

Viagens pela Palavra



**Maria Laura
Bettencourt Pires**

Miscelânea de Homenagem

Mário Avelar
Coordenação



Edgar Allan Poe: O Artista e o seu Duplo

Maria Antónia Lima
Universidade de Évora

Edgar Allan Poe: O Artista e o seu Duplo

Alguns dos mais famosos contos de Poe apresentam-nos personagens-artistas que não resistem à inclinação de perpetrar actos criminosos, noutras encontramos seres criminosos que demonstram possuir capacidades artísticas, provando-se assim a intenção do autor em unir estes dois grupos através de uma perversidade comum, vendo no artista um duplo do criminoso e no criminoso um duplo do artista.

Em *The French Face of Edgar Allan Poe* (1957), Patrick Quinn chamara já a atenção para o facto de Poe se interessar pelas zonas mais negras da psique humana, observando que: "In the stories of psychological terror it is the author himself who speaks as the criminal hero" (Quinn 1957:235). Esta objectividade dramática do autor permitir-lhe-á atingir essa consciência do mal que Jung defendia ser indispensável a uma total integração psíquica. Em "The Fall of the House of Usher", Usher e Madeline não existem somente como personagens independentes, pois podem ser considerados objectivações do inconsciente pessoal e colectivo do narrador, ao qual as dimensões concretas das personagens dão uma existência real. Todo o conto pode ser interpretado como um sonho, sendo os habitantes da casa tomados como reais apenas pelo narrador, do qual se tornam duplos, evidenciando que os pólos opostos da personalidade humana não se devem excluir mutuamente, mas devem antes coexistir em integração. Muitos dos contos de Poe tornam-se parábolas deste dualismo, tema central de muita ficção gótica de fins do séc. XVIII e do séc. XIX, como será o caso de *Wieland* de Brockden Brown, *Doppelgänger* de Hoffmann, *Penthisilea* de Kleist e *Peter Schlemihl* de Chamisso, que anteciparam não só obras de Poe mas também de Dostoievski, Wilde, Stevenson e James.

Já Schlegel tinha observado que o antigo diálogo com Deus havia sido interiorizado, daqui resultando uma duplicidade e dualismo intrínsecos que são a nossa condição de ser, sendo necessário reconhecer o nosso ser

interior como essencialmente dramático. Também Hegel vira o pensamento moderno essencialmente marcado por uma duplicidade da personalidade, uma Natureza Dividida, onde o conflito é permanente. Obras psicanalíticas sobre duplos literários como a de Otto Rank, *The Double: A Psychoanalytic Study* (1971), têm indicado perspectivas de leituras freudianas sobre personalidades fragmentadas. Rank apresenta uma teoria da personalidade baseada no trauma do nascimento, observando que o duplo pode ser reportado ao problema essencial do ego, sendo a sua criação devido a uma projecção por uma personalidade retida numa certa fase do desenvolvimento do seu ego amado narcisicamente. Segundo Rank, o problema reside em que paradoxalmente o duplo se torne numa ameaça, num rival da personalidade original, dado que: “originally created as a wish-defense against a dreaded eternal destruction, he reappears in superstition as the messenger of death” (Rank 1971:86).

Esta ameaça torna-se bem explícita num poema escrito por Heinrich Heine e musicado por Schubert, intitulado “Der Doppelgänger”: “(...) / Da steht auch ein Mensch und starrt in die Hohe, / Und ringt die Hande vor Schmerzengewalt; / Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe – / Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt. / (...)”. Sabe-se também que este horror de ver o outro usurpar a sua identidade emocional e física é igualmente tema central de *O Duplo* de Dostoiévski. Assim considerado, o motivo do duplo dará origem a leituras da alteridade como um “mal”. Em “Magical Narratives: Romance as Genre”, Frederick Jameson vê a oposição conceptual entre o bem e o mal como a categoria organizativa mais importante do romance, concluindo:

“It is becoming increasingly clear that the concept of evil is at one with the category of Otherness itself: evil characterizes whatever is radically different from me, whatever by virtue of precisely that difference seems to constitute a very real and urgent threat to my existence. (...) The point, however, is not that in such figures the Other is feared because he is evil; rather he is evil because he is Other, alien, different, strange, unclean, and unfamiliar” (Jameson 1975:140).

Este tormento provocado pelo “Outro” existe porque o duplo se apropria da identidade motivando um questionamento da consciência, sendo esta uma prova de que ele é um ser humano real. Tudo isto levou Stephen King a concluir, em *Danse Macabre*, que, “what scares us the most about Mr. Hyde, perhaps, is the fact that he was a part of Dr. Jekyll all along”

(King 1981:282). Também Tzvetan Todorov concluiu que “le double incarne la menace: c’est l’avant-signe du danger et de la peur” (Todorov 1970:152). Na obra de Rank atrás mencionada, o autor cita um poema de Richard Dehmel intitulado “Masks”, onde se repete o verso: “You are not I – but I am you”. Igualmente Arthur Machen em *The Great God Pan* não resiste à seguinte interrogação “I say I am a man, but who is the other who hides in me?” (Jackson 1995:95). É nesta base que Freud vê o duplo como algo sinistro (*unheimlich*) e como uma poderosa fonte de terror. O seu comentário é sobre este assunto elucidativo:

When all is said and done, the quality of uncanniness can only come from the fact of the ‘double’ being a creation dating back to a very early mental stage, long since surmounted – a stage, incidentally, at which it wore a more friendly aspect. The ‘double’ has become a thing of terror, just as, after the collapse of their religion, the gods turned into demons (Heine, ‘Die Götter im Exil’) (Freud 1994:358).

Também célebre pela sua perspectiva psicanalítica do “Outro”, Jacques Lacan dá-nos conta da natureza desta ameaça do duplo em relação à personalidade original descrevendo-a como um conflito com o que denominou “fase do espelho”, quando o ego se diferencia do que o rodeia e se define autonomamente como um indivíduo. Lacan situa esta fase numa época do desenvolvimento após os seis meses de idade em que a criança ainda não sente discrepância entre a sua personalidade e o outro, pois encontra-se num estado de narcisismo primário em que ela é o seu próprio ideal. Esta fase corresponde a uma identificação, onde se pode encontrar o que Lacan referiu como “la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale” (Lacan 1996:90). Este estado original entra mais tarde em conflito com a construção cultural do ego, o *Je-idéal*, análogo ao super-ego de Freud. Os desejos naturais próprios dessa fase de narcisismo primário vêem-se limitados pelas condenações e medidas normativas que reprimem os instintos, os quais se terão de sujeitar às determinações desse outro “Eu” social. O ego deixa, assim, de ser considerado uma unidade indivisível, para no seu interior se estabelecer uma luta entre duas partes divergentes da personalidade. Este conflito, onde Lacan viu a origem do que chamou “desintegração agressiva do indivíduo”, é provocado por um “drama de inveja primordial” (Lacan 1996:95), pois o reconhecimento do outro passa por uma luta de morte, procedendo-se a uma dialéctica da negatividade, em que o desejo do homem se define como a necessidade de cada indivíduo

fazer reconhecer o seu desejo de forma absoluta, levando inevitavelmente ao desenvolvimento de instintos de destruição para anular e aniquilar o “Outro”. Mas como, através desta teoria da alteridade, o “Outro” é uma representação do “Eu” e um lugar onde se constitui o sujeito, essa aniquilação acaba por se transformar numa autodestruição, numa autêntica tragédia do desejo em que “le désir de l’homme est le désir de l’Autre” (Roudinesco 1997:84).

A tendência para o impulso do perverso das personagens de Poe traduz esta fragmentação de carácter, colocando-se o indivíduo perante a necessidade de regresso a uma identidade primordial que a cultura e as normas sociais impostas proíbem, desenvolvendo-se assim um fascínio pelo proibido que subjaz à atracção pelo “Outro”, esse desejo por algo diferente que transcende todas as normas, crenças ou tradições culturais. É neste sentido que se deverá entender o transcendentalismo de Poe, pois ele baseia-se nessa própria natureza do impulso do perverso, nessa constante inclinação em transgredir normas, que em “The Black Cat” o autor traduziu pela expressão “to violate that which is Law”. Reconhecendo também nestes instintos de destruição da natureza humana os inimigos de uma determinada cultura e civilização, em *Civilization and its Discontents*, Freud comenta: “I take up the standpoint that the tendency to aggression is an innate, independent, instinctual disposition in man, and (...) it constitutes the most powerful obstacle to culture. (...) This instinct of aggression is the derivative and main representative of the death instinct we have found alongside of Eros, sharing his rule over the earth” (Freud 1990:49).

Assim, o transcendentalismo de Poe não se fundamenta nas meras abstrações de preceitos morais defendidos pelos transcendentalistas da Nova Inglaterra e pelos seus mentores europeus como Kant, Carlyle e Coleridge, por si criticados pela pouca autenticidade dos seus ideais: “You mistake me in supposing I dislike the transcendentalists – it is only the pretenders and sophists among them” (Ostrom 1948 :259). O seu é mais um transcendentalismo psíquico que transporta o indivíduo na aventura da descoberta do que está para além da razão, motivado pela atracção incontrolável do desejo do “Outro”, dessa outra face da realidade e da consciência, onde se ocultam os mistérios do inconsciente. Segundo Lacan, “l’inconscient, c’est le discours de l’Autre” (Lacan 1996:24). A aventura, que toda a sua obra desenvolve em busca deste “Outro”, integra-se nessa sempre persistente necessidade de Poe em rejeitar as “self-evident truths”

aceites pelo pensamento do seu tempo incapaz de se predispor a aceitar “outras” verdades igualmente válidas. Em “Mellonta Tauta” (1849), o autor apresenta uma caricatura da epistemologia ocidental chamando a Aristóteles “Aries Tottle” e aos Americanos “Amriccans”. Poe critica a ligação destes últimos aos factos e compara as suas atitudes com a do presumido erudito que “must necessarily see an object the better the more closely he holds it to his eyes”. (Poe 1984:876). Apresentando-se sob a forma de um diário escrito durante uma viagem futurista de balão em 2848, o conto transforma-se numa sátira social, onde se critica o despotismo da democracia americana em sujeitar o indivíduo às massas, dando origem à criação de “odious pleasure seekers”, em cujo cérebro nenhuma invenção genuína surge, sendo somente capazes de apreciar viagens rotineiras.

Esta rejeição de Poe em relação aos métodos epistemológicos de indução e dedução do pensamento ocidental, preterindo-os a favor dos poderes da intuição, faz parte da sua crítica à falta de vivacidade intelectual dos seus contemporâneos e da sua estratégia de ataque às categorias fundamentais do sistema cultural. “The Fall of the House of Usher”, “Morella” e “Ligeia” demonstram este empenho do autor em subverter categorias estabelecidas, violadas pela ressurreição das personagens femininas que desrespeitam as fronteiras impostas entre os vivos e os mortos. O próprio pensamento expresso em “Mesmeric Revelation” (1844), de que a morte é essa “painful metamorphosis” (Poe 1984:724), traduz o desejo de a personalidade se poder metamorfosear no “Outro”, vencendo as barreiras impostas pela mortalidade da vida terrena, ao passar-se de um estado rudimentar para outro mais completo, perfeito, primordial e imortal. Nisto consiste o verdadeiro transcendentalismo de Poe, através do qual ele constrói o seu próprio *Je-idéal*, obtido por uma ruptura com esse ego social imposto.

Considerar a morte como uma transmutação da vida é uma ideia tão transgressiva como a de criar personagens perversas que retiram prazer do crime ou desenvolvem desejos de autodestruição, transformando-se em grotescos perigosos que ameaçam a ordem cultural, tornando-se, como *Frankenstein* ou *The Last Man* de Mary Shelley, numa negação absoluta dos seus valores. “The Tell-Tale Heart”, “The Black Cat” e “William Wilson” são três contos em que essa transgressão é mais radical e onde mais se sente o desejo do autor em descobrir-se “Outro”, em penetrar na psique humana como se esta fosse uma região do globo totalmente inexplorada. Trata-se de uma experiência semelhante a uma das suas aventuras marítimas, sendo

awful regions" (Poe 1984:198), aí experimentando sensações tão terríveis como as que advêm de se ser apanhado no vortex de "A Descent into the Maelström", de se estar sujeito aos terrores de instrumentos de tortura activados em "The Pit and the Pendulum" ou de ser impelido para o abismo de uma catarata em *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Nesta aventura se lança Poe, como as suas próprias personagens, por um "desejo irresistível de conhecer", que para si é uma parte essencial da imaginação.

Metamorfoseando-se em indivíduos dominados por instintos criminosos, o autor irá poder submergir bem fundo nas profundezas dessa "blackness of darkness" da alma humana, descrita em "The Pit and the Pendulum" como o resultado de "a mad rushing descent as of the soul into the Hades" (Poe 1984:492) e comparável em *The Adventures of Arthur Gordon Pym* à sensação de ser enterrado vivo, que tem por consequência: "to carry into the human heart a degree of appalling awe and horror not to be tolerated – never to be conceived" (Poe 1984:1153). Nos três contos atrás mencionados, os narradores vivem nas trevas do seu terror da alma, como o marinheiro em "The Rime of the Ancient Mariner", devido a um sentimento de culpa motivado por um assassinio irracional. A morte do albatroz, no poema de Coleridge, assemelha-se à morte do gato preto em "The Black Cat". Ambos representam a parte animal da natureza humana, destruída pelos actos criminosos das personagens. Sendo comum que os instintos são negligenciados, compreende-se que as personagens em questão vivam obcecadas pela constante presença desses seres na sua memória. Elas são o símbolo de uma parte reprimida da psique humana, sendo o maior pecado destas personagens, não o facto de terem assassinado animais, mas o facto de não possuírem consciência do poder destruidor de um inconsciente reprimido. Se o "Ancient Mariner" era culpado de não ter uma visão suficientemente vasta que lhe permitisse "to contemplate in the mind, as in a picture, the image of a grander and better world" (Coleridge 1996:81), acostumando-se antes à trivialidade da vida comum, também o narrador de "The Black Cat", ao restringir excessivamente a sua afectividade ao mundo animal, numa fase inicial da sua vida, esquece-se do mundo dos homens e da sua verdadeira natureza. A sua substituição dos animais pelas afeições de "the paltry ossamer fidelity of mere Man" explica, segundo Daniel Hoffmann, o assassinio e a ansiedade do narrador acerca dos desejos sexuais, culminando no

assassinio da mulher. Tudo isto nos faz inevitavelmente lembrar as aves embalsamadas de Norman Bates, em *Psycho*, e do que na verdade também se ocultava por detrás desta propensão da personagem, que Hitchcock esclareceu numa entrevista a François Truffaut, dizendo: "He knows the birds and he knows that they're watching him all the time. He can see his own guilt reflected in their knowing eyes" (Truffaut 1958:282). É por isso que estes animais se transformam numa maldição: o albatroz, inicialmente uma ave de bom agouro, torna-se, após a morte, numa ave vingativa, e Pluto, um simples gato de estimação, transforma-se numa bruxa disfarçada, pelos seus extraordinários poderes de recriminação do acto criminoso, dando crédito à superstição popular associada aos gatos pretos. Algo muito semelhante acontece em *The Birds*, o célebre filme de Hitchcock, em que "aves do amor" (*love birds*) se transformam em aves do ódio, deixando de ser simples aves vulgares para passarem a ser pássaros que arrancam os olhos dos homens. Sendo ao mesmo tempo algo familiar e estranho, estes animais tornam-se muito *unheimlich*, pois na verdade personificam o inconsciente humano, dando-nos conta de uma psique atormentada com a sua própria divisão e dissociação, sendo o acto perverso uma forma irracional de o indivíduo pôr termo ao desespero desse conflito interior dilacerante, de que o próprio autor foi ao mesmo tempo criador e vítima.

Obras Citadas

- Coleridge, Samuel Taylor (1996), *Selected Poetry*. Harmondsworth: Penguin.
- Freud, Sigmund (1990), *Art and Literature in The Penguin Freud Library*, vol. 14. Harmondsworth: Penguin.
- Freud, Sigmund (1990), *Civilization and its Discontents*, New York: Dover.
- Jackson, Rosemary (1995), *Fantasy – The Literature of Subversion*. New York: Routledge.
- Jameson, Frederick (1975), "Magical Narratives: Romance as Genre" in *New Literary History* 7. pp. 130-150.
- King, Stephen (1981), *Danse Macabre*. New York: Berkley Books.
- Lacan, Jacques (1996), *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ostrom, John Ward (ed.) (1948), *The Letters of Edgar Allan Poe* vol. I. Cambridge: Harvard University Press.
- Poe, Edgar Allan (1984), *Poetry and Tales*. New York: The Library of America.

- ADORNO, Theodor W. (1970): *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- BOTTING, Fred (1996): *The Gothic*. New York: Routledge.
- BRONFEN, Elisabeth (1992): *Over Her Death Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New York: Routledge.
- CARLSON, Eric W. (1969): *The Recognition of Edgar Allan Poe - Selected Criticism Since 1829*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- FREUD, Sigmund (1995): *Delírio e Sonhos na 'Gradiva' de Jensen*. Lisboa: Gradiva.
- HOFFMAN, Daniel (1972): *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York: Doubleday.
- POE, Edgar Allan (1984): *Essays and Reviews*. New York: The Library of America.
- POE, Edgar Allan (1984): *Poetry and Tales*. New York: The Library of America.
- HOMPSON, G. R. (1973): *Poe's Fiction - Romantic Irony in the Gothic Tales*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- WILDE, Oscar (1990): *The Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins.

Maria do Céu Marques

UNIVERSIDADE ABERTA

"The new electronic interdependence recreates the world in the image of a global village."

Marshall McLuhan

O aparecimento do cinema esteve na origem de um novo hábito cultural que modificou as actividades de lazer e introduziu alterações profundas nos costumes de milhares de pessoas dentro e fora dos Estados Unidos. O interesse mundial pela produção cinematográfica de Hollywood remonta ao início do século XX, quando as grandes companhias começaram a produzir filmes para a classe trabalhadora, emigrantes e o público das grandes cidades. Mais do que pôr em causa a estabilidade social e política, pretendia-se transformar o cinema num bem de consumo para as massas, tendo em conta que os trabalhadores começavam a ter algum tempo livre e mais dinheiro. Contudo, muitos políticos da época não viam com bons olhos as imagens e mensagens transmitidas por alguns produtores e realizadores mais críticos da sociedade americana cujos trabalhos podiam ser perigosas e ter efeitos negativos, até mesmo subversivos, ao questionarem o *status quo* e passarem uma imagem pouco positiva dos Estados Unidos.

O cinema, que começou por ser encarado apenas na sua vertente lúdica, ao transmitir determinados valores e dar uma visão do dinamismo da vida social americana, acabou por influenciar o comportamento do público, desempenhando um papel relevante a nível social, cultural, económico e político, na Europa e nos Estados Unidos. Se tivermos em conta a influência das imagens transmitidas, podemos afirmar que o cinema em geral, e Hollywood em particular, constituiu uma das primeiras formas de globalização do século XX. Quando se fala de globalização existe a tendência para pensar que se trata de um fenómeno recente que teve início há pouco mais de duas décadas. De facto, foi nos anos oitenta que este termo começou a fazer parte do nosso quotidiano, pelo menos em Portugal, quando se deu a

BORNO, Theodor W. (1970): *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.

OTTING, Fred (1996): *The Gothic*. New York: Routledge.

RONFEN, Elisabeth (1992): *Over Her Death Body: Death, Femininity and the
esthetic*. New York: Routledge.

ARLSON, Eric W. (1969): *The Recognition of Edgar Allan Poe - Selected Criticism
nce 1829*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

UD, Sigmund (1995): *Delírio e Sonhos na 'Gradiva' de Jensen*. Lisboa: Gradiva.

FFMAN, Daniel (1972): *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York: Doubleday.

OE, Edgar Allan (1984): *Essays and Reviews*. New York: The Library of America.

OE, Edgar Allan (1984): *Poetry and Tales*. New York: The Library of America.

OMPSON, G. R. (1973): *Poe's Fiction - Romantic Irony in the Gothic Tales*.
isconsin: University of Wisconsin Press.

ILDE, Oscar (1990): *The Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins.

Maria do Céu Marques

UNIVERSIDADE ABERTA

"The new electronic interdependence recreates the
world in the image of a global village."

Marshall McLuhan

O aparecimento do cinema esteve na origem de um novo hábito cultural que modificou as actividades de lazer e introduziu alterações profundas nos costumes de milhares de pessoas dentro e fora dos Estados Unidos. O interesse mundial pela produção cinematográfica de Hollywood remonta ao início do século XX, quando as grandes companhias começaram a produzir filmes para a classe trabalhadora, emigrantes e o público das grandes cidades. Mais do que pôr em causa a estabilidade social e política, pretendia-se transformar o cinema num bem de consumo para as massas, tendo em conta que os trabalhadores começavam a ter algum tempo livre e mais dinheiro. Contudo, muitos políticos da época não viam com bons olhos as imagens e mensagens transmitidas por alguns produtores e realizadores mais críticos da sociedade americana cujos trabalhos podiam ser perigosas e ter efeitos negativos, até mesmo subversivos, ao questionarem o *status quo* e passarem uma imagem pouco positiva dos Estados Unidos.

O cinema, que começou por ser encarado apenas na sua vertente lúdica, ao transmitir determinados valores e dar uma visão do dinamismo da vida social americana, acabou por influenciar o comportamento do público, desempenhando um papel relevante a nível social, cultural, económico e político, na Europa e nos Estados Unidos. Se tivermos em conta a influência das imagens transmitidas, podemos afirmar que o cinema em geral, e Hollywood em particular, constituiu uma das primeiras formas de globalização do século XX. Quando se fala de globalização existe a tendência para pensar que se trata de um fenómeno recente que teve início há pouco mais de duas décadas. De facto, foi nos anos oitenta que este termo começou a fazer parte do nosso quotidiano, pelo menos em Portugal, quando se deu a

- ARONSON, Theodor W. (1970): *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- BOTTING, Fred (1996): *The Gothic*. New York: Routledge.
- BRONFEN, Elisabeth (1992): *Over Her Death Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New York: Routledge.
- CARLSON, Eric W. (1969): *The Recognition of Edgar Allan Poe - Selected Criticism Since 1829*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- FREUD, Sigmund (1995): *Delírio e Sonhos na 'Gradiva' de Jensen*. Lisboa: Gradiva.
- HOFFMAN, Daniel (1972): *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York: Doubleday.
- POE, Edgar Allan (1984): *Essays and Reviews*. New York: The Library of America.
- POE, Edgar Allan (1984): *Poetry and Tales*. New York: The Library of America.
- THOMPSON, G. R. (1973): *Poe's Fiction - Romantic Irony in the Gothic Tales*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- WILDE, Oscar (1990): *The Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins.

"The new electronic into
world in the image of a

O aparecimento do cinema esteve na origem de um novo mundo de
as actividades de lazer e introduziu alterações profundas nos costumes
dentro e fora dos Estados Unidos. O interesse mundial pela indústria
Hollywood remonta ao início do século XX, quando as grandes empresas
produzir filmes para a classe trabalhadora, emigrantes e o proletariado.
Mais do que pôr em causa a estabilidade social e política, pretenderam
num bem de consumo para as massas, tendo em conta que os trabalhadores
ter algum tempo livre e mais dinheiro. Contudo, muitos políticos e intelectuais
bons olhos as imagens e mensagens transmitidas por alguns filmes e programas
críticos da sociedade americana cujos trabalhos podiam ser considerados
até mesmo subversivos, ao questionarem o *status quo* e passarem a ser vistos
dos Estados Unidos.

O cinema, que começou por ser encarado apenas na sua dimensão de entretenimento,
determinados valores e dar uma visão do dinamismo da vida moderna.
influenciar o comportamento do público, desempenhando um papel importante
cultural, económico e político, na Europa e nos Estados Unidos. A
influência das imagens transmitidas, podemos afirmar que o cinema
em particular, constituiu uma das primeiras formas de globalização.
fala de globalização existe a tendência para pensar que se trata de um fenómeno
que teve início há pouco mais de duas décadas. De facto, foi no início do século XX
começou a fazer parte do nosso quotidiano, pelo menos em termos de cultura.

WORKS CITED

- ADORNO, Theodor W. (1970): *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- BOTTING, Fred (1996): *The Gothic*. New York: Routledge.
- BRONFEN, Elisabeth (1992): *Over Her Death Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. New York: Routledge.
- CARLSON, Eric W. (1969): *The Recognition of Edgar Allan Poe - Selected Criticism Since 1829*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- FREUD, Sigmund (1995): *Delírio e Sonhos na 'Gradiva' de Jensen*. Lisboa: Gradiva.
- HOFFMAN, Daniel (1972): *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York: Doubleday.
- POE, Edgar Allan (1984): *Essays and Reviews*. New York: The Library of America.
- POE, Edgar Allan (1984): *Poetry and Tales*. New York: The Library of America.
- THOMPSON, G. R. (1973): *Poe's Fiction - Romantic Irony in the Gothic Tales*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- WILDE, Oscar (1990): *The Complete Works of Oscar Wilde*. London: Collins.

HOLLYWOOD E A GLOBALIZAÇÃO

"The new electronic in
world in the image of

O aparecimento do cinema esteve na origem de um novo conjunto de actividades de lazer e introduziu alterações profundas nos hábitos de vida dentro e fora dos Estados Unidos. O interesse mundial pelo cinema remonta ao início do século XX, quando as grandes indústrias começaram a produzir filmes para a classe trabalhadora, emigrantes e soldados. Mais do que pôr em causa a estabilidade social e política, proporcionou um bem de consumo para as massas, tendo em conta que permitia ter algum tempo livre e mais dinheiro. Contudo, muitos intelectuais e críticos da sociedade americana cujos trabalhos podiam ser considerados até mesmo subversivos, ao questionarem o *status quo* e passados dos Estados Unidos.

O cinema, que começou por ser encarado apenas na perspectiva de determinados valores e dar uma visão do dinamismo da vida, influenciou o comportamento do público, desempenhando um papel cultural, económico e político, na Europa e nos Estados Unidos.