horace
 1937-52 *Horace Walpole Correspondence*, ed. Wilmarth S. Lewis. ; Cover Cronin, Jr. ; Charles H. Bennett, 16 vols, New Haven, Yale University Press.
- WARNOCK, Mary
 1970 *Existentialism*, London, Oxford University Press.
- WATSON, Lyall
 1997 *Dark Nature - A Natural History of Evil*, New York. Harper Perennial.
- WELLS, H. G.
 1996 *The Island of Dr. Moreau*, London, Orion.
- WILDE, Oscar
 1990 *The Complete Works of Oscar Wilde*, London, Collins.

WILLIAMS, Anne
1995 *Art of Darkness - A Poetics of Gothic*, Chicago, The University of Chicago Press.

WILLIAMS, Stanley T.
1935 *The Life of Washington Irving*, New York, Oxford University Press.

WILSON, Rob
1991 *American Sublime - The Genealogy of a Poetic Genre*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

WITHERINGTON, Paul
1972 "Benevolence and the Utmost Stretch" in *Criticism*, Vol. 14, pp. 175-191.

WOLFE, Thomas.
1995 *Look Homeward, Angel*, New York, Scribner.

WORDSWORTH & COLERIDGE
1981 *Lyrical Ballads*, New York, Methuen.

YATES, Joanne
1980 *American Gothic: Sources of Terror In American Fiction Before The Civil War*, Ph. D., Chapel Hill, University of North Carolina.

YEATS, W. B.
1990 *Collected Poems*, Picador, London.

ZIFF, Larzer
1973 *Puritanism in America*, New York, The Viking Press.

ÍNDICE

VOLUME I

I - INTRODUÇÃO : O Paradoxo do Terror

1. A ATRACÇÃO DA REPULSA: Uma Verdade Paradoxal	11
2. O GÓTICO	26
2.1 - Origens e Paradoxos	26
2.2 - O Sublime Gótico	78
2.3 - Uma Questão de Autenticidade	112
3. O GÓTICO AMERICANO	128
3.1 - O Papel do Puritanismo no Gótico Americano	150
4. <i>O CIENTISTA LOUCO</i> , OU O PARADOXO DA CIÊNCIA, DA ARTE, DA LITERATURA E DA CRÍTICA LITERÁRIA	165

II - CHARLES BROCKDEN BROWN : Infecção Total

1. A METÁFORA DA PESTE NA OBRA DE BROWN	205
2. REACÇÃO DA CRÍTICA À OBRA DE BROWN	220
4. BROWN E POE : Terrores e Paradoxos Comuns	237
5. BROWN E O GÓTICO INGLÊS	253
6. BROWN E O GÓTICO AMERICANO	272
7. A CONDIÇÃO REAL DA AMÉRICA E SEUS EFEITOS NO GÓTICO DE BROWN	276
9. A FICÇÃO DE BROWN COMO ALEGORIA DA ARTE E DO ARTISTA	296
<i>Wieland and Memoirs of Carwin the Biloquist</i>	296
<i>Arthur Mervyn</i>	329
<i>Ormond, or the Secret Witness</i>	359
<i>Edgar Huntly</i>	381

III - EDGAR ALLAN POE : O Artista Perverso

1. ARTE E PERVERSIDADE : O Impulso Perverso de Edgar Poe	405
2. PERVERSIDADE E DUALIDADE EM POE	426
3. POE ENTRE O GÓTICO E A IRONIA ROMÂNTICA	432
4. A AGONIA ROMÂNTICA: Um Conceito Paradoxal de Beleza	442
5. <i>EUREKA</i> : Um Universo Ficcional Perverso	448
6. A FICÇÃO DA PERVERSIDADE	469
7. O TERROR PARADOXAL DA ARTE DE EDGAR POE	507
“The Oval Portrait”: Retrato de um Artista Perverso	515
“The Fall of the House of Usher”: A Morte do Artista	529
“The Tell-Tale Heart”, “The Black Cat”, “William Wilson”: O Artista e o seu Duplo	560
“Ligeia”: A Perversa Arte de Amar	587

VOLUME II

IV - NATHANIEL HAWTHORNE : O Príncipe das Trevas

1. "THE POWER OF BLACKNESS" NA FICÇÃO DE HAWTHORNE	611
2. O GÓTICO ÉTICO DE HAWTHORNE	625
<i>The Scarlet Letter</i>	631
<i>The Blithedale Romance</i>	654
<i>The Marble Faun</i>	661
3. RETRATO DO ARTISTA ENQUANTO "DARK LADY"	671
4. "THE TRUTH OF THE HUMAN HEART" OU A FICÇÃO DA AUTENTICIDADE	696
<i>The House of Seven Gables</i>	712
"Young Goodman Brown"	736
"The Minister's Black Veil"	740
5. O PECADO IMPERDOÁVEL DA ARTE	745
"Ethan Brand"	745
"The Man of Adamant"	752
"Egotism; or, the Bosom Serpent"	752
"The Ambitious Guest"	753
"The Christmas Banquet"	754
"The Artist of the Beautiful"	755
"The Rappaccini's Daughter"	760
"Dr. Heidegger's Experiment"	771
"The Birth-mark"	772
"Drowne's Wooden Image"	778

V - HERMAN MELVILLE : As Esferas do Medo

1. "THE VISIBLE TRUTH" DE UM <i>MISTERIUM TREMENDUM</i>	785
<i>Typee - a Peep at Polynesian Life</i>	803
<i>Mardi and a Voyage Thither</i>	811
<i>Moby-Dick or The Whale</i>	823
<i>Pierre; or, The Ambiguities</i>	868
"Bartleby, The Scrivener"	900

2. A "DARK NECESSITY" DO MISTÉRIO DA INIQUIDADE	908
"Benito Cereno"	916
"The Encantadas"	924
"The Bell-Tower"	930
"Billy Budd, Sailor"	935
3. <i>THE CONFIDENCE - MAN</i> : Onde o artista nos diz como desconfia da sua arte	946

VI - CONCLUSÃO : A Sombra Mórbida	961
--	-----

BIBLIOGRAFIA	959
---------------------	-----

1. OBRAS DOS AUTORES ESTUDADOS	961
2. ESTUDOS SOBRE CHARLES BROCKDEN BROWN	962
3. ESTUDOS SOBRE NATHANIEL HAWTHORNE	965
4. ESTUDOS SOBRE HERMAN MELVILLE	969
5. ESTUDOS SOBRE EDGAR ALLAN POE	973
6. OUTRAS OBRAS E ESTUDOS	979

Na capa : Régine Cirotteau, *Le Jardin des Supplices* (1991-93),
Série *Les Yeux* in *Les Demeures de l'Âme*, Marval,
Paris, 1996.

