

CÂNONE E DIVERSIDADE

UM ENSAIO SOBRE A LITERATURA E A CULTURA DOS ESTADOS UNIDOS

Teresa Ferreira de Almeida Alves

**CADERNOS
DE ANGLÍSTICA - 9**



**Edições
Colibri**

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa

CADERNOS DE ANGLÍSTICA

DIRECÇÃO

Maria Helena de Paiva Correia

Luísa Maria Flora

Maria Salomé Machado

1 - HISTÓRIA DA LÍNGUA INGLESA

Júlia Dias Ferreira

2- THE CROSSROADS OF GENDER AND CENTURY ENDINGS

Alcinda Pinheiro de Sousa, Luísa Maria Flora and Teresa de Ataíde Malafaia (eds.)

3 - CULTURA E ANÁLISE CULTURAL

UM ENSAIO SOBRE A DISCIPLINA DE CULTURA INGLESA I NA FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA

Luísa Leal de Faria

4 - OS PRAZERES DA IMAGINAÇÃO

Joseph Addison

5 - FEMININE IDENTITIES

Luísa Maria Flora, Teresa F. A. Alves and Teresa Cid (eds.)

6 - LITERATURA INGLESA DO SÉCULO XIX - POESIA E ENSAIO

Maria João Pires

7 - ESTRANHA GENTE, OUTROS LUGARES: SHAKESPEARE E O DRAMA DA ALTERIDADE

UM PROGRAMA PARA A DISCIPLINA DE LITERATURA INGLESA

Rui Carvalho Homem

8 - *SHORT STORY* - UM GÉNERO LITERÁRIO EM ENSAIO ACADÉMICO

Luísa Maria Flora

CÂNONE E DIVERSIDADE

**UM ENSAIO SOBRE A LITERATURA E A CULTURA
DOS ESTADOS UNIDOS**

Teresa Ferreira de Almeida Alves

**CADERNOS
DE ANGLÍSTICA - 9**



Edições Colibri

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa

CÂNONE E DIVERSIDADE

UM ENSAIO SOBRE A LITERATURA E A CULTURA DOS ESTADOS UNIDOS

AUTORA

Teresa Ferreira de Almeida Alves

DESIGN, PAGINAÇÃO E ARTE FINAL

inesmateus@oniduo.pt

EDIÇÃO

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa

e

Edições Colibri

2003

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Colibri - Artes Gráficas, Lda.

TIRAGEM 750 exemplares

DEPÓSITO LEGAL 201 650/03

PATROCÍNIO

FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA

Índice

Introdução	7
Enquadramento, legitimação e proposta de metodologia	9
Programa	
Apresentação sumária	23
Plano de Leituras	24
Suporte audio-visual	35
Quadro sinóptico das aulas	26
Conteúdos Programáticos	
Considerações de carácter geral	29
A Interrogação do Cânone	33
A diversificação do cânone	78
Conclusão	105
Notas	109
Bibliografia	
Textos discutidos no Programa	123
Textos e colectâneas complementares	125
Antologias e obras de enquadramento do Programa	126
Análises críticas referentes à “Interrogação do Cânone”	131
TAnálises críticas referentes à “Diversificação do Cânone”	134

Introdução

Na origem deste ensaio encontra-se o exercício de reflexão sobre a disciplina que integra o plano de estudos da licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, com a variante de Inglês, ministrada pelo Departamento de Estudos Anglísticos da Faculdade de Letras de Lisboa. Apresentado como Relatório para o concurso a Professor Associado, *Cânone e Diversidade* incide sobre o programa, os conteúdos e os métodos de ensino teórico e prático de **Literatura e Cultura Norte-Americana II**.

Antes de passar à ilustração do meu percurso na área da Americanística, gostaria de salientar que elaborei este ensaio com base na minha própria prática de ensino e em plena consciência das várias revisões que, ao longo dos anos, traduziram uma predisposição para a abertura ao diálogo e a aceitação de diversos pontos de vista. Subjacente, porém, a uma reflexão deste tipo, há ainda a ter em conta o facto de ela recolher da prática científico-pedagógica, da memória de anteriores opções programáticas e de metodologias ensaiadas ao correr de uma já longa carreira o estímulo para olhar o futuro e aceitar a evidência de que a tarefa que constitui o cerne da reflexão é, por natureza, um exercício inacabado e um testemunho provisório da vontade de ir mais além. Será este impulso para o futuro que norteia o texto do Relatório sobre um programa e uma metodologia fundamentados no exercício da docência, a que, contudo, se acrescenta, a legítima intuição de que, se este projecto se alicerça na experiência adquirida, não foi menos importante para a sua con-

cepção o imperioso sentimento do devir tal como ele se traduz em constante reformulação de programas e no experimentalismo das abordagens.

Aliás, quando esta reflexão foi escrita em 1998, já se anunciava a reorganização dos planos curriculares das Línguas e Literaturas Modernas e se previa a entrada em vigor de novas licenciaturas susceptíveis de desenvolver outras combinatórias com os cursos existentes, também eles sujeitos a revisão. Previa-se ainda a implementação do regime semestral e a exigência de novas dinâmicas de ensino e aprendizagem. A articulação de *Cânone e Diversidade* em função de dois núcleos temáticos distintos, ainda que interligados, antecipa, ao tempo em que o ensaio foi escrito, o que se sabia vir a ser a planificação do ano lectivo em dois períodos designados como semestres. Posteriormente à disciplina de Literatura e Cultura Norte-Americana II viria efectivamente a corresponder a **Literatura e Cultura Norte-Americana II e III** da mais recente reestruturação, pese embora um certo reajustamento dos conteúdos programáticos, exigido pela situação de semestralidade, ou seja, pela distribuição da aprendizagem por períodos de cerca de quinze semanas (sessenta horas), em substituição do ano lectivo repartido por trimestres. A aparente diferença que tal planificação acarreta tem, em termos de prática docente, inevitáveis repercussões, ainda que, a nível de distribuição dos conteúdos, não tenha exigido transformações de raiz, sendo lícito referi-las mais como ajustamentos do que propriamente como uma mudança radical.¹ Entende-se, assim, ser ainda oportuna a divulgação deste ensaio.

Enquadramento, legitimação e proposta de metodologia

As considerações que, em seguida, se tecem e que antecedem a apresentação do Programa, traçam o quadro em que se situa a disciplina opcional condicionada, escolhida para objecto desta reflexão. Justamente por este seu estatuto, afigura-se importante referi-la, quer em termos de conteúdos programáticos quer de metodologia, à Literatura e Cultura Norte-Americana I, disciplina de carácter obrigatório na estrutura curricular de Línguas e Literaturas Modernas, a variante de Inglês. Como mais adiante se verá, a **concepção global** de uma área de saber específico foi relevante para as opções definidas no último ano da licenciatura onde se integra a Literatura e Cultura Norte-Americana II, pois tais opções, dependentes da preferência dos licenciandos por determinada área onde elegeram continuar a sua aprendizagem, deverão, em contrapartida, suscitar uma visão sistematizada da matéria, desse modo contribuindo para o desenvolvimento de aptidões científico-pedagógicas ou de quaisquer outras proporcionadas pela licenciatura em questão.

Um outro factor deverá ainda ser ponderado no que respeita às relações de um dado ramo do saber com o conjunto mais alargado das disciplinas que presentemente integram os vários domínios científicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Efectivamente, a literatura e a cultura dos Estados Unidos constituem a vertente de Estudos Americanos² que, com estudos de outras áreas departamentais e programas de especialização, se inter-relaciona e convive em **regime de interdisciplinaridade**. A seu tempo sublinharemos as vantagens da familiarização dos alunos com outras literaturas, como, por exemplo, a francesa, a espanhola, a grega ou a chinesa, e a sua possível influência no diagnóstico de uma situação cultural susceptível de ser recorrentemente ilustrada por **metodologia comparatista**, quer em relação à literatura anglo-saxónica no caso da chamada cultura dominante, quer nos fenómenos de

diferenciação em que outras etnias e raças desenham as suas especificidades contribuindo para a situação multicultural dos Estados Unidos.

Um último factor a ter em consideração quando se invocam critérios de globalidade é, naturalmente, o do posicionamento curricular da Literatura e Cultura Norte-Americana II entre uma disciplina introdutória e a pós-graduação. Em síntese, aos alunos da Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, com a variante de Inglês, é oferecida a oportunidade de, pela primeira vez, estudar de modo sistemático os Estados Unidos da América em Literatura e Cultura Norte-Americana I, podendo eles prosseguir e aprofundar os conhecimentos na opção condicionada que, deste modo, passa a ocupar o **espaço intermediário entre dois níveis distintos do saber**.³ Por um lado, a Literatura e Cultura Norte-Americana II não escapa à condição de área menor no contexto mais alargado da literatura e da cultura inglesas, aliás uma condição com fundamento histórico na universidade portuguesa. Por outro lado, podendo preceder estudos pós-graduados, a Literatura e Cultura Norte-Americana II é, para os licenciandos que optam por ela, uma área de especialização exigindo um grau de aprofundamento e rigor muito semelhante ao das disciplinas da área de Estudos Ingleses.

Semelhante discrepância impõe uma breve recapitulação do **enquadramento da Americanística nos currículos universitários portugueses**, enquadramento que, como veremos mais adiante, dita opções sobre a própria elaboração de um programa onde os contornos de uma situação concreta são, na verdade, tão importantes como questões de natureza teórica. Mas, para a sua justa apreciação, importa recordar alguns antecedentes dos actuais Estudos Anglisticos, nomeadamente a herança filológica e as relações de consanguinidade com o antigo curso de Filologia Germânica, onde a literatura americana funcionou como subsidiária da inglesa, ainda que, curiosamente, não fosse banida do nível de especialização, tendo alguns autores americanos sido objecto de dissertações de licenciatura ou, mesmo, sido escolhidos para matéria de dissertação de doutoramento como sucedeu no meu caso. Na Faculdade de Letras e noutras instituições igualmente devedoras de uma tal herança, a Americanística aparece reduzida a uma presença singular obrigatória no elenco das cadeiras que constituem o tronco comum da licenciatura, podendo esta limitação coa-

dunar-se dificilmente com as reais complexidades de uma história e de uma cultura que se alongam muito para além da autonomia política de pouco mais de dois séculos. Efectivamente, a origem dos Estados Unidos como um conjunto de colónias inglesas, a separação da cultura-matriz e a assunção de uma identidade própria, a expansão continental e o carácter pioneiro das suas contribuições para o século XX – por muitos denominado como “o século americano” – exigem uma **problematização complexa**, pelo menos do mesmo teor da que se destina às literaturas e culturas europeias que, em Línguas e Literaturas Modernas, têm um papel central e são estudadas durante um período de tempo bastante mais alargado do que a literatura e a cultura americanas.

O hiato entre uma disciplina obrigatória única na licenciatura e a exigência característica de uma pós-graduação foi, de certo modo, mitigado em finais da década de oitenta quando, na sequência de uma reestruturação curricular, a licenciatura proporcionada pelo Departamento de Estudos Anglísticos da Faculdade de Letras de Lisboa passou a incluir a Literatura e a Cultura Norte-Americana II como **opção condicionada**. Em teoria, esta disciplina tem um estatuto semelhante ao de todas aquelas que compõem o elenco curricular; na prática, porém, funciona, como referi, de modo a preencher o espaço intermediário entre a perspectiva abrangente ou antológica tradicional e uma outra de carácter eminentemente selectivo. Na conciliação de opostos, a Literatura e Cultura Norte-Americana II agudiza, entretanto, algumas questões fulcrais tanto a nível de conteúdos programáticos como de metodologias, oferecendo-se, por isso mesmo, como objecto de reflexão profícua sobre a matéria da Americanística.

É, contudo, impensável problematizar a situação da Literatura e Cultura Norte-Americana II, sem um breve comentário à cadeira que a precede na licenciatura e com a qual se interliga. O primeiro contacto dos alunos com os Estudos Americanos é proporcionado pela **Literatura e Cultura Norte-Americana I**, uma disciplina do terceiro ano da licenciatura, fase em que os conhecimentos de literatura e cultura inglesa se encontram já em processo de sedimentação, pelo que facilmente se compreende a vantagem de articular o estudo da nova área em função da sua **identidade cultural específica**, embora correlacionada

com o espaço anglófono. Um segundo aspecto, aliás partilhado pela opção condicionada e relevante em matéria de pressupostos metodológicos, decorre da situação de, ao invés da literatura e cultura inglesas, os Estudos Americanos reunirem a vertente literária e a cultural numa única disciplina, o que pressupõe uma **conjugação eficaz das duas vertentes**. Se se pensar em certas idiossincrasias da experiência americana e no modo como elas surgem delineadas nas várias textualidades que inspira, a conciliação das duas vertentes revela-se, como mais à frente se ilustrará, particularmente vantajosa no caso da Literatura e Cultura Norte-Americana II, enquanto a perspectivização do texto literário como espaço cultural reforça a problemática da identidade diferenciada.

Tendo em vista a sua função introdutória, a Literatura e Cultura Norte-Americana I tem vindo a caracterizar-se essencialmente por oferecer uma **perspectiva antológica** que, da época colonial até sensivelmente à primeira metade do século XX, traça o perfil cultural específico e sugere as rotas a percorrer na exploração das várias facetas que o configuram. Tal perspectiva, porém, é **ainda selectiva** na medida em que se organiza como quadro de referências estabilizadas em torno de períodos, questões e figuras culturalmente significativas. A partir de factos centrais na história dos Estados Unidos e de obras literárias consagradas como canónicas, veiculam-se conhecimentos que não só contrariam os estereótipos característicos de uma época de difusão massificada, como também funcionam como pistas de partida para a investigação pautada por rigor científico e valorizada pela imaginação. Manifestações distintas, como o ensaio, a autobiografia, o diário, o conto, o romance, a poesia e o drama, são geralmente analisadas na dupla perspectiva exigida pela disciplina, funcionando as diversas textualidades como formalizações literárias e como espaços de cultura definida pela sua interligação com o contexto histórico.

Pelos seus marcos temporais, a Literatura e Cultura Norte-Americana I não pode deixar de, a par da afirmação cultural da diferença, sublinhar um tanto paradoxalmente a **herança anglo-saxónica** como traço dominante, ainda que possa e deva reconhecer outras heranças que em torno daquela gravitam em dinâmica de influências recíprocas. Assim sendo, a existência de alguns textos

não-canônicos nos conteúdos programáticos da disciplina contribui para sublinhar a diferença em relação à cultura-matriz. Também os filmes-documentário em vídeo frequentemente a acentuam, pelo que a sua utilização se revela de inegável utilidade pedagógica para os alunos que, desde o primeiro contacto com a disciplina, são despertados para a percepção visual e auditiva de uma realidade outra, muitas vezes distinta daquela com que se haviam familiarizado por via do cinema ou da televisão.

O uso do vídeo como complemento do texto literário, em *Literatura e Cultura Norte-Americana I*, não é só desejável como até necessário para aqueles alunos que posteriormente optem por esta área de especialização. Os filmes-documentário sobre períodos importantes da história americana, como o da Expansão para o Oeste ou o da Guerra Civil, providenciam, assim creio, um enquadramento valioso para essa realidade outra que se procura anatomizar como cultura americana e de onde emergem os poetas, romancistas e dramaturgos do programa. Em contrapartida, certos filmes articulados em função de uma atmosfera dominante, como o cómico ou o melodramático, ou, mesmo, os que trazem para primeiro plano o exercício da própria arte cinematográfica, oferecem ângulos complementares do da escrita, dando, como a seu tempo será desenvolvido, visibilidade a facetas importantes para a compreensão dos Estados Unidos como agente de civilização e cultura. Neste âmbito, será também de pôr em evidência que a ilustração oferecida pelos filmes-documentário sobre música, pintura ou cinema, prepara o aluno para a descoberta da inter-relação entre literatura e outras artes, uma tendência que, com a progressiva erosão de fronteiras entre os vários modos de expressão, viria a tornar-se dominante na segunda metade do século XX.

Por um lado, a necessidade de condensar numa disciplina singular uma dupla perspectiva e, por outro, a tentativa de, em tão curto espaço de tempo, abranger matéria suficientemente vasta para dar ideia das complexidades inerentes a este domínio do saber, legitimam a feição abarcante da cadeira de introdução à literatura e cultura americanas como estratégia de compensação em face da estrutura curricular vigente. Entretanto — e a questão é já do foro pedagógico —, nesta fase de aprendizagem e tendo em conta a delimitação

dos conteúdos programáticos entre o Período Colonial e o Modernismo, julgo prioritário, como afirmei, definir os traços específicos da cultura que, numa perspectiva histórica, se designa como sendo a dominante, sem deixar de problematizar o seu convívio com outras que habitam a sua periferia – a título de exemplo refira-se a negra, a índia, as várias culturas de imigração e, em planos diferenciados, a das mulheres ou a de expressão de uma orientação sexual definida. Paralelamente, é conveniente acentuar – e a questão passa a ser de ordem metodológica – os fenómenos de interacção como uma tendência marcante em cultura americana e alargá-los aos domínios mais variados, alertando, por exemplo, para a imbricação das linguagens orais e escritas ou, então, de expressões distintas como a literária e a musical.

Na consciencialização deste tipo de fenómenos como uma das características culturais recorrentes, funciona a cadeira introdutória como um patamar adequado para a opção condicionada que, por seu turno, deverá – e voltam a ser determinantes considerações de ordem pedagógica – **problematizar a inter-relação** pelos nexos que estabelece com a matéria anterior, sublinhando-os, inclusive, nas suas opções programáticas e metodológicas. Ao entrar, porém, no **domínio da Literatura e Cultura Norte-Americana II**, que efectivamente constitui o alvo central deste Relatório, não julgo descabido reiterar a sua articulação entre duas formas de conhecimento distinto – a primeira em extensão, a segunda em profundidade – e a decorrente necessidade de, pelas soluções de compromisso entre continuidade e diversificação, responder ao desafio proposto pela estrutura curricular onde se insere.

Uma primeira diferença em relação à disciplina anterior surge da delimitação temporal que naturalmente suscita uma estratégia de ensino mais concentrado, ainda que a orientação para o século XX, particularmente após a Segunda Guerra Mundial, acarrete consigo as dificuldades de todos os períodos de transição entre um passado relativamente definido e um futuro em vias de formação. Facilmente se compreende que a conjugação do essencialmente antológico com o moderadamente selectivo, na cadeira introdutória, deva ser praticado em **proporção inversa**, de modo a orientar os licenciandos para formas de conhecimento mais especializado. Nesse processo, porém, entendo

ser igualmente relevante que a diversificação própria do presente século seja avaliada em dinâmica de continuidades com a matéria precedente, pelo que proponho, como ponto de partida para o Programa, o regresso aos horizontes da cultura dominante a fim de a reavaliar em face de todas as outras que com ela se entrecruzam em solo americano e que, a caminho do novo século, vão adquirindo cada vez maior visibilidade.

Oferecendo um horizonte de conhecimentos multiculturais aos destinatários da disciplina, que, eventualmente, poderão vir a optar por uma pós-graduação nesta área, a Literatura e a Cultura Norte-Americana II, pela circunstância da sua ligação ao momento contemporâneo, não pode deixar de sublinhar a **interacção em que convivem cultura dominante e culturas periféricas**. Decorrentemente, a Literatura e Cultura Norte-Americana II reformula o quadro de referências da cadeira anterior e sugere novas metáforas para a identidade cultural dos Estados Unidos. Interpretá-la em termos do *patchwork* tão característico da arte textil americana é ainda uma forma de a disciplina reinterpretar mitos de origem em face do acontecer histórico e das transformações em que a referida identidade se vai dando a conhecer, ora como cânone ou idioma dominante ora como conjunto de dissonâncias que o invadem ao longo do século XX e se tornam especialmente audíveis depois dos anos cinquenta.

No regresso à temática da identidade por intermédio do **cânone como espaço de privilégio cultural**⁴ rasgam-se horizontes que admitem, a par da problematização da cultura dominante em face de outras vozes e outras culturas, o debate sobre políticas universitárias. Como, aliás, afirma Maria Irene Ramalho na sua Introdução a *O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos* “quando se fala de cânone o que está em causa é a identidade cultural dos países, nações, povos, ou simples comunidades ou organizações diversamente definidas e com diferentes interesses e repercussões de impacto variável (academia, universidades, departamentos)”.⁵ No caso de uma reflexão orientada para conteúdos e métodos de ensino como a do presente Relatório, a questão do cânone, equacionada em função de uma reconhecida estrutura curricular e dos nexos estabelecidos ou da diversificação proposta em relação ao domínio da Americanística, servirá de fio condutor ao Programa, articulando-o não apenas como

meio de transmissão de conhecimentos, mas ainda como estratégia de análise crítica em face de opções alternativas.

Cabe neste ponto referir um factor de peso na elaboração dos conteúdos programáticos e que revela a consciência de que ensinar a literatura e a cultura dos Estados Unidos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa pressupõe, ainda, **contextos eminentemente europeus** e, portanto, uma perspectiva diferente da americana. Por isso mesmo se demarca o Programa da controvérsia em torno do cânone literário americano, sem que evidentemente eu ignore a sua importância ou me abstenha de a seu respeito emitir opiniões conclusivas. De resto, ao seguir a linha de orientação presente em antologias de prestígio que funcionam como suporte bibliográfico do Programa, estou já a assumir a manifesta concordância com a política de orientação das referidas antologias, justificando implicitamente, e por convicções pessoais, a falta de relevo dada aos variadíssimos argumentos a favor ou contra a existência de um cânone fundamentador dos *curricula* universitários americanos.⁶

Enquanto estratégia aglutinadora do Programa, a análise do cânone não será, pois, dominada pela definição ideológica, ainda que, eventualmente e a par de outros argumentos teóricos, possa tal ângulo vir a surgir com maior ou menor insistência na ilustração da cultura do século XX. Representada esta por uma variedade de textos e outras manifestações de arte, a abertura a diferentes heranças culturais contribuirá para a modificação do próprio conceito de cânone que, à semelhança de outros conceitos, não permanece indiferente às forças de mudança, invocadas por Marcus Cunliffe e outros historiadores literários como a tendência dominante do século. Se um termo singular como literatura sofreu, de 1900 aos dias de hoje, deslocamentos semânticos tão significativas que, em sentido lato, passou a denotar tudo o que é falado, cantado ou impresso, que esperar do conjunto de pressupostos subjacentes à ideia de cânone em idêntico período?⁷ E é, justamente, porque se alteraram os conteúdos semânticos da palavra literatura e porque aos seus horizontes ela passou a atrair manifestações tão diversas como as que Cunliffe enuncia, que se torna particularmente vantajoso organizar a Literatura e Cultura Norte-Americana II em função das duas vertentes reunidas numa só disciplina.

A inter-relação da literatura com outras formas de cultura e as recíprocas influências que, por exemplo, o romance e o cinema exercem entre si, ou a que parecem votados teatro e cinema, ou, ainda, texto literário e música, justificaram, aliás, o carácter experimental dos programas desta disciplina nos primeiros anos do seu funcionamento como opção condicionada, ou seja, a partir do ano lectivo 1989/90. Simultaneamente, a abordagem comparatista por que optei permitiu-me dar realce à dialéctica entre as diferentes manifestações culturais, que, do Modernismo à época contemporânea, realizou em moldes diferenciados pela deslocação de ênfases, a velha aspiração dos Românticos a uma estética de conjugação dos vários idiomas artísticos que se entrecruzam e reciprocamente se influenciam num dado momento histórico. A junção de vertentes anteriormente autónomas na área de Estudos Americanos numa única disciplina teve assim um efeito favorável, embora o convívio dos vectores literário e cultural numa única disciplina contribuisse para tornar mais complexa uma situação já de si complicada pela necessidade de conjugar a perspectiva antológica com a de carácter selectivo. Incluída a literatura na própria designação da disciplina, e inserida esta numa estrutura curricular orientada para o ensino de línguas e literaturas modernas, procurou-se um justo equilíbrio entre o mais propriamente literário – importante tendo em conta a situação curricular acima descrita – e todas as outras manifestações decorrentes de um contexto comum e enquadrante, sublinhando fenómenos de diversidade susceptíveis de agirem metaforicamente entre si e produzirem inovador acesso a campos distintos ainda que convergentes numa mesma cultura.

Relevante, ainda, para os conteúdos programáticos e opções metodológicas que fundamentam o Programa foi, sem dúvida, a revisão do modelo da história literária americana tradicional realizado pelas mais recentes histórias literárias dos Estados Unidos e a demonstração de que já não é possível circunscrever a identidade cultural da nação a um conjunto de textos – literários, filológicos, políticos ou religiosos – definidos exclusivamente em função de uma cultura singular e hegemónica.⁸ A condição plural como traço diferenciante em relação à disciplina anterior está presente no título *O Cânone e a Diversidade*. Efectivamente, procura-se por ele sugerir a dinâmica de continuidade e mu-

dança fundamental para a recapitulação que, logo de início, problematizará a questão da identidade americana na dialéctica da cultura dominante com as outras culturas dos Estados Unidos. Nessa dialéctica, o Programa definir-se-á em função do equilíbrio possível entre o gradual reconhecimento de convergências determinadas pela partilha do mesmo espaço físico e a complexa situação resultante do convívio de etnias, raças e culturas muito diversas.⁹

De novo, a orientação comparatista, invocada anteriormente como estratégia de conjugação da vertente literária e cultural na mesma disciplina, se afigura eficaz para desenhar o confronto entre tradições provenientes de contextos históricos específicos e em função dos quais se alicerçam, como afirmou Paul Lauter, “instituições, costumes, hábitos de pensamento e intenções”.¹⁰ Entendo, pois, ser fundamental sensibilizar os destinatários da cadeira de Literatura e Cultura Norte-Americana II para os traços singulares de cada cultura, estabelecendo as oposições entre as várias culturas, ao mesmo tempo que tornarei evidentes as influências recíprocas ou os paralelismos decorrentes da condição partilhada. A perspectiva comparatista permite, de resto, articular a diversidade de culturas dos Estados Unidos com a própria situação da Faculdade de Letras de Lisboa e assinalar correlações possíveis, na medida em que a literatura americana alberga sinais das várias culturas importadas no contrabando *sui generis* da imigração. Um fenómeno originário na constituição dos Estados Unidos como país, e que se repete com cada novo imigrante, abre a Americanística ao diálogo intercultural, desde logo fazendo sentido a nível intradepartamental pelas relações com a matriz inglesa e a nível interdepartamental pelas que residualmente desenvolve com as do restante mundo.

Ocupando uma posição indisputada como a mais antiga república do mundo moderno e a que, porventura, maior diversidade de sinais de imigração recolhe na sua toponímia, os Estados Unidos definem-se, como se disse, pela influência de uma cultura estruturante de civilização sobre todas as outras que, por necessidade, a interrogam, mas que nessa interrogação – relevantemente para a disciplina de Literatura e Cultura Norte-Americana II – agem sobre ela, podendo por isso dizer-se da literatura americana que ela se renova miscigenando-se. Entretanto, o horizonte de uma licenciatura específica em **regime**

de interdisciplinaridade na Faculdade de Letras de Lisboa – ou em qualquer outra instituição semelhante no país – não se amplia num só sentido. Tirando os dividendos possíveis da situação, o ensino da literatura e da cultura americana proporciona efectivamente o diálogo com culturas tão diferentes como a africana, a chinesa ou a árabe, que, à semelhança da inglesa, portuguesa, espanhola, francesa ou italiana, podem, por escolha dos alunos, entrar em dinâmica de correlações com as diversas tradições culturais dos Estados Unidos.

Numa época em que tanta atenção se presta a factores de mercado – e estes dependem do interesse suscitado naqueles a quem os produtos se destinam –, a capacidade de motivar os alunos para o estudo da literatura e da cultura americana poderá ainda ser estimulada pelo incentivo de partirem para uma nova área de conhecimentos de uma plataforma que lhes é familiar e que podem aprofundar como espaço de diversificação. Não julgo ser descabida a situação de um aluno que esteja a estudar cultura russa ou chinesa se sentir atraído pela ficção de Vladimir Nabokov ou de Maxine Hong Kingston, escritores que, nos seus textos literários americanos, incorporaram por necessidade elementos daquelas tradições. Inclusive, elas transparecem também na influência exercida sobre a própria literatura dos Estados Unidos, pelo que, ao ler Raymond Carver ou ao assistir a uma dramatização de David Mamet, dois autores que gozam de certa popularidade entre nós, o aluno pode, por exemplo, reconhecer nas ressonâncias tchekovianas, comuns ao contista e ao dramaturgo americano, indícios, afinal, de uma herança com que se encontra mais familiarizado por ser europeia.

Ainda no âmbito da **problematização do Programa em face dos seus destinatários**, entendo ser relevante tomar em linha de conta a universalização da cultura popular americana na experiência pré-universitária e que, como bem se compreende, é factor fortemente apelativo. Expurgada da interpretação estereotipificante e redutora, ela representa ainda um nível de cultura que não pode ser ignorado, tanto mais que, no entender de estudiosos consagrados, por ela se foi definindo o que havia de tornar-se uma orientação permanente e estruturante da cultura americana em geral, com fortes incidências no texto literário.¹¹ Basta pensar em Mark Twain e no tributo que Ernest

Hemingway lhe prestou; ou estar atento aos poetas, músicos e pintores de hoje, para reconhecer o elemento popular como traço de uma geração disposta a enredá-lo nos artifícios do estilo.

Perante o objectivo básico de auscultar a identidade cultural e a diversidade das suas manifestações, tornou-se praticamente inevitável optar por uma metodologia orientada para a relação e, portanto, para o ângulo comparatista na disciplina de Literatura e Cultura Norte-Americana II. Outros factores, nomeadamente os destinatários do programa tanto no que concerne o Departamento de Estudos Anglísticos como a Faculdade de Letras de Lisboa, vieram reforçar essa opção. Como é lógico, não excluo a possibilidade de outras posições teóricas serem tão eficazes do ponto de vista metodológico como as que preconizo, desde que sejam fundamentadas. Gostaria, contudo, de sublinhar que, à minha prática de ensino, devo, como logo no início deste ensaio sublinhei, a valorização da perspectiva metodológica que escolhi.

Ocupei-me essencialmente de questões determinadas pela natureza específica de uma dada área do saber e de uma dada estrutura curricular, reservando opções que dizem respeito às diferentes partes do Programa para uma análise oportuna, à medida que sobre elas me for debruçando. A natureza da própria disciplina, uma opção condicionada, legitima a exigência de articulação rigorosa com a Literatura e Cultura Norte-Americana I, articulação que, como se disse anteriormente, visa superar a situação de desvantagem perante áreas estudadas ao longo de períodos mais extensos e, a par disso, abrir horizontes que permitam escolhas a nível da pós-graduação. Com estes objectivos em vista, proceder-se-á a uma selecção de obras que, em conjunto com os tópicos do Programa, anunciem sucintamente os nexos e as diferenças em relação à disciplina introdutória, estabelecendo linhas de coerência, mas também de demarcação, de modo a tornar evidente a desejável complementaridade entre as matérias. Ao fazê-la passar pela identidade cultural dos Estados Unidos, a Literatura e Cultura Norte-Americana II irá problematizar a questão em torno do cânone, ele próprio sujeito às mudanças ocorridas na cultura que o legitima.

Numa breve recapitulação, são essas mudanças que se delineiam na nova orientação da história literária americana, na nova organização de anto-

logias críticas, nos novos currículos universitários e, de um modo geral, na forma como se exhibe a cultura americana em museus e instituições afins. São igualmente essas mudanças que inviabilizam noções de “centro” e de “margens” pelas quais era costume distinguir a tradição anglo-saxónica e ocidental de todas as outras, ou que asseguram a legitimidade dos Estados Unidos como cultura feita de muitas outras, já anteriormente designada como *a patchwork*, numa combinação genuinamente multicultural.¹²

Programa

LITERATURA E CULTURA NORTE-AMERICANA II Cânone e Diversidade

1. APRESENTAÇÃO SUMÁRIA

Primeiro Semestre

A INTERROGAÇÃO DO CÂNONE

A

1. O Modernismo revisitado em poesia, ficção e teatro.
2. O Sul e a transacção da diferença cultural.
3. A condição de alteridade ou o paradigma da cultura descentrada.

B

4. Da era da ansiedade à era do conformismo.
5. A cultura de dissonâncias e a subversão do cânone modernista
6. Esbatimento de fronteiras entre arte e vida, entre cultura erudita e popular.

Segundo Semestre

A DIVERSIFICAÇÃO DO CÂNONE

1. A ruptura humanista: do anti-realismo como estratégia ficcional ao minimalismo poético como salvaguarda das emoções.
2. Teatralização do absurdo e do vazio pós-histórico.
3. A literatura e a convocação do social.
4. Registos da nova Renascença literária em poesia, ficção e teatro.

5. Os Estados Unidos e a transacção da diversidade.
6. O esbatimento da distância entre centro e margens: a “América” em processo de contínua emergência.

2. PLANO DE LEITURAS

I

A INTERROGAÇÃO DO CÂNONE

- Ernest Hemingway, “A Clean Well-Lighted Place” (1933; 1939).
- T. S. Eliot, *Four Quartets* (1935-1942).
- Eugene O’Neill, *Long Day’s Journey Into Night* (1939-41; 1956).
- William Faulkner, *Go Down, Moses* (1942).
- Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (1947).
- Langston Hughes, *Montage of a Dream Deferred* (1951).
- Ralph Ellison, “Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity” (1946;1953).
- Flannery O’Connor, “A Good Man Is Hard to Find” (1953).
- Arthur Miller, *The Crucible* (1953).
- Allen Ginsberg, “America” (1956).
- Saul Bellow, *Henderson the Rain King* (1959).
- Lorraine Hansberry, *A Raisin in the Sun* (1959).

II

A DIVERSIFICAÇÃO DO CÂNONE

- Edward Albee, *The Sandbox* (1959).
- Thomas Pynchon, “Entropy” (1960).
- Robert Creeley, “Hart Crane”(1950-55; 1962); “Words”(1967); “America” (1969).
- Robert Lowell, “For the Union Dead” (1960, 1964).
- Martin Luther King, Jr., “I Have A Dream” (1963).

- Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" (1971).
- Rudolfo Anaya, *Bless Me Ultima* (1972).
- Maxine Hong Kingston, *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (1976).
- Toni Morrison, *Song of Solomon* (1977).
- Leslie Marmon Silko, *Storyteller* (1981).
- Raymond Carver, "Errand" (1988).
- John Ashbery, "Paradoxes and Oxymorons" (1981).
- Adrienne Rich, "North American Time" (1983).
- David Mamet, *Glengarry Glen Ross* (1983).
- David M. Hwang, *M. Butterfly* (1988).

3. SUPORTE AUDIO-VISUAL

- Orson Welles, *Citizen Kane* (1941).
- Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951) (Versão cinematográfica da peça de T. Williams).
- Robert Wise e Jerome Robbins, *West Side Story* (1961); (Adaptação cinematográfica da comédia musical de Leonard Bernstein, Arthur Laurents e Stephen Sondheim, *West Side Story*, 1957).
- Michael Blackwood, *The New York School* (1973).
- , *American Art in the Sixties* (1973).
- American Documents, *A Moment in Time* (1975); (Narrativa do fotógrafo Gordon Parks).
- The Black Experience in the Creation of Drama, *Lorraine Hansberry's Raisin* (1975).
- Sidney Lumet, *Long Day's Journey Into Night* (1976); (Comentário ilustrado com cenas da peça de E. O'Neill e integrado na série *The History of the Drama. Modern American Drama*).
- Jackson Bryer, *Edward Albee: Electronic Dialogue* (1986).
- M. Scorsese, F. F. Coppola, W. Allen, *New York Stories* (1989).
- Wynton Marsalis, *The Majesty of the Blues* (1989).

Polygram Classics, *Weary Blues with Langston Hughes, Charles Mingus, and Leonard Feather* (1990).

Trevor Nunn, *The Gershwins' Porgy and Bess* (1993); (1ª produção televisiva da ópera de George Gershwin, Dubose e Dorothy Heyward, e Ira Gershwin, *Porgy and Bess* (1935). Prod. London's Primetime TV/BBC/Home-vale/Greg Smith productions in association with *American Playhouse*, Thirteen/WNET – *Great Performances*).

Philip Glass e Allen Ginsberg, *Hydrogen Jukebox* (1993).

James Foley, *Glengarry Glen Ross* (1993); (Adaptação cinematográfica da peça de Mamet).

David Cronenberg, *M. Butterfly* (1993); (Adaptação cinematográfica baseada no guião da autoria de Hwang).

Robert Hughes, *American Visions* (1996).

Nicolas Hytner, *Arthur Miller's The Crucible* (1997); (versão cinematográfica da peça de Miller).

Nota: Será também posto à disposição dos alunos material viodegráfico sobre imigração, o povo americano no período pós-Segunda Guerra Mundial, Martin Luther King, Jr., e a década de sessenta; será, igualmente, disponibilizado um conjunto de vídeos sobre o cinema americano, bem como entrevistas a ou documentários sobre Charles Ives, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Elia Kazan, Leonard Bernstein, e ainda o filme de David Wellington sobre *Long Day's Journey Into Night*.

4. QUADRO SINÓPTICO DAS AULAS

A INTERROGAÇÃO DO CÂNONE

- 1 - Apresentação do programa e introdução à matéria.
- 2- O cânone modernista em *Four Quartets*.
- 3 - Continuação da análise do poema de T. S. Eliot.
- 4 - A visão de Hemingway em "A Clean Well-Lighted Place" e a analogia com *Nighthawks* de Edward Hopper.
- 5 - *Long Day's Journey Into Night* como ponto de chegada do teatro de O'Neill.
- 6 - Continuação da análise da peça e sua ilustração por Sidney Lumet.

- 7 - *Citizen Kane*: o filme experimental como ante-visão das estratégias narrativas em *Go Down, Moses*.
- 8 - "The Bear": uma primeira aproximação a *Go Down, Moses*.
- 9 - Problematização da narrativa faulkneriana.
- 10 - Os Estados Unidos na confluência das suas culturas: *Porgy and Bess*.
- 11 - A cultura descentrada: *Montage of a Dream Deferred*.
- 12 - Langston Hughes e a herança dos *weary blues*.
- 13 - Contextos para a América do pós-guerra e do início da década de cinquenta: sinais de mudança nas artes.
- 14 - O teatro de Tennessee Williams: *A Streetcar Named Desire*.
- 15 - Tennessee Williams visto por Elia Kazan.
- 16 - A visão do Sul no feminino: Flannery O'Connor.
- 17 - Alegoria dramática do macarthismo: *The Crucible*.
- 18 - A peça de Arthur Miller em versão cinematográfica.
- 19 - Poesia da Dissonância: *Black Mountain College*, *The New York School of Poets*, *The Beat Generation* e *The San Francisco Renaissance*.
- 20 - Um caso exemplar da poesia *Beat*: "America" de Allen Ginsberg.
- 21 - Os Estados Unidos na encruzilhada das suas culturas: *West Side Story*.
- 22 - A demanda ficcional da América como espaço intercultural: *Henderson the Rain King*.
- 23 - Continuação da análise do romance de Saul Bellow.
- 24 - Lorraine Hansberry como encenadora da proposta de Ralph Ellison em "Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity".
- 25 - Continuação da análise de *A Raisin in the Sun*. Correlações com Langston Hughes e com a era de Martin Luther King, Jr.
- 26 - Avaliação de conhecimentos: teste.

A DIVERSIFICAÇÃO DO CÂNONE

- 27 - Contextos para os Anos Sessenta: a *Pop Art* e os idiomas do Pós-Modernismo.
- 28 - Teatro, conto e poesia como jogos de linguagem e espaços alternativos ao da vida em *The Sand Box*, "Entropy" e nos poemas "Hart Crane", "Words" e "America".

- 29 - Continuação da análise do Pós-Modernismo literário em Albee, Pynchon e Creeley.
- 30 - O sentido da história em Robert Lowell: "For the Union Dead".
- 31 - A retórica do sonho e a herança afro-americana em "I Have a Dream".
- 32 - O legado em *The Majesty of the Blues* de Wynton Marsalis.
- 33 - A re-invenção da América e a escrita no feminino: "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision".
- 34 - A noção de fronteira na cultura chicana: *Bless Me Ultima*.
- 35 - Ilustração da apropriação metafórica da fronteira em Rudolfo Anaya.
- 36 - Contar histórias ao correr de múltiplas tradições: *Song of Solomon*.
- 37 - Os mitos que acompanham a história afro-americana em Toni Morrison.
- 38 - Contar histórias ao correr de múltiplas tradições (cont.): *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* ou a memória das lendas chinesas nos Estados Unidos.
- 39 - Esbatimento de fronteiras entre a autobiografia e a arte de contar histórias em Kingston.
- 40 - Contar histórias ao correr de múltiplas tradições (cont.): a legitimação da herança originária em *Storyteller*.
- 41 - Da fotografia em *Storyteller* às fotografias da América: *A Moment in Time*.
- 42 - Contar histórias ao correr de múltiplas tradições (cont.): jogos de linguagem e silêncio em "Errand".
- 43 - Contar histórias ao estilo de Scorsese, Coppola e Allen (conclusão): *New York Stories*.
- 44 - Os poemas da América: "Paradoxes and Oxymorons" de Ashbery.
- 45 - Jogos de teatro em *Glengarry Glen Ross* de David Mamet.
- 46 - Adaptação cinematográfica de *Glengarry Glen Ross*.
- 47 - O espectáculo da condição multicultural em David M. Wang e David Cronenberg: *M. Butterfly*.
- 48 - Continuação da reflexão sobre *M. Butterfly*: diálogos e apropriações interculturais.
- 49 - Os poemas da América (conclusão): "North American Time" de A. Rich.
- 49 - Debate final sobre a matéria e apresentação de dúvidas por parte dos alunos.
- 50 - Avaliação de conhecimentos: teste.

Conteúdos Programáticos

I. Considerações de carácter geral

Antes de entrar em considerações mais pormenorizadas sobre o Programa, entendo ser pertinente justificá-lo na sua globalidade. Começarei por abordar a sua estruturação em **duas secções integradoras**, respectivamente subordinadas aos temas da **interrogação** e da **diversificação** do cânone americano, justificando uma tal estrutura pelo desejo de conciliar o ano lectivo/ unidade usada com o processo de semestralização que, mesmo no caso de cadeiras anuais, se vai tornando um factor de peso, quer pela necessidade de, ao abrigo de protocolos, integrar alunos ou professores de outros programas onde vigora o sistema semestral, quer pela interrupção das aulas em Fevereiro que, embora especificamente aplicável às cadeiras em regime semestral, tem vindo a tornar-se um factor cada vez mais importante na organização da própria Faculdade de Letras.

Como facilmente se deduz da relação preconizada entre Literatura e Cultura Norte-Americana II e a disciplina que a precede na licenciatura e com a qual existe em **dinâmica de continuidades e diversificação**, o mesmo tipo de dinâmica preside muito mais logicamente à elaboração do Programa orientado para a análise cada vez mais complexa da identidade multicultural americana. O desejo de sublinhar os nexos com a matéria anterior fundamentou a decisão de proceder à sua recapitulação, embora ela seja efectuada em termos eminentemente selectivos e paradigmáticos, procurando rentabilizar conhecimentos adquiridos de modo a convertê-los em saber aprofundado. Optarei, assim, na primeira parte do Programa, por regressar a autores com os quais os alunos se haviam anteriormente familiarizado, para, por seu intermédio, estabelecer o horizonte do cânone modernista. De um modo geral, serão escolhidas obras de uma fase de produção mais tardia, ainda que, no caso de Ernest Hemingway, tenha prevalecido um outro critério – o da influência do autor nas gerações

futuras. Mais explicitamente, poderei acrescentar que, estando a ficção modernista representada por Hemingway e Faulkner, foi determinante para a escolha dos textos a repercussão que o primeiro viria a ter no conto e o segundo no romance.

Também ao ilustrar os anos do pós-guerra e a década de cinquenta, o período em que se definiu integralmente a feição da cultura de hoje nos Estados Unidos, prevaleceram critérios idênticos aos referidos, procurando evidenciar como traço próprio da época a ideia de passagem de um cânone clássico, bem definido nos seus contornos, a uma situação anti-canónica no sentido tradicional do termo mas que, efectivamente, pode ser entendida como uma **deslocação semântica do conceito**, tão característica da segunda metade do século XX. Eminentemente selectiva e paradigmática foi, pois, na “*diversificação do cânone*”, a escolha de obras que representam a situação multi-étnica e multirracial da cultura americana, tendo as minhas opções, no caso da cultura dominante, recaído sobre autores cujo nome atrai a definição estilística e/ou periodológica, como, por exemplo, sucede com Pynchon e o pós-modernismo das décadas de sessenta e setenta, ou com Albee e o teatro do absurdo, ou ainda com Lowell e Creeley, respectivamente conotados com a poesia confessional e minimalista. Todos eles se apropriam da tradição canónica, mesmo sob a aparência de com ela entrarem em ruptura, e buscam o impulso renovador que influenciará decisivamente a escrita do seu tempo.

Mais complexo foi o processo de selecção no caso das culturas étnicas chamadas a representar a diversidade que, pelos condicionalismos inerentes à duração da disciplina, se restringe à herança africana, índia, hispano-mexicana e chinesa nos Estados Unidos. A escolha das três primeiras era inevitável em face da própria história americana. Já no respeitante à última, ela representará a diversificação de um fenómeno constitutivo da identidade cultural dos Estados Unidos, ou seja, a imigração. Bastante menos visível do ponto de vista literário até aos anos setenta ainda que com secular raiz em solo americano, a cultura transplantada inicialmente para a costa oeste por milhares de imigrantes asiáticos, de origens muito diversas, adquiriria, com Maxine Hong Kingston, consagração idêntica à de, por exemplo, a cultura afro-americana, por intermé-

dio de Toni Morrison, ou a ameríndia, com Leslie Marmon Silko. Na década de setenta, estas autoras foram, por assim dizer, uma espécie de guarda avançada do movimento de preservação de valores e tradições próprias, pelo que se tornaram não só representativas da cultura de onde emergiram, mas simultaneamente a trouxeram para a vanguarda do que havia de ser reconhecido como uma nova renascença literária, distinta das anteriores pelo seu carácter multi-étnico. A conclusão do Programa, composta por textos da segunda metade da década de setenta e da de oitenta, procura justamente pôr em evidência uma cultura deste tipo e, por isso, nela convivem lado a lado manifestações que, sem perder as suas características diferenciadoras (estamos bem longe da imagem da América como *melting-pot*), nos dão testemunho do que poderá ser a realidade multicultural dos Estados Unidos no dealbar do século XXI.

A preocupação do Programa em **articular de uma forma económica o literário e o cultural** sobressai igualmente do modo como procurei conjugar as duas vertentes em estreita correlação, para que o literário na sua enriquecedora diversidade – poesia, ficção, teatro ou suas combinações – ombreasse e se abrisse à variedade de outros registos culturais – ensaio, pintura, música, cinema ou fotografia. É particularmente difícil senão impossível ignorar, a partir dos anos cinquenta, a tendência para o esbatimento de fronteiras entre os diversos domínios da cultura e da vida, bem como a progressiva interacção das várias artes entre si, uma conjuntura, de resto, fundamental para uma boa parte das minhas opções programáticas.

A um outro nível – e este é apenas um exemplo de uma prática comum às múltiplas utilizações do suporte audio-visual da disciplina –, afigura-se muito vantajosa a possibilidade de complementar a leitura das peças de teatro por registos em vídeo ou, mesmo, por versões para cinema ou televisão, que criam a ilusão do espectáculo, ao mesmo tempo que permitem, principalmente no respeitante a versões cinematográficas ou televisivas, uma comparação elucidativa de nexos e diferenças decorrentes das características de cada género. Recorrerei, entretanto e como espero tornar claro, a novos critérios de selectividade a fim de estabilizar o Programa em torno de **núcleos temáticos** que permitam contrariar indesejáveis fenómenos de dispersão e responder aos condicionalis-

mos temporais de um ano lectivo.

Questões de uma outra ordem, mas que julgo deverem ser equacionadas como **suporte do Programa** são as que se prendem com o material bibliográfico e audio-visual necessários à sua realização. Estabeleci uma diferença entre textos e material em função dos quais se organizam as aulas de Literatura e Cultura Norte-Americana II e outros materiais complementares que incluo na bibliografia de apoio aos diversos pontos do Programa. O critério de selectividade voltou a operar neste domínio, tendo razões de ordem prática sido novamente determinantes. De um modo geral, serão referidas obras e mencionados vídeos e registos musicais ao alcance dos alunos, quer por se encontrarem na razoavelmente bem provida colecção do Instituto de Cultura Americana-ICA, quer por fazerem parte da minha própria colecção que perei à disposição dos alunos na secção dos Audio-Visuais da Faculdade de Letras de Lisboa, sempre que se afigure conveniente para assegurar o progresso do conhecimento.

Do acervo do ICA fazem parte *The Heath Anthology of American Literature* e *The Harper American Literature*, em várias edições, e destas antologias críticas foram escolhidos, sempre que possível, poemas, narrativas ficcionais e até peças dramáticas, não só pela garantia de qualidade editorial, mas ainda porque, a exemplo de uma prática comum no ensino universitário, elas facultam o acesso a fontes fidedignas com um mínimo de custos. Sendo ponderosos estes motivos, circunstâncias surgiram em que prevaleceram outras opções, decorrentes da própria natureza do Programa, pelo que haverá a preocupação de, logo na primeira aula, alertar os alunos para a importância de **edições críticas** ou, na sua ausência, de **edições de qualidade**, uma questão pertinente para qualquer cadeira no âmbito dos estudos literários. O acesso a uma vasta colecção editada pela Library of America torna possível exemplificar o que se entende por este tipo de edição. Contudo e compreensivelmente, as escolhas dos editores nem sempre suprem as necessidades textuais na íntegra, quer nesta editora quer nas colecções Norton Critical Editions e Bedford Cultural Editions que, como se sabe, oferecem a par do texto autoral valiosos comentários por especialistas de renome. Uma forma de superar este problema é a de, em tempo útil, fornecer elementos, para que, no local onde habitualmente os alunos adquirem os livros,

possam encontrar edições fidedignas e ao alcance das suas disponibilidades.

Por último e à guisa de preâmbulo justificativo do **modo como desenvolverei o Programa**, devo esclarecer que duas lógicas distintas presidem à articulação deste ponto. A primeira secção, intitulada “*A interrogação do cânone*”, será extensamente abordada na medida em que, a partir de obras e autores representativos, se oferece como reflexão sobre a matéria e essa reflexão constitui efectivamente o seu substrato teórico. Dividida em duas subsecções, problematiza, de início, facetas essenciais do cânone modernista que, num segundo momento, questiona. Não existe verdadeiro fosso temporal entre os dois subgrupos. Representam, sim, a **deslocação de sensibilidade** que gradualmente afecta influências dominantes e, sem as anular, as modifica pelo contacto com outras influências. A secção intitulada a “*diversificação do cânone*” orientar-se-á, pelo contrário, para a formulação esquemática de certas questões agrupadas em núcleos distintos, como o pós-modernismo, a literatura de expressão social, ou a arte de contar histórias, e procurará assegurar, por recurso a vários autores, um número considerável de ilustrações sobre a **orientação multicultural** da literatura e da arte americana dos nossos dias. Em contraste com a primeira parte do programa onde, em função do autor e da obra, analisarei fenómenos de deslocação dentro de determinadas tendências, nesta última, preocupo-me com providenciar numerosos exemplos da situação de pluralismo cultural decorrente da mudança de sensibilidade anteriormente referida.

2. A Interrogação do Cânone

Tomar-se-á como ponto de partida uma breve **recapitulação** de questões relevantes para o **cânone modernista**, uma vez que, com aspectos relativos à periodologia, à problematização das tensões com a herança cultural anterior, à continuação ou ruptura de sensibilidade, já os alunos se encontram familiarizados pela sua aprendizagem em Literatura e Cultura Norte-Americana I. Aliás, como tornei bem claro, é minha orientação metodológica desenvolver o hábito de regresso aos núcleos aglutinadores de conhecimento, estimulando a

dinâmica de vaivém entre as duas disciplinas da Americanística no elenco de cadeiras do curso de Línguas e Literatura Modernas, com a variante de Inglês. Ora o Modernismo é justamente o ponto de chegada de toda essa vasta reflexão sobre modos e manifestações por que se distingue a cultura dos Estados Unidos de todas as outras que compõem o horizonte da nossa geografia mental.

A recapitulação proposta visa, sobretudo, acentuar a consciência do período modernista como momento em que se gera uma transformação nas artes e nas letras por tal modo significativa que todo o resto do século XX – e o que hoje designamos como Pós-Modernismo é uma boa ilustração deste fenómeno – se define na compulsiva relação que sustém com esse momento inicial. A inflexão por matéria canónica determinou, como de resto se fez notar, a escolha de certos autores e certas obras, podendo o tema inaugural vir a ser inscrito no livro de sumários como **T. S. Eliot: a ordem possível na anarquia do mundo** e uma pergunta de retórica problematizar a escolha: de todos os poetas modernistas, **porquê Eliot?** A justificação pressupõe a hipotética leitura do poeta, quer em Introdução aos Estudos Literários quer em Literatura e Cultura Norte-Americana I, e, sobretudo, a influência exercida pela obra poética e teórica de Eliot durante a primeira metade do nosso século, bem como a apropriação de algumas dos seus argumentos-chave sobre a arte da poesia pelo *New Criticism*, cujas teorias e métodos de análise gozaram de extraordinário prestígio no mesmo período¹³. Na inevitável associação do poeta aos *new critics* serão sublinhados nexos, mas, também, as assinaláveis diferenças entre o teorizador inspirado pela análise de outros escritores, cumprindo uma vocação muito semelhante à de Ben Jonson, Coleridge ou Mathew Arnold, e a ordenação sistemática levada a efeito pelo *New Criticism*, a quem, efectivamente, se ficaria a dever a aproximação entre os domínios da crítica literária e do ensino da literatura.

Algumas questões centrais na prática desta nova crítica permitirão traçar os contornos do cânone modernista tal como ele emerge de certos pressupostos e, até, de determinados métodos de leitura. Noções como a de *close reading*, ou atenção ao texto enquanto espaço de linguagem poética, oferecem um bom ponto de partida para analisar as tensões introduzidas no discurso

literário tanto por figuras de estilo como por complexa rede alusiva e citacional, e, também, para as interpretar como privilégio de uma dada cultura e sua denegação da esfera do quotidiano. Por outro lado, a poesia como estrutura de imagens e mitos portadores de sentido para um grupo restrito quando situado no oceano imenso da experiência americana, a obsessão com fenômenos de auto-reflexividade e, por último, o impulso para a definição autotélica serão referidos como orientações dominantes da nova crítica cuja influência crescera nos círculos universitários impondo uma decidida homogeneização, contrária à própria diversidade que sempre caracterizara os Estados Unidos.¹⁴

Delineado o contributo do *New Criticism* para o cânone modernista, entrarei na análise propriamente dita da obra de T. S. Eliot, referindo alguns ensaios onde ele desenvolveu noções como as de “tradição” e “sensibilidade dissociada” que influíram decisivamente no rumo da literatura sua coeva e em torno das quais se construiu todo um sistema de análise textual. Obedecendo ainda ao propósito de iniciar o Programa por uma recapitulação, retomarei a análise de ensaios com que os alunos, que frequentaram as cadeiras de Introdução aos Estudos Literários e Literatura e Cultura Norte-Americana I, se encontram habitualmente familiarizados, pondo em relevo o contributo de Eliot na formação do cânone poético modernista e, paralelamente, tomando algumas dessas questões como ponto de partida para a leitura de *Four Quartets* (1935-1942). Por intermédio de “Tradition and the Individual Talent” e de “Hamlet and His Problems”, publicados em 1919, serão abordadas as noções de “impessoalidade da poesia” e de “correlativo objectivo”, uma vez que, pela fortuna de que gozaram vieram a ser invocadas como axiomas modernistas e associadas (no entender de alguns, demasiado associadas) à imagem tutelar do poeta.¹⁵

Explorando a tutela exercida por Eliot, sublinharei, também, o quanto, na sua proposta de “herança poética”, ele se afastou das ortodoxias da poesia inglesa tradicional, ao valorizar, por exemplo, em “The Metaphysical Poets” (1921), a elaboração de figuras de estilo e a riqueza de associações do pensamento, que exigiriam considerável agilidade ao leitor formado na tradição vitoriana, pela inusitada combinação de imagens. Igualmente será eviden-

ciada a tendência desse grupo de poetas para ligar nos seus poemas as ideias mais heterogêneas, sublinhando as suas afinidades com os dramaturgos do período isabelino e jacobita. Paralelamente, Eliot, ao socorrer-se dessa tradição, legitima o próprio Modernismo como momento em que se dá a “fusão explosiva” de razão e desrazão, de intelecto e emoção, de universo subjectivo e universo objectivo, assegurando em tal percurso as suas próprias predilecções em literatura e firmando a sua imagem como o mais clássico dos modernistas.¹⁶

Contextualizado T. S. Eliot por intermédio de questões culturais da sua época e da influência do seu pensamento na formação do cânone, passaremos à leitura de *Four Quartets*, começando por salientar as suas características como ponto de chegada da anterior obra poética eliotiana. Destacarei, de início, a musicalidade verbal em “The Love Song of Alfred J. Prufrock”, um poema que, pelas ressonâncias encantatórias, se oferece como um bom exemplo de música na poesia; de seguida, deter-me-ei sobre a articulação da sonoridade sensorial com uma segunda estratégia que denota a influência da pintura modernista em *The Waste Land*, na qual uma estrutura poética fragmentária, emergente de sucessivas justaposições, se *compõe* num todo formado de elementos heterogêneos articulados em sucessão.¹⁷ Ambas as faces concorrem em *Four Quartets*, uma obra estruturada em quatro partes distintas que, em dinâmica de correspondências telescópicas, se ordenam num todo intitulado de forma a reforçar a analogia com uma peça musical. A analogia permite, desde logo, referir a inter-relação entre duas manifestações culturais distintas e apresentá-la não só como estratégia disciplinar mas também como tendência dominante, enraizando-se mais proximamente no Modernismo.¹⁸ Será pois dado relevo aos empréstimos pedidos à música, circunscrevendo-os ao sentido da estruturação e do ritmo, a temas recorrentes e à sua modulação por diferentes instrumentos.

A apreciação conjunta de “Burnt Norton”, “East Coker”, “Dry Salvages” e “Little Gidding”, permitirá pôr em evidência paralelismos de forma e de verso, ao mesmo tempo que será registado o facto de cada um dos poemas articular, em contraponto, as diferentes partes que, como as de uma composição sinfónica, se distinguem pela sucessão de movimentos, podendo eles ser associados

ao ritmo poético enquanto expressão do tempo musical e, por analogia, também do verbal. Tomando “Burnt Norton” como modelo, proceder-se-á à sua análise como conjunto de movimentos: o primeiro, em verso branco livre, é por vezes referido à forma de sonata pelo seu desenvolvimento contrapontístico; já no segundo sobressai a articulação dialéctica da estrofe lírica (versos isométricos de oito sílabas) com uma secção em discurso prosástico; o terceiro movimento, a secção central dos vários poemas, reconcilia os temas enunciados nos dois movimentos anteriores; o quarto, é um poema lírico; e, finalmente, o quinto é articulado por dialéctica idêntica à do segundo, mas por ordem inversa. Da comparação com os restantes poemas, ressaltará o paralelismo de estruturação, ainda que hajam de ser mencionadas as variantes que todos eles apresentam.

Os cinco movimentos que integram os quatro poemas serão ainda correlacionados com os cinco actos de um drama em que as diferentes vozes do eu poético se interpelam e interpelam o leitor numa sucessão de tonalidades contrastantes, susceptíveis de encenarem a demanda do poeta pela topografia sinalizada em termos históricos, mas adensada pela carga simbólica e pela rede alusiva.¹⁹ Far-se-á paralelamente notar que, do mesmo modo que os diversos temas musicais são modificados pela tonalidade dos diferentes instrumentos, também as oscilações de tom nos vários movimentos suscitam a analogia com uma orquestração; ora dominada pela voz da memória e da imaginação, ora pela da especulação crítica, ora pela da meditação, todas elas concorrem numa mais abrangente, de difícil definição na medida em que se faz ouvir para além dos tons habituais, e os destina e se destina à apreensão do espiritual. Afora as afinidades estruturais e de tonalidade que marcam os quatro poemas de *Four Quartets*, serão sublinhadas as de ordem temática, na medida em que todos os quartetos se unem pelas variações em torno de motivos e temas condutores de imagens do tempo e da eternidade, da história e do momento presente, da intervenção do divino no humano. Por último, e justamente tomando a recorrência de temas como ponto de partida, as variantes discernidas em cada poema serão exploradas como fases distintas de um percurso marcado, em “Burnt Norton”, pela consciência de algo que podia ter sido diferente e da oportu-

nidade perdida; em “East Coker”, pela memória do passado irrecuperável e a desolação do presente; em “Dry Salvages”, pelo vislumbre da redenção; em “Little Gidding”, pela redenção em que o fogo e a rosa se unem como símbolos do êxtase místico. A terminar este ponto, será relevante mencionar que, escrito em plena Segunda Guerra Mundial, no período mais crítico para os ingleses e para a cidade de Londres onde Eliot vivia, o último quarteto prenuncia a iluminação do Pentecostes, trazendo ao purgatório da terra sinais da salvação divina tal como ela se manifesta na ordem poética.

A continuação da análise de T. S. Eliot será inscrita como a **demandado “eu” pelos horizontes da poesia**. Retomar-se-á a complexidade simbólica de *Four Quartets*, acrescentando à análise anterior a frequente associação de cada um dos quartetos às estações do ano ou aos quatro elementos. Em seguida, deter-nos-emos numa faceta essencialmente modernista, pela frequência com que os escritores deste período a ela recorreram, para acentuar o carácter provisório de tudo o que pode ser dito. O eu poético, como que enamorado da sua própria escrita, emerge em todos os quartetos na auto-reflexividade que acentua a busca da intercepção redentora e estabelece contraponto com o momento de paragem no tempo — “no ponto morto do mundo em rotação”.²⁰

Ainda no âmbito do literário como manifestação dessa ordem ideal concebida por T. S. Eliot como legado inspirador, ocupar-nos-emos, depois, da rede citacional e alusiva de *Four Quartets* para falar de influências e da faceta cosmopolita do poeta no sentido modernista do termo. Serão mencionadas as referências de Eliot ao Gautier de “a arte pela arte”, aos simbolistas franceses, como Baudelaire ou Mallarmé, ao verso livre de Jules Laforgue, no intuito de completar a contextualização iniciada com os poetas metafísicos e George Herbert na sessão anterior. Mais perto do seu tempo, será referido Yeats que, em conjunto com Pound, influiria decisivamente no rumo da poesia eliotiana, ao poeta visionário irlandês se devendo a inflexão para uma linguagem mais intensa, mais hermética e carregada de símbolos teosóficos. Um tratamento mais orientado para questões de intertextualidade, focará o diálogo, particularmente audível em passos onde aparece dramatizada (no sentido anterior-

mente desenvolvido em relação às vozes eliotianas) a leitura de Kipling ou de Elizabeth Barrett Browning, em “Burnt Norton”; ou a dívida para com Thomas Elyot em *The Boke of the Governour* (de onde sai a divisa de Mary Stuart, “*En ma fin est mon commencement*”) e para com *The Ascent of Mount Carmel* de São João da Cruz, em “East Coker”; ou a sua reflexão sobre o *Bhagavad-Gita* (*O canto do bem-aventurado*), em “Dry Salvages”; ou, por fim, a sua construção da alteridade, implícita com Virgílio e explicitamente com Dante, ou da total identificação com Dame Julian of Norwich, em “Little Gidding”.

Em evidência serão naturalmente postos os traços que justificam as razões por que a Eliot tantas vezes é atribuída a responsabilidade do cânone modernista em poesia e que saem reforçados pela orquestração alusiva e pela citacional. Em breve recapitulação, será demonstrado como, na confluência das vozes que se articulam não só na tensão das suas diferentes tonalidades como ainda na do momento modernista com a de outras épocas, *Four Quartets* formaliza a demanda espiritual enquanto complexa estrutura poética destinada a sucessivos adiamentos de sentido e à ambivalência que associamos ao experimentalismo da época.²¹ Paralelamente, equacionarei também a questão por referência ao clima dominante no Modernismo e ao sentimento de incerteza e de provisório que subjaz à relação de crise entre arte e história, a qual legitima a dúvida, o cepticismo e, inclusive, o refúgio na auto-reflexividade. Destinarei ainda à reflexão sobre o cânone e o período a contextualizar a análise final de T. S. Eliot e de *Four Quartets* como tensão inscrita no poema pelo legado cultural americano, partindo de evidências textuais e tomando em linha de conta o reconhecimento do próprio Eliot de que a sua poesia se inscreve plenamente na tradição americana.²²

A comprová-lo, citarei passos de contemporâneos seus, como Hart Crane, Wallace Stevens e Randall Jarrell e falarei da sua influência em poetas das gerações seguintes, entre eles, Robert Lowell e John Ashbery, antecipando a sua presença uma vez que estão incluídos no Programa. Regressando ao solo comum de todos estes poetas, recordarei aos alunos que, no ano anterior, analisaram Emerson, Poe, Twain e James, o quanto, de um modo ou outro, todos eles viriam a estar presentes em Eliot, especificando os contributos de cada um, quer no

domínio da sua produção crítica quer no da poética. Como exercício de análise ou como sugestão de trabalhos proporei, por exemplo, paralelismos entre o raciocínio objectivo e “matemático” de Poe em “The Philosophy of Composition” e a rigorosa definição de um correlativo objectivo como forma de exprimir a emoção em Eliot; ou entre o “aqui e agora” emersoniano e o presente eliotiano, conjugando qualquer destas instâncias com o pendor para responder à complexidade da experiência pelo uso idiomático do paradoxo; ou, ainda, a elaboração da linguagem intensificada pelo movimento de repetição e as modulações por variantes susceptíveis de produzir o efeito de *fastidiousness*, comum ao discurso poético de T. S. Eliot e à narrativa de Henry James.

Três questões serão escolhidas para ilustração do que, em T. S. Eliot, pode ser explorado como especificamente americano. A primeira, será a que, na continuação das tensões linguísticas anteriormente referidas, permite apreciar o poeta modernista como continuador das experiências de linguagem que, no entender de Hemingway, fazem de Mark Twain o originador de um discurso genuinamente americano, marcado pelo convívio do heterogéneo. Como será sublinhado, Eliot, em *Four Quartets*, ao justapor o lírico e o prosástico introduz justamente a dissonância que caracteriza a música experimental do seu tempo e que Charles Ives, nas suas composições dos primeiros anos do século, se vangloria de ter usado, antes de Arnold Schönberg e Igor Stravinsky terem divulgado os sons de uma nova ordem musical na Europa.

A segunda, far-se-á notar, é a transmutação da experiência da vida em exercício poético original, evocador dos de Emerson, Dickinson ou de Whitman. Neste âmbito, falar-se-á da demanda como autobiografia espiritual, ancorada em espaços físicos concretos que são, efectivamente, simulacros da geografia psíquica povoada por reminiscências e especulações filosóficas, ou, então, por percepções subliminares intuídas no labor imaginativo. O primeiro movimento em “Burnt Norton” será usado como passo esclarecedor do que pode ser a transformação imaginativa de uma mansão de Gloucestershire, em tempos vitimada por um incêndio trágico, numa reminiscência do jardim edénico, imagem densamente simbólica em termos da cultura que se gerou na promessa de um Novo Mundo de redenção e de onde Eliot é originário.²³ O

segundo quarteto, “East Coker”, será, por sua vez, correlacionado com o primeiro, na medida em que representa o local de onde os antepassados do poeta emigraram rumo à Terra Prometida e onde passado e presente se articulam em tensão análoga à do jardim com a estação de metropolitano londrina em “Burnt Norton”, com a diferença de que, no segundo quarteto, as sensações de perda algo indefinidas do primeiro se convertem na experiência trágica da perda irremediável e do despojamento. Em “Dry Salvages”, será retomada a análise do percurso de retorno às origens como fonte de iluminação e via de ascese iniciada no quarteto anterior (chamarei a atenção para a ligação entre os dois), começando por dar destaque à imagem do rio como símbolo da vida humana, tal como surge das recordações de infância e juventude em St. Louis e ao contraponto que o rio desenha com o mar, também ligado à lembrança da costa de Massachusetts onde Eliot costumava passar o verão. Será ainda dado realce ao facto de o menos histórico dos quartetos ser aquele em que a voz se assume mais deliberadamente confessional, aproveitando o ensejo para equacionar autobiografia e representatividade em cultura americana.²⁴ A questão conduzir-me á de novo a Emerson, uma referência, de resto, justificada sempre que se abordam facetas da identidade cultural e, neste caso, ainda mais pertinente pela relevância do pensamento poético oriental nos dois autores americanos.

A terceira e última questão decorrerá da anterior e prende-se com o papel de T. S. Eliot como poeta representativo da chamada cultura dominante e figura de proa do cânone modernista. Em torno do terceiro movimento de “Dry Salvages” problematizarei a herança traduzida na metáfora central do viajante incitado a prosseguir em frente, na demanda onde se aliam referências cristãs à Anunciação e à Encarnação com a aprendizagem do desapego oferecida por Krishna a Arjuna. A metáfora, repetindo uma situação essencial na exploração da identidade cultural e a aliança de duas tradições, a oriental e a ocidental, permitir-me-á sublinhar análogas explorações em Poe e Melville e, simultaneamente, voltar a Emerson e ao diálogo entre culturas, como se, desde o começo, os Estados Unidos houvessem demandado as culturas do restante mundo. A concluir, destacarei a orquestração dos diversos temas e motivos con-

dutores dos quartetos precedentes em “Little Gidding”, referindo a sua conotação com uma tentativa de, no passado, erigir uma comunidade onde se aliam aos valores da vida monástica aos da vida familiar, podendo ela, portanto, funcionar como espaço simbólico e ressonância da comunidade ideal, toponímia perdida e achada pela ascese como ordem redentora e visionária.²⁵

Subordinada ao tema o **vazio e a ordem**, a análise de Ernest Hemingway iniciar-se-á por algumas considerações sobre a relação deste autor com a era de Eliot bem como da sua obra com o cânone modernista. Serão feitas referências ao período em que, como expatriado, conviveu em Paris com Gertrude Stein, Ezra Pound e F. Scott Fitzgerald, partindo desta contextualização para avaliar a sua experiência na arte do romance e do conto. Aproveitarei a questão para lembrar que, neste duplo papel, Hemingway percorre a rota de inúmeros prosadores americanos e que, na rota clássica iniciada por Hawthorne e levada ao auge por James, o ideal e as expectativas suscitadas pela ideia do “grande romance americano” remetem geralmente o conto para uma posição subalterna. Por este ângulo, abordarei a inversão canónica, representada por Hemingway cujos romances marcaram uma época, mas cuja influência nas gerações futuras é indubitavelmente mais importante no campo da chamada *short fiction*, onde, na sequência de Mark Twain e Stephen Crane, qualquer deles autores de romances célebres e admirados por Ernest Hemingway, exercitaria a vocação experimentalista, particularmente característica do período em que escreveu.

Entrar-se-á, em seguida, na análise de “A Clean Well-Lighted Place” (1933, 1939), destacando a economia verbal, a prosa enxuta e a superfície aparentemente realista, para, pelo contraste com contos anteriormente lidos e estruturados em função das categorias narrativas tradicionais, dar relevo ao carácter experimental da sua escrita.²⁶ Despojada de adjectivação supérflua, estrutural e linguisticamente minimalista, ela viria a influenciar decisivamente escritores da geração seguinte, entre eles, Donald Barthelme, menos obviamente, Raymond Carver, de forma muito explícita. Neste âmbito, acrescentarei ainda que, definido pelo estilo objectivo (impessoal diria Eliot), Hemingway foi por vezes comparado ao operador cinematográfico que orienta a sua câmara para

o mundo da experiência, sem deixar de contrapor a esta analogia a metáfora do icebergue, autenticada pelo próprio Hemingway em *Death in the Afternoon* (1932), como testemunho de que, na escrita como na vida, sete oitavos do sentido – “a dignidade do icebergue” – devem permanecer submersos.

A análise sublinhará, depois, a formalização do conto em vários planos contrastivos que prolongam o contraponto inicial entre luz e sombra como estrutura definidora de sentido e que articulam a narrativa na dialéctica fundamental do vazio com a dignidade do ser humano. Para segundo excerto de leitura escolherei a versão niilista do Pai-Nosso, pela qual será ilustrado o alcance do paródico enquanto “repetição com diferença”, tirando da diferença os dividendos possíveis a fim de realçar a mudança operada pela secularização de valores. Aquilo que em Eliot pertence ao domínio do teológico, passa em Hemingway para o da esfera puramente existencial.²⁷ O lugar limpo e bem iluminado é, afinal, a estrutura imposta pelo ser humano ao caos, e o desejo de ordem e regularidade no fluxo sem nexos das sensações. Como em T. S. Eliot, cuja obra Ernest Hemingway conhecia ao ponto de usar, nos seus romances, imagens da guerra e da alienação evocadoras das de *The Waste Land*, a luz anuncia e assegura um refúgio, ainda que provisório, contra o negrume ameaçador. Neste ponto, regressarei a “Burnt Norton”, para lembrar aos alunos, que efectivamente a luz é, no primeiro quarteto, o elemento dominante e banha o jardim em contraste com os “montes sombrios” da cidade, entrevistos do metropolitano, na escuridão desse “mundo de agitadas vozes”.

No conto, luz e dignidade humana são correlativas, na medida em que uma assegura a outra, sendo a última, como referirei ainda, uma manifestação do célebre código de conduta que, no autor, representa a transferência do eminentemente religioso para o eminentemente existencial. Chamarei por fim a atenção para o facto de o mundo de Hemingway ser, como o de Eliot, o lugar do desapego e da indiferença que Stephen Crane antecipou, por exemplo, em “The Open Boat”. E, também, a arena da solidão e do descontentamento. O enigma do ser no universo inscreve, por ínvios caminhos e como demonstrarei, o anseio de ordem que atravessa *Four Quartets* em “A Clean Well-Lighted Place”. A demanda que, em Emerson, fora atracção do espírito aos horizontes

da matéria, e que, tanto em Poe como em Melville, se metaforizara em viagem à beira do insondável, anuncia-se, em Eliot, nos acordes de uma sinfonia (incompleta) e, em Hemingway, num halo de luz.

A última parte desta sessão será acompanhada por um vídeo sobre a pintura de Edward Hopper, detendo-me particularmente no quadro ***Nighthawks (1942)***, que analisarei, em primeiro lugar, pela analogia possível entre o registo de quatro figuras isoladas na sua óbvia solidão e as personagens de “A Clean-Well Lighted Place”. Porei em relevo os planos estruturalizantes do quadro e a sua subordinação à antítese fundamental da claridade no *diner* e do negrume da noite, dois mundos distintos separados pelas grandes vidraças através das quais surgem clientes e empregado banhados na luz que realça a auto-absorção nas suas vivências. Alargarei, em seguida, o universo do *diner* ao da urbe envolta em sombras, aproveitando para acentuar a luminosidade como um estado provisório e simultaneamente tecerei considerações sobre Hopper como pintor dos anos trinta e da Grande Depressão.²⁸ Por fim e para que a analogia possa ser mais completa, referirei o uso que Hopper faz da tradição, ao adaptar motivos da iconografia cristã e de pintores que, como Caravaggio e Rembrandt, usaram feixos de luz nas suas telas. Salientarei, por fim, que, quer na pintura quer no poema, a arte americana tende a regressar à(s) cultura(s) de origem, para, nela (s), inscrever a marca da sua originalidade: em T. S. Eliot, a via mística passa expressivamente pela ordenação do rio caudaloso desaguando em profundezas oceânicas; em Hopper, a rarefação do real destina-se a atrair o observador à história que o quadro não conta, mas sugere como sendo o elemento mais intrigante, tal como em quadros da Anunciação renascentista; em Hemingway, a tendência tchekhoviana de partir do pormenor concreto para o desenvolver em sentidos universais justifica que, em última análise, “A Clean Well-lighted Place” venha a funcionar como metáfora da sua própria escrita.²⁹

A primeira sessão sobre Eugene O'Neill subordinar-se-á ao tema da **maturidade artística no drama americano** e sustenta uma dupla reflexão: por um lado, oferece a oportunidade de discorrer sobre o papel do dramaturgo como ponto de chegada e autonomia do drama nos Estados Unidos, podendo

Long Day's Journey Into Night ser, por sua vez, analisado como um segundo ponto de chegada, o do experimentalismo modernista o'neilliano; por outro, reforça o diálogo intercultural com o drama grego e o isabelino, ou, ainda, com Ibsen e os dramaturgos do fim do século, Strindberg e Tchekhov, que tiveram um papel decisivo na revitalização do drama europeu. Procurando ainda alertar os alunos para a diversidade do experimentalismo modernista de Eugene O'Neill – e porque, efectivamente, ele, em *Long Day's Journey Into Night*, pode passar despercebido sob a superfície aparentemente naturalista da peça –, será feita uma breve enumeração das diferentes influências reveladas pelo curso da obra do dramaturgo. Sublinharei em *Beyond the Horizon* (1920) e em “*Anna Christie*” (1921), o realismo simbólico, contrastando-o com o expressionismo de *The Emperor Jones* (1920), de *The Hairy Ape* (1922) ou de *All God's Chillun Got Wings* (1924), obras que, frequentemente, integram os programas de Literatura e Cultura Norte Americana I e com as quais os alunos podem estar familiarizados. Falarei ainda de *Desire Under the Elms* (1924), uma peça que é difícil de problematizar em função de uma influência dominante e que, por isso, constitui um antecedente significativo para aquela que analisaremos. Referirei brevemente *The Great God Brown* (1926), *Marco Millions* (1928) e *Lazarus Laughed* (1928), tentativas um tanto frustradas de criar um teatro densamente imaginativo e poético, mas que, em conjunto com a restante produção de O'Neill, justificam o facto de o seu prestígio ter em muito ultrapassado os horizontes do teatro americano e, como Eliot ou Hemingway, ser reconhecido pela influência que viria a exercer na Europa, recordando, inclusive, que em 1936 lhe seria atribuído o Prémio Nobel da literatura.

No âmbito desta contextualização, darei realce à mudança operada pela deslocação de interesse de Nietzsche para Freud, deslocação que se afigura relevante para o entendimento de *Long Day's Journey Into Night* como drama autobiográfico, articulado em torno de conflitos da própria família do dramaturgo, e que, nesta breve retrospectiva, correlacionarei ainda com *Mourning Becomes Electra* (1931), uma peça inspirada no drama de Ésquilo (a divisão em três partes intituladas “Homecoming”, “The Hunted” e “The Haunted” revela o intuito de repetir o esquema formal da *Oresteia*) e colorida pela interpre-

tação psicanalítica com que fundamenta a tragédia dos Mannon. Neste ponto, será parenteticamente recordado o paralelismo entre as preocupações de O'Neill e as de Eliot ou de Hemingway, a sua inquietude em busca da forma adequada e perfeita para exprimir o *agon* da condição humana, destacando-as como impulso condutor do drama modernista e das tendências inovadoras da época. Sublinharei, ainda, a consciência que o dramaturgo revela da escrita dramática como artifício da realidade e estratégia de busca orientada pela noção de destino.³⁰ Como Freud, que regressou aos clássicos para justificar as suas teorias, também O'Neill lhes pede de empréstimo padrões para legitimar a condição trágica da experiência na América dos seus dias.

Justamente desta questão partirei para a análise da peça, problematizando junto dos alunos o aparente paradoxo de o drama, tradicionalmente encarado como o mais objectivo dos modos de representação, se prestar a uma aliança com o registo da subjectividade, assumido por Eugene O'Neill na sua dedicatória da peça a Carlotta Monterey. Salientarei o facto de o drama autobiográfico, pela sua própria natureza, se distinguir de uma narrativa, passando, em seguida, ao conflito dos Tyrone e pondo em evidência o tema condutor da peça na sua especificidade americana. Um exemplo perfeito de unidade de tempo e lugar (decorre sempre na mesma sala e os seus quatro actos, como quatro compassos ou movimentos de uma vida, desenrolam-se entre as 8.30 da manhã e uma meia-noite indefinida), a jornada para a noite desenvolve-se em torno das frustrações de cada uma das personagens, motivadas pelas suas anteriores expectativas.³¹ Discorrerei, por fim e inevitavelmente perante os sentimentos atraído nas diversas falas, sobre a questão da representatividade do dramaturgo e da sua família, contextualizando-a no drama mais alargado da formação dos Estados Unidos da América e dos conflitos entre aqueles que se sentiam por antiguidade senhores do território e as vagas de imigrantes que também desejavam participar no sonho americano.

Na segunda aula sobre *Long Day's Journey Into Night* regressarei à **articulação de história e mito**, para recapitular a situação da peça como ponto de chegada das outras peças do autor, nela destacando o que, sob a superfície

naturalista, deve ser reconhecido como distorção expressionista, adensamento poético, contenção clássica, niilismo e psicanálise. Em seguida deter-me-ei sobre as diferentes expressões do trágico, tal como elas se deduzem de épocas distintas, procurando por contrastes sucessivos com o drama grego, shakespeariano ou oitocentista, delinear a especificidade o'neilliana. Demonstrarei, por exemplo, como ela reformula o conceito de destino do teatro grego, ou a responsabilidade do herói shakespeariano enquanto agente da sua própria queda, ou a deslocação do conflito para o íntimo da personagem, recorrendo a Hamlet como paradigma da fragmentação que assola a psique modernista. Os diversos exemplos serão sempre correlacionados com passos do drama, podendo uma simples imagem como a da gaivota, com que, no quarto acto, a personagem Edmund se deseja identificar, estabelecer a ponte com o teatro de Tchekhov, onde o conflito não se gera na divergência de interesses entre indivíduo e estado, nem em falhas de carácter, mas, como em O'Neill, decorre da incompreensão e do aprisionamento das personagens em si mesmas. Recorrerei, em seguida, ao filme realizado por Sidney Lumet e incluído no Programa, para, por seu intermédio, ilustrar facetas importantes para a análise do conflito, bem como para chegar a conclusões em função do próprio espectáculo. Ainda que não reproduza a peça na totalidade, esta versão crítica, inserida na série *The History of the Drama. Modern American Drama*, surge comentada por José Quintero, o primeiro encenador da peça tanto nos Estados Unidos como em Inglaterra.³² Ela permite, por isso, avaliar das escolhas de encenação ao ser apresentada como uma tragédia dominada pela figura tutelar de Sófocles e, a par disso, ajuizar da fidelidade de Quintero para com as minuciosas indicações de O'Neill nas suas longas e célebres didascálias. Efectivamente, os pormenores cénicos vão ao ponto de sugerir, pelo som insistente das sirenes, o nevoeiro que, como um segundo cenário, envolve a vida das personagens, bem como de significativamente intrometer no som do riso humano o piar das gaivotas. Talvez, ainda mais relevante, pela obsessão que as didascálias revelam no que concerne a utilização da luz como fonte de sentido cénico, esta versão, sendo filmada, acentua os jogos de luz que, mais do que as palavras, devassam as emoções ocultas sob as máscaras afiveladas pelas várias personagens.

As diferentes etapas da jornada para a noite, são, como destacarei, compassadas pelo gradual desvanecimento da luz solar e a sua substituição pela luz eléctrica que, como a natural, também sofre diversas gradações, chamada ora a iluminar tibiamente a meia-penumbra habitada pelos fantasmas das personagens, ora a banhar estas na intensidade das suas emoções – uma verdadeira família de actores, que, no último acto, representa meta-dramaticamente os vários papeis pedidos de empréstimo ao teatro clássico, a Shakespeare, Ibsen, Strindberg ou Tchekov; à poesia de Baudelaire e à decadentista; e, a um outro nível, na medida em que Edmund/Eugene revela “a touch of the poet”, aos clássicos americanos. De entre eles, Poe e Melville, em insondáveis assombramentos, autenticam a longa divagação da personagem Edmund Tyrone, no papel de Eugene O’Neill, pelo abismo do seu devaneio.³³

Dois critérios foram determinantes para a inclusão de *Citizen Kane* neste ponto do Programa. O primeiro, como será referido, prende-se com a obsessão modernista pela luz. No início de um novo século, em que o cinema quase se tornou uma “velha arte”, não se afigura dispiciendo problematizar esta questão em virtude da própria natureza da arte cinematográfica e pela influência que exerceu sobre todas as outras durante a primeira metade do século passado. O segundo critério deverá ser considerado numa dupla perspectiva. Por um lado e desejando articular o Programa de forma a enfatizar nexos culturalmente significativos, a história de Kane oferece um contraluz sugestivo ao drama dos Tyrone, com o seu desfile da América e o cortejo das suas ilusões, a clara representatividade anunciada no título e a modulação por acentos trágicos de mais um caso de um cidadão americano abismado nas suas frustrações. Além de tudo o mais, o enquadramento inicial por “Kubla Khan”, o poema sobre a futilidade da ambição humana, oferece expressivo testemunho das estreitas relações entre cinema, teatro e texto literário em cultura americana. Por outro lado e tomando em linha de conta as características formais do cinema, foi determinante o facto de ele oferecer a oportunidade de visualizar as componentes espaciais numa narrativa cinematográfica cuja articulação em muito se assemelha à do texto verbalmente realizado por

William Faulkner. Sendo este um autor de difícil leitura, mesmo para os alunos que se encontram a frequentar o último ano da licenciatura, a introdução ao romance modernista de Faulkner por intermédio do cinema experimental de Welles assegura a possibilidade de observar estratégias comuns a ambas as artes, ao mesmo tempo que dramatiza uma situação em que os alunos, enquanto espectadores, são levados a perceber pela imagem que uma narrativa não tem de ser apenas concebida como uma sequência de acontecimentos articulados pela lógica de um princípio, meio e fim. Ela pode também ser decomposta em campos ou planos susceptíveis de serem reintegrados por um outro tipo de ordenação, gerado na capacidade de discriminar motivos condutores e de estabelecer as correspondências telescópicas que legitimam uma outra coerência estruturadora.

Após o filme, destacarei algumas destas manifestações, depois de referir a sua articulação como um monumental *flashback* enxertado por técnicas várias, nomeadamente pela de *camara eye* e pela de *news reels* que, uns anos antes, tinham celebrado o romance de Dos Passos. Esta última, fomentada ao ritmo por que passavam as actualidades cinematográficas e pela sua diversidade, imprimem ao filme de Welles a aceleração de uma reportagem desencadeada pelo mistério de uma última palavra proferida por um moribundo. Ajuizando *Citizen Kane* por este ângulo, descobrimos Welles como precursor dos filmes tipo documentário em cima do acontecimento, cuja narrativa é uma colagem de sucessivos pontos de vista. Mas é justamente da tensão entre o pseudo-realismo desta espécie de narrativa e a genial manipulação do ângulo de profundidade pela objectiva que se faz o cinema de Welles. Como terei oportunidade de ilustrar, ao incidir sobre a cena da tentativa de suicídio de Susan Alexander Kane, a substituição do registo realista pelo do vazio oferecido ao espectador, enquanto a câmara se desloca do pormenor do copo de água e da caixa de comprimidos esvaziada para o som e o alarme de Kane a bater a uma porta fechada, é que melhor situam o experimentalismo modernista de *Citizen Kane*. Estabelecerei também a diferença entre a visão objectiva dos acontecimentos, em que os vários planos de uma narrativa fílmica são estruturados pela aparente impessoalidade da máquina de filmar, como se focasse

as personagens a deixarem-se registar, e aquela outra em que a agilidade mental do espectador é convidada, não a aceitar passivamente o registo, mas a descortinar a orientação dos vários ângulos de incidência.

Neste ponto, lembrarei a famosa janela de Henry James, uma metáfora arquitectónica que, como a cinematográfica, permite visualizar a obra de arte como artifício total, em vez de imitação da realidade. Em Welles, a passagem sem transição de uma cena a outra ou de uma personagem a outra assenta em mecanismos de simultaneidade e descontinuidade que, como os movimentos de uma peça sinfónica, determinam o sentido subjacente a toda a composição e só na intuição das várias partes reunidas num todo alcançam o efeito total. A exigência do espectador, do ouvinte ou do leitor se tornarem os orquestradores de sentido é, afinal, semelhante àquela que, em Hopper ou nas diversas figuras da Anunciação, compele a imaginar o que se situa para além do quadro.³⁴ Em contrapartida e como ilustrarei, em *Citizen Kane* a aliança da generalização modificada pelo pormenor dá-nos iterativamente o registo de um casamento fracassado, demonstrando uma vez mais que o literário não enquadra apenas e citacionalmente a narrativa, mas existe ao nível da suas estruturas mais profundas nas técnicas pedidas de empréstimo à literatura modernista, no caso do modo frequentativo, a Proust.

Iniciarei o comentário a *Go Down, Moses* (1942), de William Faulkner, por uma recapitulação das relações de consanguinidade entre literatura e cinema, subordinando esta aula ao seguinte tema: **a análise estrutural das ficções modernistas**.³⁵ Começarei por as destacar em “The Bear”, a secção central da obra e com a qual parte dos alunos pode estar familiarizada, pondo em evidência a recusa da cronologia linear e a justaposição estrutural dos cinco segmentos narrativos: inaugurado pela enumeração dos intervenientes na caçada ao urso, que ao correr dos três primeiros segmentos é adensada por sentidos míticos, o relato, temporalmente iniciado nos 16 anos de Ike McCaslin, progride em *flashback* para a memória frequentativa de episódios semelhantes aos 10 e aos 11 anos, justapõe-lhes, depois, o momento crítico da rejeição da herança das terras aos 21 anos, e termina por um novo recuo temporal em

que se regista o fim de uma era, as transformações operadas pelo devir histórico e se desestabilizam os anteriores sentidos sugeridos pela articulação não cronológica do relato.³⁶

A oscilação da narrativa entre múltiplos planos temporais, o adiamento de expectativas do leitor e o seu papel na construção de sentido permitem, desde logo, traçar os paralelismos, mas também as diferenças entre a narrativa verbalizada e a cinematográfica, ambas ficcionais mas diferenciadas pelo meio em que se desenrolam. A ilustrar a diferença, serão elaboradas considerações sobre o monólogo interior como estratégia especificamente literária e liame aglutinador do fluxo narrativo. Seguidamente será problematizada a questão formal em *Go, Down Moses*, uma obra que lida por padrões tradicionais poderia ser interpretada como uma colectânea de contos, mas cuja profunda unidade a nível das estruturas mais profundas desmente e invalida esta suposição. Lembrando as várias versões por que se foi construindo a história de Kane, cada uma delas um episódio completo em si mesmo, desenvolverei o paralelismo com *Go Down, Moses*, uma obra que articula em cadeia episódios aparentemente separados, mas realmente unidos por personagens e temas condutores. Aproveitarei para contextualizar, em função da restante obra do autor, o radicalismo experimental que determinou a sua aceitação como o mais vanguardista dos escritores americanos no período do Modernismo.³⁷

A segunda aula sobre William Faulkner será articulada pelo tema **forma e cultura** em *Go Down, Moses*. Começarei por definir o contraste entre McCaslins e Beauchamps enquanto espaços emblemáticos da cultura branca e negra no Sul dos Estados Unidos, focando os traços específicos de cada uma das raças que, nos episódios separados, começam por emergir em oposição. Lucas Beauchamp, em “The Fire and the Hearth”, representa uma vida fecunda que contrasta com a de Ike McCaslin, em “Was”, caracterizado como um velho rondando a casa dos oitenta anos, a quem fora negado o dom da paternidade. A velhice e a esterilidade funcionam como um comentário oblíquo às opções de juventude de Ike, desenvolvendo, como demonstrarei, o que em “The Bear” era meramente insinuado no jogo de justaposições entre os diversos planos

temporais. No entanto, se considerarmos a obra como um todo, as duas personagens, em dinâmica de alteridade, surgem implicadas no destino uma da outra, como se houvéssamos regressado ao mundo de Abraão e às responsabilidades de Isaac, o filho legítimo, perante Ishmael, o filho proscrito. Reforçarei a legitimidade desta perspectiva pela visão cíclica da existência humana, que emerge de “Delta Autumn”, a última secção da narrativa onde os temas da caça, da miscigenação e do amor são retomados, e a estruturam pelos padrões anteriores, ilustrando modelarmente a profunda coesão que subjaz ao artefacto modernista. Mesmo em “Pantaloone in Black”, onde não reconhecemos as personagens pertencentes aos dois ramos da família simbólica, repetem-se temas e situações que, em sintonia com o espiritual negro do título, asseguram o alargamento da condição protagonizada por McCaslins e Beauchamps a horizontes mais vastos e particularmente significativos em cultura americana.

Faulkner, como mencionarei, não é o primeiro escritor a inscrever no cânone a dissidência. No século anterior, Poe, Melville, Emily Dickinson ou Kate Chopin, não fizeram propriamente parte do grupo de autores identificados como vozes de privilégio cultural. *Go Down, Moses*, porém, dá ao tema racial o relevo que lhe cabe no registo de uma situação peculiar no âmbito da identidade cultural dominante. Antes de Faulkner, Herman Melville e Mark Twain haviam-na incorporado ao universo literário e devolvido aos respectivos leitores na sua complexa integralidade. Nos anos vinte, O'Neill, então em fase expressionista e sensibilizado para tensões sociais, utilizara-a como fonte de conflito, articulando-a ao sentimento de malogro que nasce da realidade às avessas do sonho; o seu drama autobiográfico projecta essa discrepância sob as luzes impiedosas da ribalta. Faulkner, por seu turno, realiza, como será referido, uma alegoria plena de sentido face às mudanças operadas no Sul, em particular, e nos Estados Unidos, em geral. Uma única família agrega as tensões emanadas da co-existência entre raças diferentes e modos de sensibilidade distintos. Ajustado aos contornos de uma relação literalmente desenhada, a preto e branco, por Beauchamps e McCaslins, *Go Down Moses* problematiza, como acentuarei, a inevitabilidade de o espaço físico comum enredar o ramo legítimo e o ilegítimo de uma mesma família numa herança também comum.

A concluir esta sessão, sublinharei o papel de William Faulkner como autor canónico e, simultaneamente, como artífice de mudança no próprio cânone pela forma como Yoknapatawpha, mítico território destinado a transcender as barreiras do espaço e do tempo, atrai ao domínio da identidade americana a raça que, escravizada e oprimida, funciona como negativo dos ideais democráticos autenticados pela Declaração da Independência dos Estados Unidos.

Voltaremos a este tema depois da projecção de **Porgy and Bess (1935)**, uma ópera que, em termos de génese e de execução, proporciona um bom ângulo sobre as relações intra e interculturais nos Estados Unidos. Será dado destaque ao facto de George Gershwin, compositor americano de origem judaica, ter desde o início da sua vasta obra procurado elidir a separação entre música erudita e popular, acolhendo a veia experimental, dominante na época. Será também mencionada a sua ambição de produzir uma ópera que, pelo tema e pela música, fosse efectivamente americana. Assim, a adaptação do mito de Orfeu e Eurídice à realidade dos seus dias deverá ser analisada na convergência de várias culturas dos Estados Unidos. Em *Porgy* (1925), da autoria do sulista DuBose Heyward, encontrou o autor de *Rhapsody in Blue* o tema para o seu arrojado projecto, intitulado a ópera *Porgy and Bess*, para a distinguir da versão novelística e também da dramática que, em 1927, surgira numa adaptação criada por DuBose e Dorothy Heyward.

Vincarei o paralelismo com William Faulkner que recorrentemente diversificou o registo da identidade pelos sinais da “outra” presença, ao incidir sobre as componentes musicais de uma ópera que trazia para a ribalta não só a vida de uma pequena comunidade negra do Sul, mas também a sua identidade própria, tal como ela se fazia ouvir nos sons e nos ritmos da sua existência. Não deixarei de referir a controvérsia suscitada por *Porgy and Bess*, mas o foco da minha análise incidirá fundamentalmente sobre duas questões. Decorre a primeira da analogia com a *Carmen* de Bizet, analogia que permite contextualizar George Gershwin e seu irmão Ira Gershwin, autor da letra de *Porgy and Bess*, em face da tradição operática ocidental, já então com raízes estabelecidas nos Estados Unidos.³⁸ Prende-se a segunda com a diversificação dessa tradição

e com o modo como essa diversificação foi realizada: os empréstimos pedidos à herança musical afro-americana, nomeadamente aos espirituais negros e a outros ritmos jazzísticos, e a sua estruturação em conjunto com elementos operáticos tradicionais asseguram, efectivamente, um carácter especificamente americano a *Porgy and Bess*, revelando a modificação da chamada cultura dominante por aquela que, ao tempo, habitava as suas margens.

A aula inicial sobre Langston Hughes será articulada pelo tema **Harlem e o Modernismo**. Começarei por recapitular o papel central desempenhado por este poeta negro em relação ao Movimento que, nas letras americanas, ficaria assinalado como a primeira das renascenças realizadas por uma cultura de margens. Em seguida, será traçado o paralelo entre Hughes e outros autores seus contemporâneos, nomeadamente, Jean Toomer, Countee Cullen e Zora Neale Hurston, tendo em mente a sua leitura provável em *Literatura e Cultura Norte-Americana I*, no intuito de chamar a atenção para o facto de as suas obras terem sido, à data, essencialmente avaliadas pelos padrões da cultura dominante e, muitas vezes, em profunda ignorância da sua experiência cultural própria.

Iniciando a leitura de *Montage of a Dream Deferred* (1951), analisarei alguns dos poemas seleccionados para esta sessão, afim de demonstrar que o experimentalismo subjacente a todos eles alinha Hughes (e, aliás, a chamada *Harlem Renaissance*) com as tendências modernistas da época, ao mesmo tempo que os distingue pelos traços próprios da cultura afro-americana.³⁹ Porei em relevo a dívida para com formas e ritmos próprios, como por exemplo os *blues*, traçando a correlação com as canções de trabalho e os espirituais negros, com vista a situar Hughes no seu contexto cultural específico. Utilizarei ainda uma gravação em que a sua poesia aparece acompanhada por Charles Mingus e Leonard Feather para ilustrar uma faceta relevante – a da oralidade do poema afro-americano, justificando-a pelo sentimento da experiência comunitária que se revela ainda na forma como o sujeito poético frequentemente desaparece sob os múltiplos registos das vozes chamadas a protagonizar, com ele, *Montage of a Dream Deferred*. A ilustração permitirá simultaneamente alertar os alunos não só para a diferença de ritmo em relação a

formas de poesia suas conhecidas, mas também para a diferença entre as batidas dos *blues*, por exemplo, e as do *gospel*, ou para a sincopação do jazz e as variações sobre uma figura melódica, oferecendo-lhes uma percepção da real diversidade da música afro-americana, que visa corrigir uma certa visão estereotipada das formas musicais negras.⁴⁰

A segunda sessão sobre Hughes focará *Montage of a Dream Deferred* como **registro da identidade poética**. Partirei de um poema frequentemente inserido em antologias, “Theme For English B” e que inaugura a secção intitulada “Vice Versa to Bach”, para definir em termos formais a presença das duas culturas, a branca e a negra, e, simultaneamente, para dar relevo ao tema inscrito como desafio da cultura dominante ao sujeito poético. Ser autêntico, como sublinharei, pressupõe o reconhecimento da mestiçagem que no caso de Hughes é literal, mas que em *Montage of a Dream Deferred* carece de ser analisada no plano da representatividade. Claramente auto-reflexivo pelo enfoque sobre a escrita, manifestamente dramático pelas tensões inerentes à situação racial, “Theme For English B” é subtilmente autobiográfico, sem deixar de, em profunda coerência com a restante obra do poeta, formular a conversão do pessoal aos horizontes simbólicos da comunidade. São eles que adensam o percurso individual e justificam a implicação das duas raças no destino uma da outra, por essa mesma implicação se definindo, inclusive, uma nova ontologia do americano.⁴¹ Deixarei uma pergunta aos alunos: Haverá uma diferença substancial entre este sentido de se ser americano e o proposto por William Faulkner em *Go Down, Moses?*

Inscreverei, depois, o poema no contexto de *Montage of a Dream Deferred*, chamando a atenção para a sua centralidade (literal e figurativa) num texto concebido como uma montagem de vozes e unificado pelo o motivo condutor do “sonho adiado”. Terminarei a minha exposição com o poema “Harlem”, não só porque ele inaugura a última secção intitulada “Lenox Avenue Mural” com uma imagem que tem, de facto, a força de uma primeira inscrição na pintura mural da experiência comunitária, mas também porque essa imagem inspiraria textos, como o de Lorraine Hansberry e o de Martin Luther King, Jr.,

integrados neste Programa como respostas à interrogação com que termina o poema de Langston Hughes.⁴²

Será lícito, como interrogarei, ajuizar as realizações dos artistas negros como mera sublimação das frustrações e dos sonhos adiados, ou não será que – como nos provam os *blues* na sua ambivalente oscilação entre a mágoa e a revolta –, enquanto seres do Novo Mundo, acreditaram que este também lhes estava destinado e ousaram exprimi-lo como acto de autenticidade e de imaginação criadora? Posta a questão, nestes termos, evocarei autores analisados em *Literatura e Cultura Norte-Americana I*, para lembrar que, no rasto da sua singularidade, descobrimos as marcas de uma herança que se liga a uma tradição cultural específica. E se, em Whitman, é lícito invocar a Bíblia, William Blake ou Camões, outros legados deverão ser mencionados em relação a autores afro-americanos que, contudo, é erróneo suspender do tempo das suas vivências como cidadãos dos Estados Unidos. Por isso mesmo, se fala de mestiçagem ou cruzamento de raças e culturas como pano de fundo para o tema aglutinador da sessão sobre **anos cinquenta e os sinais de mudança**.⁴³ Uma reflexão particularmente sugestiva sobre o que pode ser o sentido da diferença é-nos oferecida por Ralph Ellison em “*Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity*” (1953) que, como destacarei, começa por ser um comentário a alguns autores do cânone modernista americano, nomeadamente a Hemingway, Steinbeck e Faulkner. Aos dois primeiros, critica a ausência do negro dos seus textos, ausência que considera ser uma forma de “segregação pela palavra”, a seus olhos injustificável na medida em que os códigos éticos, em torno dos quais articulam as suas ficções, ignoram uma parcela significativa da experiência americana. Sublinharei, em seguida, o contraste que Ellison traça entre estes e os escritores do século XIX, destacadamente em relação a Twain, mas também a Emerson, Melville, Thoreau e Whitman, cujos textos exibem frequentemente o negro como símbolo do ser humano. No que concerne Faulkner, autor que, como se compreende, se reveste de um interesse particular para o Programa, Ellison estabelece uma diferença entre a primeira fase da escrita, em que a raça negra é frequentemente reduzida ao estereótipo,

em seu entender “um processo de desumanização institucionalizada”, e obras mais tardias, como *Go Down, Moses* e *Intruder in the Dust* (1948), onde a sua representação aproxima William Faulkner da dimensão moral de Mark Twain ou de Herman Melville.⁴⁴

Farei ainda notar a diferença de Ellison, por exemplo, em relação ao radicalismo dos artistas comprometidos com o *Black Arts Revolutionary Movement*, na década de sessenta. Efectivamente, no seu ensaio, demarca-se habilmente de uma posição de crítica racial, na medida em que as suas objecções aparecem legitimadas pelo diagnóstico de empobrecimento cultural resultante da exclusão referida a Hemingway e a Steinbeck. Como se salientará, Ralph Ellison não assume meramente a defesa da sua raça perante a cultura dominante. Fá-lo, apelando a valores genéricos da cultura dos Estados Unidos – a ideia da América como espaço de promessa e sentido de futuro permite, em última instância, sufragar “a imagem compósita que é a do povo americano ainda em formação”. Escrito em 1947, o ensaio só viria a ser publicado em 1953, numa altura em que a nação americana despertava de novo para o seu sentido de missão. Por outro lado, e este é um segundo ponto a sublinhar, se é verdade que a raça negra, mais do que qualquer outra, surge no drama da identidade dominante obsessivamente destinada a ser o “outro”, a sua ruptura com a situação patológica pode servir de inspiração às restantes minorias invocadas no final do ensaio e matizar a coloração a preto e branco pelo cromatismo das diversas raças e etnias que compõem os Estados Unidos da América.

O carácter provisório e inacabado da existência, a extensão territorial, a ousadia de desafiar o futuro no presente e de viver o presente no arrojo de uma última hora, serão referenciados à metáfora artística oferecida pelo *Abstract Expressionism*, estilo de pintura a que associamos, entre outros, os nomes de Jackson Pollock, Clifford Still, Franz Kline ou Helen Frankenthaler. A apresentação de um vídeo sobre o movimento de arte abstracta, também conhecido por *The New York Painters*, poderá surpreender os alunos familiarizados com a abstracção em pintura europeia, mas, simultaneamente, alertá-los-á para uma curiosa faceta dos anos cinquenta a que Adolph Gottlieb aludiria, ao afirmar que, depois dos horrores da Segunda Guerra Mundial, os expressionistas

abstractos procuraram – e o oxímoro é revelador – “a tradição do novo”. Entretanto sinais de uma tradição mais antiga emergem da dívida destes artistas para com os vários movimentos da pintura modernista. No entanto e como sublinharei em face do filme de Michael Blackwood, somos levados a visualizar algo que igualmente se apresenta em ruptura com a herança do Modernismo e traz o selo de emancipação da arte americana, até então existindo na dependência da que se fazia na Europa. Uma arte por direito próprio, por vezes referida como *action painting* (Jackson Pollock, de Kooning, Philip Guston), emerge das enormes telas em que o pintor improvisa, aparentemente mais atraído pela dinâmica do processo de criação ou pelo apelo emocional no caso dos “retóricos” da pintura expressionista abstracta (Mark Rothko, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb), do que por noções de estrutura ou de obra acabada.⁴⁵

No vídeo, o estilo surge correlacionado com a memória da morte violenta e prematura e o sentimento de precariedade da vida. No entender de alguns críticos de arte, os pintores da *New York School*, na sua preferência por uma arte não figurativa, continuavam a tentar distanciar-se da Fotografia que, com Alfred Stieglitz, Dorothea Lange ou Walker Evans, atingira maturidade estética no Modernismo, e procuravam, como os seus antecessores, novas concepções da forma e da cor que alargassem o fosso entre as duas artes. Para outros, a sua pintura captava o fascínio do início do século com as novas tecnologias, projectando a desmesura das suas telas imagens do tecido celular humano divulgadas pelo microscópio, ou as constelações de estrelas e as nebulosas da Galáxia telescopicamente observada da Terra.

Todavia, como sublinharei, aproveitando o ensejo para problematizar de novo a influência da tradição e o desvio imposto pelo momento cultural, a pintura expressionista abstracta caracteriza-se por uma sensibilidade distinta da do período anterior, ainda que, na preferência pelo não figurativo ou na intuição da existência precária, se possam admitir paralelismos que decorrem de uma condição mais abrangente, a do próprio século XX. No Modernismo, acreditara-se poder a arte, mesmo depois da Grande Guerra, responder à desordem do mundo e ao sentimento de perda pela manifestação da sua própria ordem, compensando assim a anarquia e oferecendo um modelo. A auto-reflexividade,

em que a obra modernista se compraz, é quase uma meditação sobre um universo ideal e, nesses termos, existe no distanciamento em relação ao mundo da vida e na oferenda com que espera resgatá-lo. Um impulso de sentido contrário preside ao acto de criação que, no *Abstract Expressionism*, é propositalmente não ordenado (recorde-se o sentido de improviso, ou o de obra não acabada) e se exprime como se a transfiguração do ímpeto criador pudesse ser o antídoto para as imagens caóticas da Segunda Guerra Mundial. Tal concepção não se gera na distância, mas no esbatimento de fronteiras entre arte e vida, uma tendência que viria a dominar a cena artística americana na segunda metade do século e que tem raízes profundas nos anos cinquenta.⁴⁶

Em *A Streetcar named Desire* (1947), Tennessee Williams dramatiza, como será referido, o clima dominante do pós-guerra e que, por isso, emerge de toda a arte deste período. Podemos defini-lo pelo tema desta sessão, articulada em torno das **sensações de perda irremediável** bem como de um sentimento generalizado de que tanto vencedores como vencidos haviam sido permanentemente afectados pelo conflito. Serão feitas referências a romances e a poemas do período, salientando-se o facto de, na sequência do vídeo sobre o mais dramático dos estilos de pintura abstracta, analisarmos uma peça de teatro que, em si mesma, é essencial objectivação do drama humano. Começarei por problematizar a possibilidade de o dramaturgo sulista, pela experiência da situação de derrota que outras regiões da União desconhecem, transmitir ao motivo condutor da perda uma carga emocional que, como no do drama autobiográfico de O' Neill, emerge do plano puramente estético. A influência do dramaturgo modernista será também mencionada, dando-se relevo à sua fase expressionista e aos vestígios da mesma nas peças mais tardias.

Em seguida e por recurso às falas das personagens, será sublinhado como traço específico do teatro de Williams a dramatização lírica de estados emocionais e o protagonismo das figuras femininas como pedras angulares do universo dramático.⁴⁷ Toda a peça gira em torno de Blanche DuBois e da sua prodigiosa capacidade de verbalizar a perda dos privilégios de família, a sua decadência física, as frustrações sexuais e a angústia de uma existência despojada da aura em que

fora idealizada. Estabelecerei o contraste entre Blanche DuBois e as outras personagens, servindo-me dele para recordar a distância entre o Sul como espaço povoado pela fantasia do passado e o Sul como realidade habitada pelas ambições do imigrante Stanley Kowalski, símbolo da energia rude e pouco escrupulosa, ou de Stella que, enquanto irmã de Blanche e mulher de Kowalski, representa na extrema parcimónia das suas falas o abismo entre passado e presente.

Centro dramático da peça, Blanche Dubois destaca-se das restantes personagens, pela espantosa verbosidade com que se liga e paradoxalmente se isola do mundo à sua volta. Mesmo quando a personagem não ocupa o primeiro plano do palco, tudo parece só existir no halo da sua *performance* como, por exemplo, sucede na cena do jogo de poker. De resto, cumprindo-se as indicações cénicas do dramaturgo, o cenário reduzir-se-á às componentes mais simples, de modo a não distrair o espectador da coreografia de emoções encenada para seu benefício. Referirei, por último, a identificação de Williams com Blanche, para recordar o desdobramento criado por O'Neill ao jogar na troca entre Edmund e Eugene.⁴⁸ Em torno dos papéis que Blanche, infatigável contadora de histórias, conscientemente assume, o dramaturgo urde, como farei notar, a sua fábula de perda irreparável, contrastando o passado morto e revivido como ficção com o presente mitigado pelos sons e os odores de um espaço físico não totalmente despojado de encanto, mas indiferente à sensibilidade artística que Blanche DuBois representa.⁴⁹

Na segunda aula sobre o drama de Williams, proponho-me apresentar uma versão filmada da peça, realizada por **Elia Kazan** que também a havia encenado para a Broadway, conquistando todos os prémios de arte dramática nessa temporada. A versão de Kazan será analisada por dois ângulos. Primeiro, destacarei o seu papel como obreiro da aproximação entre teatro e cinema, na linha de David Griffith e de Orson Welles. Pertencendo ao grupo de fundadores do *Actors Studio* em 1947, trouxe do *Group Theatre* fundado por Lee Strasberg em 1930 o “Método” de Constantin Stanilavski, e exerceu notável influência no mundo do espectáculo. Graças a Kazan, diminuiu o fosso entre a arte popular do cinema e a erudita do teatro.

Fizeram-se sentir de imediato os efeitos do “Método” no cinema, até então dominado pelos princípios de actuação convencional que, como mencionarei, desenvolviam o chamado talento exterior, pela leitura de peças, pela prática da dicção e do canto, e por exercícios físicos como a dança e a esgrima. Com o “Método”, a ênfase deslocou-se para o apuramento das capacidades internas do actor, nomeadamente, das sensoriais, psicológicas e emocionais. Facilmente se compreende o que um encenador atento ao retrato psicológico podia obter do teatro de Williams, não tendo sido acidental a longa colaboração entre o dramaturgo e o encenador/realizador. Menos acidental foi ainda a transposição do êxito da Broadway para o cinema. Servido pelos característicos jogos de luz e realçado pela qualidade dramática do cinema a preto e branco, *A Streetcar Named Desire* tornou-se um êxito de bilheteira, dividindo Vivian Leigh no papel de Blanche DuBois os louros com Marlon Brando no de Stanley Kowalski.

Neste ponto, surge, contudo, a clivagem entre a peça estruturada em função da figura feminina e o ecrã onde o jogo de convenções e a presença de um dos mais promissores produtos do *Actors Studio* obriga à partilha do protagonismo, transformando a tragédia de uma heroína concebida à dimensão do grande teatro clássico numa intriga dominada por uma interpretação assombrosa, mas menos próxima de Williams do que à primeira vista pode parecer. Como procurarei pôr em evidência, a deslocação de Blanche Dubois/centro dramático isolado na peça para a da partilha do espaço cénico, onde ela sobressai como figura de transgressão – e este é um efeito inevitável no cinema – retira densidade dramática à personagem e peso à especificidade cultural. A despeito das virtudes da realização, o Sul como luz da alma e cenário da fantasia é submergido pelo enredo centrado no triângulo amoroso, saindo Tennessee Williams a perder.

A originalidade de Williams e a dissonância do seu teatro em relação ao cânone modernista consistiu, em boa parte, no relevo que as personagens femininas ganharam por sua mão. Havia, como sublinharei, antecedentes em O’Neill – e quando é que esta figura fundadora deixa de estar presente? – mas não haviam constituído a pedra angular do seu drama, nem a protagonista de *Anna*

Christie (1921), por exemplo, apresentara a marca das emoções menos sadias que caracterizam Blanche DuBois.⁵⁰ Compreendemos melhor o desgoverno emocional característico de Williams quando analisamos “A Good Man is Hard to Find” (1953) de Flannery O’Connor. A sessão será articulada em torno do tema **o Sul e o desgoverno das emoções**, e terá por foco o encontro fatídico entre a mais banal das famílias e o mais invulgar dos criminosos. O enfoque na família dará relevo ao emprego de personagens-tipo que representam a atrofia da vida no Sul suburbano e ao protagonismo da “Avó” cuja caricatura sobressai de entre todas as outras; em *The Misfit*, designação da autora para aquele que representa a marginalidade, será realçada a caracterização em termos evocadores da filosofia existencialista francesa que, no pós-guerra, exerceu considerável influência em todo o mundo ocidental.

Retomando o tema condutor, definirei o grotesco como estilo característico do Sul e do desgoverno emocional, acentuando a feição que toma em Flannery O’Connor. Começa a contista por falar do género como compromisso entre dois pontos equidistantes, o da experiência concreta e o da subjectiva, descrevendo, o primeiro, por imagens consensuais da realidade e assinalando, no segundo, as discrepâncias resultantes do sentimento e da perspectiva singulares. Estilo específico de representação, o grotesco distorce, reduzindo o pormenor do retrato à angulosidade da situação-tipo. Entretanto e como sublinharei, em O’Connor, há que levar em linha de conta a religiosidade fundamental que emana do seu catolicismo. A última cena entre a Avó e *The Misfit* regista o “momento de graça” em que “uma velha hipócrita” mas de “bom coração” e um “profeta falhado” se cruzaram para, dentro dos limites humanos, evocarem o mistério divino.⁵¹ E o mistério, no caso de uma autora em que a correlação da arte com a vida implica o terror como catarse e, nesses termos, a viabilidade de redenção, é indissociável do acto da escrita, funcionando o conto como testemunho de revelação.

Há ainda um segundo testemunho a que darei realce antes de terminar a minha exposição. À semelhança de *A Streetcar Named Desire*, onde das didascálias emerge a contiguidade da cultura branca com a negra, invocada para a anotação de uma atmosfera própria, “A Good Man Is Hard To Find”, ao pedir de empréstimo o título a uma canção de Bessie Smith, traz para o texto de

O'Connor sinais de análoga mestiçagem cultural. Não se trata apenas da homenagem a uma grande cantora negra. No conto sobressai, acima de tudo, o reconhecimento da dívida do Sul para com a cultura que, como margem ensombrada, espreita por detrás daquela que aparentemente a ignorou, mas que efectivamente enriquece pelas várias formas por que acede à sua legitimação.

Uma sombra de outra espécie, ameaçadora nas suas implicações, será analisada na aula introdutória ao drama de Arthur Miller, tendo *The Crucible* (1953) sido escolhido de entre as muitas peças do dramaturgo por oferecer uma expressiva alegoria dramática do clima social que dominou os anos de ascensão e queda do senador Joseph McCarthy. Subordinarei a sessão ao tema **Salém nos anos cinquenta**, começando por chamar a atenção para o facto de não ser eufórico o retrato dos Estados Unidos que emerge quer da ficção quer do drama da primeira metade da década. Depois de referir alguns episódios históricos da tristemente célebre “caça às bruxas”, encetada pelo senador de Wisconsin, passarei à análise da peça, nela destacando o dilema com que se defronta John Proctor, o protagonista, ao ter de optar entre a morte e o resgate da sua dignidade ou a destruição da vida alheia para obter o privilégio da sua própria vida. Parenteticamente, referirei a faceta autobiográfica, uma vez que também Miller foi chamado a depor perante a *House Un-american Activities Committee*, respondendo com uma paráfrase virtual do discurso de John Proctor.⁵²

A última fala que transcrevo em nota assinala, como será referido, o convívio de dois modos, o dramático e o narrativo, cumprindo este último a função das habituais direcções de cena e complementarmente glosando os acontecimentos que o primeiro dramatiza. Na opinião de Christopher Bigsby, conceituado especialista do drama milleriano, a narrativa produz densidade histórica e social, sugerindo a ligação entre a Salem puritana e os Estados Unidos do macarthismo.⁵³ Neste ponto, aproveitarei para reforçar a questão por intermédio de uma pergunta: não poderão as duas modelações destinar-se a uma retórica de efeitos opostos? O leitor/espectador é informado historicamente pela narrativa e acede a essa informação sem, necessariamente, se identificar com ela. Mas a dramatização do conflito de Proctor opera a suspensão espaciocultural e assegura

a identificação. É justamente por *The Crucible* existir na tensão não resolvida de dois géneros distintos que Jean-Paul Sartre, na adaptação cinematográfica intitulada *Les Sorcières de Salem*, transforma a peça num drama épico, afastando-se da intenção de Miller de contar a “história de John Proctor”. Essa história, farei notar, sai fortalecida pelo adensamento histórico (uma questão a que voltaremos na sessão seguinte) e, curiosamente, antecipa o fenómeno de erosão de fronteiras entre géneros distintos, característico da escrita pós-modernista.

Na segunda aula sobre a matéria e, após a projecção do filme **Arthur Miller's *The Crucible*** (1997) de Nicolas Hytner, problematizarei questões do foro dramático a partir do realismo psicológico com que geralmente se descreve o drama de Miller por oposição ao de Williams. Citando um passo da introdução do dramaturgo a *The Collected Plays* (1957), alertarei os alunos para as limitações de certas categorias quando não contextualizadas em função da obra. Em seguida, porei em evidência a distância que separa o cinema de Hytner da peça de Arthur Miller. O filme, como o de Sartre, tira dividendos do meio em que se realiza e nele absorve, por assim dizer, o destino trágico do protagonista. Não é que a clivagem entre o indivíduo que pugna pela sua justiça e a autoridade que defende uma leitura singular da experiência não seja um elemento importante do enredo fílmico, cujo guião segue de perto as falas dramáticas da peça. Simplesmente a austeridade cénica não resiste à tentação do espectacular. Afinal, a tragédia floresce bem no cenário despojado de um anfiteatro grego ou, então, necessita de realizadores cinematográficos como Orson Welles ou Sidney Lumet que, na aproximação das duas artes, compreenderam como era importante respeitar a estrutura dramática e ser fiel às indicações de cena dos dramaturgos. Privilegiando os jogos de luz que ora revelam ora ocultam, ou as intermitentes sonoridades susceptíveis de acentuar a batida dramática, eles intensificaram o efeito teatral, sacrificando-lhe a amplidão característica da narrativa fílmica.

Certamente por influência de Arthur Miller, chamado a colaborar no projecto, Hytner socorreu-se de efeitos de luz para acentuar as emoções elementares que a acção reproduz, surgindo estes logo na primeira cena quando a objectiva persegue as jovens que se encontram com Tituba na floresta. Retoma

também os horizontes da alegoria que, nos anos cinquenta, trouxe a América de McCarthy aos fantasmas de Salem. Tal como o peregrino de Bunyan, John Proctor é assediado pela tentação e resiste, pagando com a vida a recusa de aderir à denúncia como preço da cidadania. No clima do Novo Terror e de histeria anticomunista do início da década, o dramaturgo faz subir ao proscênio os efeitos nefastos da ideologia opressora sobre a comunidade devastada pelo medo e pela desconfiança. Como vemos exemplarmente no filme, a denúncia começa por ser uma forma de auto-protecção que, num momento posterior, atrai vinganças mesquinhas, erguendo o cenário para os dilemas de um protagonista dividido entre o remorso e a afirmação da sua dignidade. Não podiam ser mais óbvios os paralelismos com a era de Joseph R. McCarthy e as personagens de Whittaker Chambers, Alger Hiss, Julius e Ethel Rosenberg. Ainda pela conversão do processo histórico em alegoria, antecipa Arthur Miller a sensibilidade pós-modernista.

Na aula seguinte, o tema de **novos rumos em poesia** salientará paralelismos com o drama e a ficção, ou a pintura e a música, ilustrando o modo como as mais diversas formas de arte responderam às profundas alterações de sensibilidade que maracaram a época. Das várias tendências que, no início da década, começam a fazer-se sentir, referirei aquelas que se afigura terem exercido maior influência na orientação subsequente da poesia americana, acentuando que, quer no caso de *Black Mountain College*, quer no de *The New York School of Poets*, ou no da *Beat Generation* ou, por fim, no de *The San Francisco Renaissance*, os diferentes grupos, por mais singulares que fossem as suas opções poéticas, coincidiam na necessidade de construir uma via alternativa ao *New Criticism*, então gozando de enorme prestígio junto dos intelectuais americanos. Por uma questão de economia e, também, com o intuito de contextualizar os anos cinquenta em toda a sua diversidade, optei por problematizar, primeiro, as várias orientações que discutirei, depois, em relação a cada um dos poetas escolhidos para as representar ao longo do Programa.

Começarei por falar de Charles Olson e de *Black Mountain College*, instituição que nos anos trinta ganhara fama como centro da cultura *avant-garde*,

ao qual se associam nomes famosos nos vários ramos da arte, entre eles o de vários pintores expressionistas abstractos, nomeadamente, Franz Kline, Willem de Kooning, Josef Albers e Robert Rauschenberg, o de um músico famoso, John Cage, e o de um dançarino e coreógrafo não menos conhecido, Merce Cunningham. Na década de cinquenta, *Black Mountain College* havia de ficar ligado ao que de mais inovador se fez nos vários domínios da actividade artística. Quando, logo no início da década, Olson assumiu a direcção como reitor, atraiu à sua Instituição poetas de nomeada, entre os quais, Denise Levertov, Robert Duncan e Robert Creeley que viria a ser director de *Black Mountain Review*.

Referirei, também, *Projective Verse* (1950), como exemplo de uma poética que opõe aos modelos tradicionais, às formas fechadas pela rigidez do metro e da estrofe, e à poesia eliotiana marcada por poderosa carga alusiva, factores como o ritmo respiratório e o próprio acto da escrita, na medida em que o poema se define como transferência de energia que, nesse processo, implica o poeta e o leitor. Charles Olson propõe, ainda, que “uma percepção” conduza imediata e directamente a outra, de modo a que todo o poema se torne um “CAMPO” de inter-relação entre sílabas e versos.⁵⁵ Referindo-se ao método poético de Olson, Creeley, autor que estudaremos em ligação com os anos sessenta, descreveu-o como uma nova “geografia do objecto”, claramente anti-literária pelo apego à experiência concreta e pela formulação das circunstâncias que presidem ao acto criador. Do meu ponto de vista e antes de passar à tendência seguinte, o que julgo dever, sobretudo, destacar é a clara oposição à poética modernista e o paralelismo que, pela ênfase no acto de criação, desenha com *action painting* de Jackson Pollock e com os métodos aleatórios da música de John Cage. Todos eles dão relevo à autonomia do processo criador e vinculam a ideia de processo à de expressão artística, sem deixarem de nessa dinâmica comprometer leitor, ouvinte ou observador.

Falarei, em seguida, de *The New York School of Poets* que foi buscar a designação ao grupo de pintores do mesmo nome com quem mantinha laços estreitos. Mencionarei Frank O'Hara, crítico de arte e conservador do MOMA, e John Ashbery, de quem analisaremos mais tarde “Paradoxes and Oxymorons”, como dois nomes representativos desta escola. O primeiro publicou “Personism:

A Manifesto” (1959), uma paródia à impessoalidade modernista, definindo o poema como expressão do “eu” para o “outro”; o segundo afirmou usar as palavras como um pintor expressionista abstracto usa as pinceladas na tela – em digressão imaginativa pelos horizontes do mundo. Em resumo, salientarei que o grupo se distingue pela postura anti-canónica e pelo olhar dirigido ao quotidiano nova-iorquino. Arrojadamente experimental na sua orientação, ele representa a aliança entre cultura erudita e popular, que se afirma como tendência dominante da década.

Nenhum grupo levaria esta tendência tão longe como a *Beat Generation* e, por isso mais evidentemente do que os restantes personificou, como será sublinhado, o rompimento com a cultura convencional. A reacção adversa ignorou a energia criadora do grupo, confundindo frequentemente a sua predilecção por sons e ritmos da cultura popular com o alarido de um estilo de vida subversivo. A desmenti-lo, ficaria a influência da *Beat Generation* na poesia americana do seu tempo e das gerações futuras. Darei relevo ao papel pioneiro de Jack Kerouac, de William Burroughs e, naturalmente, de Allen Ginsberg. Serão feitas, ainda, referências a *On the Road* (1957), de Kerouac, o romance emblemático desta geração (e, ainda nos dias de hoje, da juventude em geral); a *Mexico City Blues* (1958), do mesmo autor, e, para alguns, o poema *Beat* que melhor traduz a miscigenação da poesia com o jazz; por último, a *Naked Lunch* (1959), de Burroughs, onde os empréstimos pedidos a outras artes são estruturalmente determinantes para aquela que tem sido designada como a mais plástica das ficções.

Por fim, será feita referência a outros grupos que, na orla da *Beat Generation*, se empenharam em transformar o idioma poético pelo enxerto de outras linguagens artísticas e, simultaneamente, modificaram a literária pela aproximação à coloquial. Nos chamados “Poetas Confessionais”, nomeadamente em Robert Lowell, figura de proa dos anos sessenta e, por isso mesmo, integrando a secção do programa dedicada ao estudo dessa época, ou em W.D. Snodgrass, Anne Sexton e Sylvia Plath, a ênfase na primeira pessoa é, como na restante poesia em dissonância com o cânone modernista, uma forma de resistência e de manifestação inconformista. Uma orientação análoga se descortina

em *The San Francisco Renaissance* que, sob a influência de Ginsberg e de outras vozes da *Beat Generation*, entra em período de notável criatividade, dando fruto às sementes lançadas por Kenneth Rexroth, entre outros, na geração anterior. Como nomes representativos do movimento, referirei Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder e Michael McLure, que viriam a gozar de protagonismo nos anos sessenta. Serão salientados os seus laços com a poesia da natureza, a influência da literatura e da filosofia asiática, e o estilo de vida, característico da Califórnia, com as suas sessões de leitura nos cafés da cidade ao som do jazz.

A terminar, destacarei o papel destes grupos na ruptura com o cânone da poesia modernista. Aliada a estilos de vida alternativos, a poesia dos anos cinquenta ganha ressonâncias românticas, na medida em que deseja (re)criar, pela imaginação, uma outra “América”, menos materialista, menos oprimida pela ansiedade ideológica ou pelos fantasmas do holocausto e o clima da guerra fria. Buscando a sua diferença, os poetas deste período, assumiram formas várias de transgressão que souberam converter em várias formas de criatividade.

O poema de Allen Ginsberg, “**America**” (1956), capta e devolve uma boa parte das tendências abordadas na sessão anterior, pelo que o título introduzirá o tema desta aula. Iniciá-la-ei, pondo em destaque o efeito de espontaneidade obtido pelo verso longo, de inspiração whitmaniana – a “forma de Whitman” como se lhe refere Ginsberg –, e a amplitude desse verso como meio de acomodar duas tonalidades básicas distintas: a confessional, característica de um registo que visa criar a ilusão de autenticidade, e a visionária, onde confluem a consciência cósmica e a rebelião contra a sociedade instituída. Mencionei, além disso, o ajustamento do verso longo ao registo do fluir do pensamento, referindo parenteticamente a dívida para com as teorias surrealistas que haviam lançado raízes nos Estados Unidos com a chegada de André Breton durante a Segunda Guerra Mundial. Em seguida, porei em evidência as unidades mais curtas que, em combinação com o verso longo, desenham, a dois tempos, o cenário do país que alberga expectativas e frustrações, recomendando a leitura de um ensaio de Ginsberg em que ele justifica o intuito de, pelo

contraste entre as duas unidades métricas, reproduzir a ambivalência entre a voz que celebra, mesmo quando denuncia, e as falências do objecto da sua celebração.⁵⁵ Neste ponto, aproveitarei para, durante cerca de um quarto de hora, fazer ouvir uma gravação realizada em 1993 e na qual Allen Ginsberg diz poemas seus, acompanhado por Philip Glass em fundo musical. Destina-se a audição de *Hydrogen Jukebox* a familiarizar os alunos com os ritmos poéticos de Ginsberg e a sensibilizá-los para a harmonia entre a voz que recita e a música que a acompanha, de modo a sublinhar cadências e entoações portadoras de sentido.

De regresso ao texto “America”, evocarei Walt Whitman, que os alunos seguramente leram em Literatura e Cultura Norte-Americana I, a fim de reflectir sobre a herança legada pelo bardo oitocentista às gerações vindouras, ao enredar, poeticamente falando, o seu destino no da nação americana e ao abreviar, nesse processo, a distância entre história e mito, ou seja, entre as realizações imperfeitas da condição humana e os sonhos que esta alberga como espaço de imaginação. É o sentido de promessa que emerge do verso final de “America” e que legitima a ideia do poema poder ser lido como o artigo primeiro de uma cidadania alargada a todos os americanos, independentemente das suas orientações pessoais.⁵⁶ Mas, como sublinharei, é também esta imagem que existe em profunda tensão com as vivências quotidianas do “eu”, com as suas dúvidas e o seu ímpeto questionador.

Outras influências serão ainda referidas como testemunho de que “a tradição do novo” se faz inevitavelmente pelo regresso ao mais antigo. Espreitando por detrás do tom coloquial e das explosões emotivas, emerge a herança que parte da Bíblia para as profecias de William Blake – ou, como problematizarei, será por via inversa? –, percorre o romantismo, se detém no momento modernista pela mão de William Carlos Williams e pela dos surrealistas, numa demanda que engloba os mais variados domínios, da música à fotografia, da fotografia ao cinema, do cinema à pintura, demorando-se nesta última, para, por influência de Cézanne, visionar novas expressões da palavra poética.⁵⁷ Darei, finalmente, realce ao facto de, no desvio do visionário pelo confessional, Allen Ginsberg ter valorizado estratégias que o aproximam das tendências mais

correntes do seu tempo e, em certos casos, lhe asseguram um papel pioneiro na expressão da subjectividade poética. Jogando na aparente improvisação e na verbosidade emocional, Ginsberg conduz a poesia aos horizontes da vida, ao mesmo tempo que opera a síntese entre formas de arte popular e erudita, ou entre expressões tão distintas como a “lamentação cristã” e as variações do jazz sobre uma figura melódica. O seu talento para articular em cadeia imagens paradoxais e sentimentos de tonalidades muito diversas, legitimam a sua representatividade não só como poeta dos anos cinquenta, mas também como profeta de uma nova sensibilidade cultural.

Numa fase inicial do programa, problematizei a cultura americana em função do cânone modernista, tendo a partir de O’Neill introduzido um ângulo de variações que se foi acentuando pelas singularidades da cultura sulista, ou da *Harlem Renaissance*, ou da *Beat Generation*, para mencionar apenas três das possíveis situações de distanciamento em relação ao cânone. Simultaneamente, procurei tornar evidentes as tendências que atravessam as diferenças culturais, manifestando-se como traços de uma época e idioma partilhado a despeito das especificidades de cada caso. Por intermédio de *Porgy and Bess* illustrei um primeiro momento do diálogo entre duas heranças distintas. A projecção de *West Side Story* (1961) permitir-me-á ir um pouco mais longe na ilustração desse diálogo e, por isso, subordinarei a sessão ao tema de **os Estados Unidos na encruzilhada das suas culturas**. O filme de Robert Wise e de Jerome Robbins respeita integralmente, como será assinalado, a estrutura da peça musical de Leonard Bernstein, Arthur Laurents e Stephen Sondheim, que, em 1957 por altura da estreia, causou certa perplexidade quanto ao género em que se poderia integrar. Efectivamente, a coreografia de Jerome Robbins transcende as simples sequências isoladas de dança, características do musical, pelo que o espectáculo conjunto de teatro e música atinge um nível de qualidade artística que o aproxima da ópera. Deste ponto de vista, *West Side Story* oferece um bom exemplo do que pode ser o esbatimento de fronteiras entre manifestações de arte distintas, permitindo assim visualizar uma das mais marcantes tendências da segunda metade do século XX.

Afigura-se, igualmente, relevante chamar a atenção dos alunos para os elementos de continuidade com a tradição cultural europeia. *West Side Story* adapta, claramente, *Romeu e Julieta* à realidade americana, transpondo o conflito entre famílias rivais para o de grupos etnicamente diferenciados e transformando, pelo confronto entre a cultura dominante e a porto-riquenha minoritária, a tragédia shakespeariana numa alegoria dos dilemas com que os Estados Unidos se defrontam. Os Capuletos e os Montagues de Verona assombram o destino de Maria e de Tony em Nova Iorque, a sua história de amor condenada a não se realizar devido às rivalidade entre *Jets* e *Sharks*. Os dois *gangs* convertem Manhattan em palco do eterno conflito entre os que chegaram primeiro à América e defendem o seu “território” e aqueles que vieram depois e lutam por nele penetrar. Mas o que torna a alegoria genuinamente americana, como assinalarei, é a incorporação da sonoridade nativa de Copland, da sincopação do jazz e dos ritmos latino-americanos, à herança lírica da ópera-cômica ou *Singspiel*. A propensão para integrar a diversidade num todo de poderoso efeito estético e o rigor do experimentalismo musical fazem de Leonard Bernstein um caso paradigmático da música americana durante a segunda metade do século XX. À semelhança de John Cage, Philip Glass ou George Crumb – três orientações diferentes na música erudita –, Bernstein abre a influências europeias, diversifica-as por linguagens musicais de outras partes do mundo e transforma-as pelas suas próprias vivências, a que imprime os ritmos e idiomas dos Estados Unidos.⁵⁸

Começarei por problematizar em torno das **ficções da demanda** a escolha de *Henderson the Rain King* (1959), de Saul Bellow, para representar este género de romance, tendo em conta os inúmeros autores que metafORIZARAM, como busca, a mudança operada na sensibilidade do seu tempo.⁵⁹ Serão feitas breves referências, por exemplo, a *The Catcher in the Rye* (1951), de J. D. Salinger, a *Invisible Man* (1952), de Ralph Ellison, a *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov e a *The Adventures of Augie March* (1953) do próprio Bellow, havendo boas probabilidades de os alunos terem lido Salinger e Nabokov, ou, de pelo menos, terem visto uma das adaptações cinematográficas

do famoso romance de Nabokov, o que permite uma contextualização mais concreta da escolha feita.

Iniciarei a análise de *Henderson the Rain King*, pelo enfoque sobre a condição e as perplexidades do protagonista, tomando-as como espaço de iniciação à viagem e moldura para as aventuras africanas, ou seja, ponto de partida e de regresso na constituição de um fundo de sentido.⁶⁰ Falarei, em seguida, sobre a estrutura do romance cuja narrativa progride na dialéctica fundamental entre as aventuras do presente e a memória da América ou da Europa, lembrando que, tal como em *Four Quartets* de Eliot, a leitura em dinâmica de justaposições implica activamente o leitor na descodificação de sentidos. Como no poema eliotiano, onde a tensão que percorre e integra *Four Quartets* é reforçada pela que entre si desenham “East Coker” e “Dry Salvages”, também a que emerge da justaposição entre os *Arnewi* e os *Wariri* produz o mesmo efeito em relação ao resto do romance. Apesar dos males que suportam, os “filhos da luz” habitam um cenário idílico e diurno enquanto os “filhos das trevas”, identificados pelo nome com a célebre narrativa de Joseph Conrad, aparecem claramente ligados à ordem nocturna da existência.

Aliás, não só Eliot se “ouve” em *Henderson the Rain King*, como farei notar, sendo o relato percorrido por ecos da Bíblia e de Blake, dos clássicos americanos – Poe, Melville, Whitman e Twain – e dos modernistas, como Conrad e Faulkner. A T. S. Eliot será, porém, dado relevo especial, na medida em que foi ponto de partida do programa e em torno da sua obra se delinearão questões fundamentais para o cânone modernista. Neste ponto, aproveitarei para desenvolver junto dos alunos a questão da paródia, demonstrando justamente pela intertextualidade de *Henderson the Rain King* com *Four Quartets* o alcance dessa modulação. Tomemos, por exemplo, as inversões da ordem por que progride cada um dos textos: “East Coker”, onde a visão é mais negativa, precede “Dry Salvages”, onde se anuncia a redenção; já o segmento dos filhos da luz antecede o dos filhos das trevas, o que, evidentemente, se justifica face ao propósito de, no primeiro caso, se sugerir o movimento progressivo das trevas para a luz, enquanto, no segundo, se deseja insinuar o movimento regressivo da zona da consciência, embora albergando a fantasia, para a do inconsciente profundo.

Muito diferentes são as tonalidades paródicas quando o discurso de Bellow vira às avessas o de Eliot, aproximando-se do riso. Como, entretanto, salientarei em face do desfecho de *Henderson the Rain King*, não é adequado reduzir o paródico à mera instância de ridicularização. Retomando a noção de Linda Hutcheon, ao defeni-lo pela “repetição com diferença”, analisarei o segmento final da narrativa belloviaiana colocando a tónica nas místicas implicações que, curiosamente, revelam Henderson como um daqueles “velhos exploradores” empenhados em redimir a sua humanidade.⁶¹ A última parte da aula será preenchida pela análise dos paralelismos explícitos entre os dois textos e da divergência obtida pelo paródico sobre frases eliotianas que, num novo contexto, asseguram o desvio da topografia simbólica de “Little Gidding”, conotada com a comunidade ideal de Nicholas Ferrar, para uma outra, não menos famosa em termos literários, a de Fray Jean de Entommeures e da sua Abadia de Thélème. A demanda abre, como salientarei, o universo de Bellow ao de Rabelais, a quem o autor contemporâneo pede de empréstimo uma outra perspectiva de salvação que, diferentemente da de T. S. Eliot, se inclina para abarcar a diversidade e a hibridez do mundo.⁶²

A segunda aula sobre *Henderson the Rain King* será subordinada ao tema **a América na dialéctica das suas dualidades**. Começarei por recordar aos alunos como essa dinâmica se estabelece formal e tematicamente nos poemas de Allen Ginsberg ou de Langston Hughes, na ficção de William Faulkner ou de Flannery O'Connor, no drama de Eugene O'Neill, Tennessee Williams ou Arthur Miller, e, de um modo mais opaco, em Hemingway e no próprio Eliot (não esqueçamos a dissonância inscrita pelo prosástico no discurso lírico em *Four Quartets*), subvertendo o prevaecimento de um cânone cultural fechado sobre si mesmo. Em seguida, retomarei o romance de Saul Bellow para, com ele, ilustrar como se desenvolve uma narrativa estruturada na dialéctica de elementos contrários. Será destacada a oscilação entre tonalidades distintas que, contudo, se entrecruzam e reciprocamente se alteram, como sucede, por exemplo, com o confessional a desfazer-se no paródico e, frequentemente, no farsesco, este último existindo em clara tensão com o melodramático. Subli-

nharei, ainda, a oposição entre o modo pseudo-autobiográfico e a suspensão do fluxo narrativo, a intervalos regulares, pelos resumos intratextuais que não só antecipam o fascínio pós-modernista com os fenómenos de auto-reflexividade herdados do Modernismo, como também, por esse meio, regulam a cadência da narrativa, aproximando-a de uma peça musical e legitimando as considerações do próprio protagonista sobre o ritmo como elemento regulador da existência.⁶³

Neste ponto, alertarei os alunos para o facto de “harmonia e dissonância”, “ritmo, compasso, síncope” e “improvisação” desviarem o romance de Saul Bellow pelos horizontes da diversidade que temos vindo a analisar quer como forma de interrogação de um determinado cânone quer como nova matriz onde se forja a transgressão do convencional e a diferença em termos de identidade cultural. Em sintonia com o pulsar característico dos anos cinquenta e anunciando tendências dominantes na cultura contemporânea, *Henderson the Rain King* abre o universo ficcional ao das outras artes, pedindo frases de empréstimo a Mozart e a Handel e enxertando a sonoridade musical com o coloquialismo *sui generis* da experiência americana. Não só a música, mas também a pintura e o cinema oferecem boas metáforas para a representação da atmosfera fundamental, muitas vezes representada em pinceladas grosseiras na África dos *Wariri*. Bellow, como informarei, comentou filmes de Buñuel, o mestre do surrealismo cinematográfico, e são notáveis as incidências de alguns quadros célebres na sua obra. Hyeronimus Bosch e Pieter Brueghel (o mesmo de William Carlos Williams) são, sem dúvida, referências portadoras de sentido em alguns dos seus romances.

Todavia, a abertura do universo ficcional de Saul Bellow ao mundo não se restringe, como será assinalado, ao domínio das artes. Uma outra cultura – nesta obra, a africana em relação de metonímia com a negra – é atraída ao cenário da “África da imaginação” e convidada a protagonizar com Henderson a demanda da identidade e o espectáculo das emoções. Emergindo do segmento sobre os *Arnewi* como a cor local da fantasia, a participação implica, nos *Wariri*, zonas fantasmáticas do ser, aliás justificadamente em face do inevitável envolvimento de África com a América. São ainda essas lembranças

que asseguram a legitimidade das deambulações do “eu” pelos horizontes dos seus *alter egos* e que convertem a demanda num exercício alegórico de questionação da identidade americana. Não só pelo gosto da música, mas também pela escolha do tema e pelo interesse em problematizar a condição projectada no diálogo entre várias culturas e no encontro de diferentes raças, pode *Henderson the Rain King* ombrear com *West Side Story* ou com *Porgy and Bess* e alegoricamente progredir na formulação da identidade (menos) incompleta do americano.

Se, perto do desfecho, a sessão anterior conduziu de novo ao ensaio de Ralph Ellison, a peça de Lorraine Hansberry, intitulada *A Raisin in the Sun* (1959), permitirá ir um pouco mais além e imaginar, por exemplo, um cenário para a actuação do narrador que, no desfecho de *Invisible Man*, se prepara para assumir na totalidade o estatuto de cidadão. Não desejo, porém, e salientá-lo-ei, confinar *A Raisin in the Sun* apenas aos horizontes da cultura negra nos Estados Unidos, motivo por que esta sessão será articulada pelo tema **o teatro americano como diferença**. Começarei mesmo por referir que, ao ser levada à cena no Ethel Barrymore Theatre, a casa de espectáculos onde havia sido apresentado *A Streetcar Named Desire*, o drama afro-americano se emancipa *realmente* dos limites impostos pela designação de drama étnico. Distinguida com o prestigiado *New York Drama Critics' Circle Award* para a melhor peça de teatro da temporada de 1958-9, *A Raisin in the Sun* deve ser contextualizada em função do teatro de Eugene O'Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller.

A peça pode sucintamente ser descrita como a história de uma família afro-americana decidida a enfrentar dignamente preconceitos raciais de toda a ordem e a, nesse processo, estabelecer os seus direitos de cidadania. Talvez a característica mais marcante desta peça seja, como mencionarei, a genialidade com que Hansberry obriga o espectador a olhar o drama dos Younger como uma história *normal*, apenas mais um exemplo dessa peculiar saga vivida por qualquer família americana. Sublinharei a analogia com os Tyrone em *Long Day's Journey Into Night*, evidenciando que qualquer dos dois dramaturgos recorreu à experiência das suas vidas pessoais, que ambas as peças admitem

paralelismos de natureza autobiográfica e que, em certa medida, remetem a relação com as respectivas comunidades para os bastidores. Defina-se ela por circunstâncias de ordem racial, no primeiro dos casos, ou, no segundo, pela frustração das expectativas geradas na ideia do Novo Mundo, tanto Hansberry como O'Neill estruturam as suas peças de modo a que, na disparidade entre sonho e vida, entre o mundo das realizações concretas e o do desejo, qualquer delas transcenda a situação particular e suscite uma leitura universal do humano, representado contudo na sua intrínseca diversidade.

Analisaremos, depois, falas em que as várias personagens aparecem caracterizadas pelas convicções e valores que as individualizam, detendo-me na estruturação do conflito que, muito tipicamente em termos de cultura americana, se manifesta pelo dilema entre a venda da alma (traduzidos os trinta dinheiros na moeda corrente do dólar) – neste ponto, estabelecerei o paralelismo com *The Crucible* – e a resistência à tentação do demo, em Hansberry representado pela classe dominante, com o conseqüente enfrentar das conseqüências da opção. Não será trágico o desfecho de *A Raisin in the Sun* que, ao contrário da peça de Miller, anuncia as mudanças nos Estados Unidos e a hipotética formulação da proposta contida no ensaio de Ralph Ellison. Igualmente digna de nota é a tensão entre passado e presente que, em *A Streetcar Named Desire*, é fonte de infortúnio e assegura a distorção expressionista de Blanche DuBois. Beneathe Younger, que em *A Raisin in the Sun* articula essa tensão entre o passado irrecuperável – a África como espaço de origem – e o presente problematizado por vários tipos de preconceito racial, percorre-a como espaço de aprendizagem e não de perdição.⁶⁴

A Raisin in the Sun traz, também, para o palco, como assinalarei, a clivagem entre gerações, baseada na alteração de valores e crenças que tem consigo a marca das diferentes épocas. Regressaremos a O'Neill, sem deixar de vincar o contraste entre as duas situações. Ao contrário dos irmãos Tyrone, para quem o passado europeu do pai é apenas mais um papel em que ele se lhes dá a conhecer, os Younger, provavelmente porque o seu passado é menos África do que o trauma da escravatura dos antepassados em solo americano, unem-se no reconhecimento da memória que continua a fazer sentido perante

os preconceitos de que a família é vítima. Farei notar que, mesmo assim, os embates reais entre os dois irmãos, Beneatha e Walter Lee Younger, não são diferidos para os bastidores nem se compraz *A Raisin in the Sun* com os mitos da família exemplar e unida pelos seus altos valores, ou de que tudo acaba em bem. No final da peça, as tensões que a conduziram ao longo de duas horas e meia, perante o olhar dos espectadores, não se resolvem, simplesmente se adiam pela reconciliação momentânea dos vários membros da família com o melhor de si mesmos.

A segunda sessão será articulada pelo tema invocado na dedicatória da dramaturga a sua mãe, “**com gratidão pelo sonho**”. Efectivamente, como destacarei, vivências pessoais e alianças assumidas conjugam-se na visão singular de Lorraine Hansberry que, ao fundamentar pela intertextualidade a sua obra, antecipa o célebre discurso de Martin Luther King, Jr, articulado retoricamente em torno do motivo do sonho. Não só de antecipações se faz, contudo, a memória colectiva. O título de *A Raisin in the Sun*, pede-o Hansberry de empréstimo a “Harlem”, poema analisado em *Montage of a Dream Deferred* de Langston Hughes e que justamente aparece transcrito na nota nº 42. Funcionando como epígrafe à peça, farei notar que, na verdade, o poema enuncia a relação de profunda dependência entre teatro e poesia, desviando essa relação por implicações muito semelhantes às que analisámos quando, por exemplo, observámos o mesmo tipo de relações entre teatro e cinema, poesia e música, pintura e narrativa. Aliás, os alunos serão convidados a trazer para esta segunda sessão o texto de *Montage of a Dream Deferred*.

Começando pelo título e seguindo depois por alguns poemas, demonstrarei como as situações líricamente enunciadas por Langston Hughes na sua “montagem de sonhos adiados” assombram o drama de Hansberry e como os conflitos entre as personagens se originam no adiamento sucessivo do desejo. Chamarei ainda a atenção para o facto de, tal como no poema, as diferentes personagens adoptarem sonoridades e variações de ritmo, à sombra das quais a dramaturga vai experimentalmente caracterizando a identidade individual representada por cada uma delas. Tendo tido ocasião de fazer ouvir aos alunos

parte dos poemas de Hughes, facilmente poderão compreender o sentido experimental invocado. Aliás, voltaremos a ter oportunidade de regressar a esta matéria quando nos debruçarmos sobre “I Have a Dream” de Martin Luther King, Jr. Terminarei a aula com um vídeo de cerca de uma hora sobre Lorraine Hansberry, em que ela fala da sua arte e das opções com que se debateu ao escrever *A Raisin in the Sun* e em que excertos da peça com Sidney Poitier no papel de Walter Lee Younger são visualizados e comentados pela dramaturga.

Problematizado o alcance e os limites do cânone modernista ao longo das sessões anteriores, afigura-se oportuno encerrar esta parte do programa pondo em evidência a presença representativa de uma parcela da cultura americana, marginalizada até à década de cinquenta. Na sua qualidade de afro-americana e de autora feminina, Lorraine Hansberry pode legitimamente simbolizar o que, em termos de cânone, ficara de fora. Pode, igualmente, representar as transformações que presidiram à formulação de uma identidade cultural mais abrangente, apreendida na hibridiz das suas manifestações artísticas e no encontro das suas diversas tradições.

3. A Diversificação do Cânone

Começarei por apresentar os anos sessenta como período de agravamento das tensões contraditórias em que se gera a cultura dos Estados Unidos e, também, como momento em que floresce a oposição instituída pelas vozes da dissidência na década anterior, quando reinava o cânone dos *new critics* como arbítrio de qualidade estética. Será dado destaque à bipolarização dos Estados Unidos entre o sentimento do **vazio pós-histórico**, alimentado por traumas da Segunda Guerra Mundial, pela tirania dos interesses económicos e pelos antagonismos gerados no clima de guerra fria, e a convicção de que, graças aos avanços tecnológicos, se estava no limiar de uma “**nova fronteira**”, a que a exploração espacial oferecia um símbolo adequado. Será também referido que, na literatura e nas artes em geral, a radicalização destas duas tendências produziria uma clivagem entre dois tipos de arte: a que pretende ser instrumento de mudança e despertar os seus destinatários para uma consciência social activa e empenhamento político; ou, pelo contrário, a que afirma a ruptura com

modelos tradicionais e reforça estratégias de irrealidade, fantasia, paródia, auto-reflexividade, e indeterminação, privilegiando a opacidade textual. Procurando ainda problematizar junto dos alunos uma questão para que podem estar menos preparados e que formularei como o **paradoxo de oposições radicais poderem convergir em sínteses momentâneas**, utilizarei um vídeo intitulado *American Art in the Sixties* (1973) para iniciar a reflexão sobre Pós-modernismo, contracultura e estilos situados nas suas franjas, de que nos ocuparemos durante as primeiras seis sessões.

Como será mencionado, a *Pop Art*, logo no início da década, tomara de assalto tanto os críticos como o público, mais habituados às abstracções emotivas da *New York School* nos quinze anos precedentes. Ilustrado pelo vídeo, surge em primeiro plano o fascínio da imaginação criadora com a vida do quotidiano inundada por bens materiais – os carros com ar condicionado, os desodorizantes, a comida enlatada –, enfim, toda uma série de sinais onde se esbatiam diferenças entre a arte da pintura e a da publicidade, e se desenhava a traço inteiro a crónica da existência padronizada e dos estilos de vida despersonalizados. Perante o desfilar das famosas latas da sopa Campbell ou de rostos como os de Marilyn Monroe, chamarei a atenção dos alunos para o facto de Andy Warhol, nas suas séries, estar simplesmente a criar alegorias do super-mercado ou do *star-system*, que dominam a vida do americano-médio numa época de euforia consumista. Ou, por exemplo, quando Lichtenstein vai buscar à banda desenhada os motivos populares e as cores lustrosas, há que dar a essa estratégia o que a ela pertence, isto é, que reconhecer nela a celebração e o gosto da banalidade. Não se busque no *New Realism* de Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg ou James Rosenquist uma intenção satírica. Há, sim e como refere Abraham A. Davidson, um desenvolvimento artístico que cria uma situação de cheque-mate ao pragmatismo americano – uma exibição tão absoluta da realidade que se ergue como obstáculo à sedução do espírito pelo provisório e pela incompletude.

Salientarei ainda que a *Pop Art* toma um rumo às avessas do proposto pelos pintores da *New York School*. Mesmo as abstracções de um grupo seu coetâneo, a *Post-Painterly Abstraction*, que aparece representada por Ellsworth

Kelly em *American Art in the Sixties*, consagram na composição da forma e da cor o sentido de finitude e perfeição a que nos habituou a *Pop Art*.⁶⁵ Efectivamente, as várias estratégias aproximam a arte da vida, ou para usar uma ideia-condutora, assinalam o **esbatimento de fronteiras entre os dois domínios** que, quer em pintura quer noutras artes, registam os efeitos da exploração de horizontes até então situados fora do alcance do ser humano — não esqueçamos o sentido de expansão territorial simbolizado pelo primeiro passeio dos astronautas americanos na lua em 1969, nem a preparação desse passeio ao longo de toda a década ou a sua conotação com a “nova fronteira” de John Kennedy. A vida como fonte inesgotável de situações inesperadas, diversas e, sobretudo, estranhas contém desafios surpreendentes para a própria imaginação criadora.⁶⁶

Na sua apropriação do quotidiano e no uso alegórico da arte, a *Pop Art*, entretanto, prefigura uma tendência que percorrerá todo o Pós-Modernismo e que caracterizaremos pelo gosto do lúdico e a consciência da **arte como jogo ilusionista**. A despeito da superfície ostensivamente realista, ela é já uma manifestação da sensibilidade que inicialmente referi como espaço alternativo ao da literatura de orientação social, exigindo a dupla leitura própria de todo o texto alegórico e a acedência ao *confidence-game* em que o público é docemente ludibriado.

Na sequência de *American Art in the Sixties*, “**Entropy**” (1960), de Thomas Pynchon, permitir-nos-á continuar a desenvolver a reflexão sobre o carácter experimental do Pós-modernismo. Destacarei, em primeiro lugar, a narrativa organizada pela justaposição fragmentária e alternadamente consecutiva de dois universos, o da desordem crescente e o da harmonia ideal, alertando os alunos para o facto de o conto de Pynchon transgredir a simbologia tradicional (recorde-se Eliot e Hemingway). Com efeito, a morte — e portanto a entropia — paira sobre aquele que representa a concepção esteticizante da existência e, mercê da dialéctica em que esses universos convivem, a anarquia não pode ser interpretada como alternativa de salvação. Será, em seguida, dado relevo à tensão linguística que organiza o conto em equilíbrio instável entre idiomas distintos. Por um lado, o que articula os segmentos protagonizados por

Callisto e Aubade evoca claramente o discurso modernista, não só pela hierarquização dos vários elementos, mas também pela rede alusiva e citacional que integra. A presença do texto de Henry Adams reforça, inclusive, fenómenos de auto-reflexividade com que o Modernismo nos familiarizou. Em contrapartida, nos segmentos referentes a Meatball, prevalece a ficção da oralidade, em forma de conversas soltas ou de registos musicais que ganham substância nas referências ao jazz, à improvisação, à dissonância e até ao silêncio.⁶⁷ Neste ponto, porém, voltarei a lembrar as implicações do paródico. “Entropy” joga, de facto, com a metáfora da sonoridade a mais do que um nível e, como em Eliot, o discurso organiza-se como sucessão de vozes (os convidados a falarem; Callisto a ditar as suas memórias) e, até, como fuga musical, na medida em que é articulado por um tema dominante e se estrutura por repetições sucessivas e por sucessivos contratemas, prestando-se estes “a um desenvolvimento fugado com o tema” e “adquirindo todos eles importâncias equivalentes”.⁶⁸

A reprodução de situações e linguagens do quotidiano e a tensão em que esta existem com a que parodia textos de uma época anterior serão, seguidamente, comentadas no intuito de reforçar a utilização do conto na progressiva dilucidação da sensibilidade pós-modernista. Recorrendo aos paralelismos possíveis com a *Pop Art*, será posta em relevo a arte como charada linguística no caso de Pynchon, cuja decifração implica a analogia da literatura com a música e, simultaneamente, a abertura do universo literário aos sons da vida. Será igualmente referida a natureza alegórica do conto que, na intersecção dos dois registos, representa o passado irrecuperável e o presente dominado por sentimentos do aleatório e do absurdo.

Tais sentimentos, como sublinharei, representam a outra faceta dos anos sessenta e reconhecê-la é, em certa medida, ter a percepção das profundas contradições que marcaram a década. Numa apreciação retrospectiva, os Estados Unidos surgem como um país profundamente dividido a nível da economia e das relações sociais, ideológicas e, muito relevantemente para este programa, das culturais. Lembrarei os sucessivos assassínios em que perderam a vida John e Robert Kennedy, Martin Luther King, Jr. e Malcolm X. Lembrarei, também, a clivagem entre gerações e o idealismo dos movimentos estudantis,

a morte de estudantes universitários, bem como o início de uma guerra sangrenta, sem sentido, e onde efectivamente os Estados Unidos sofreram a primeira derrota significativa da sua história. Depois de “Entropy”, estas questões serão invocadas para redefinir a noção de vazio pós-histórico e para justificar opções experimentais, muitas vezes indevidamente analisadas como recusa da realidade. Procurar-se-á, por último, estabelecer os contextos para uma apreciação fundamentada do teatro do absurdo. Tendo escolhido uma peça muito curta de Albee para o representar, prosseguirei a aula com a leitura na íntegra de *The Sandbox* (1959), um exercício de participação dos alunos, que a experiência me ensinou a valorizar.⁶⁹

Depois da “representação” de *The Sandbox* (1959), traçarei um breve quadro da dívida de Edward Albee para com Ionesco e Becket, pondo em evidência que, tal como a paródia de elementos tradicionais representa, nos dramaturgos europeus, a alienação metafísica e a angústia causadas pelas vivências da Segunda Guerra Mundial, também a recusa de Albee em seguir as convenções mais familiares deve ser entendida como uma tentativa de dar resposta aos dilemas da sua época.⁷⁰ O desaparecimento do enredo não inviabiliza, contudo, a sátira à sociedade do presente, representada por Mommy e Daddy. Assinalarei, ainda, pontos de contacto com os dramas de Williams, onde as personagens secundárias aparecem reduzidas a identidades-tipo, e com os de O’Neill, onde o cenário e os jogos de luz são pelo menos tão importantes como nesta breve peça que, em 14 minutos e graças ao progressivo escurecimento da cena, dramatiza a extinção gradual da vida da protagonista.

Na medida em que no palco se reúnem elementos que representam o passado desprovido de artifício (*Grandma Mémé*), o presente destituído de emoções (*Mommy e Daddy*) e o futuro, mitificado e simultaneamente reduzido a um objecto (*Young Man* no papel de *Angel of Death*), a sátira social expande-se numa alegoria da nação alheada dos seus valores espirituais e obsessiva nos interesses materialistas. Farei notar que esta tríade (re)emerge ao longo das peças de Albee, construindo-as como variações sobre um tema dominante. Correlacionarei, por último, esta faceta com a problematização de um teatro menos orientado para singularidades temáticas do que para jogos de linguagem, nesse

processo, projectando por repetições infinitas os elementos-chave dos dramas individuais na escala mais alargada de toda uma obra teatral construída em moldes de recorrentes imagens poéticas. O esvaziamento de conteúdo no domínio da caracterização convencional é, como mencionarei, a estratégia em que Albee se abre às tendências experimentais do seu tempo, não raro obtendo efeito de estase poderoso e frequentemente desviando o seu teatro pelo impulso metadramático. Apesar da curta extensão de *The Sandbox*, tal impulso está presente como reforço dos jogos verbais do dramaturgo, emergindo nas direcções de cena dadas por Mémé ao músico e ao Anjo da morte. Estas personagens inviabilizam o aparente realismo da situação e, conformando-se a estratégias características do teatro do absurdo, encenam ritualisticamente a passagem de Mémé para a morte. No final da sessão, passarei uma entrevista de cerca de meia-hora, em que Edward Albee tece considerações de muito interesse sobre duração, som, silêncio e distribuição cénica, acentuando a importância do humor no seu teatro.⁷¹

Três poemas de Robert Creeley serão analisados para evidenciar alguns traços da poesia pós-modernista e, simultaneamente, sublinhar paralelismos com o drama, a ficção e outras artes do período. Começarei pela leitura de “**Hart Crane**” (1962), chamando a atenção para o facto de ele ser construído a partir de um outro que lhe completa o sentido e com o qual existe em sintonia temática. Realçado o dialogismo entre o poema de Creeley e “Broken Tower” de Crane, serão identificadas as singularidades que assinalam a sensibilidade poética marcada pelas vivências e as convicções de uma época. Tal como Callisto a ponderar a filosofia da história de Henry Adams, também a subjectividade lírica em “Hart Crane”, divagando pelos horizontes de outra escrita, reformula os horizontes do que, no poeta modernista, surge líricamente evocado como o seu acesso “a uma confraria do amor”. E reformula-os como homenagem sincera e intuição de que só alterando os termos de um dado contrato, resiste este ao esgotamento entrópico. Ambos os poemas se ocupam efectivamente do contrato do poeta enquanto guardador de palavras. Recorrerei, aliás, a passos de “Broken Tower” para comentar “Hart Crane”. A partir do comentário comparatista,

problematizarei influências na criação poética, destacando *Black Mountain Collee* e “Projective Verse” como espaço e texto formativo em Creeley.

Questões como a desconfiança de Charles Olson para com as palavras poderão, como referirei, ter sido determinantes para que “Hart Crane” se articule no diálogo de várias sonoridades e se encaminhe no final para a valorização do som e do ritmo em que se dá a conhecer a emoção poética. O poema existe, na confluência dramática das vozes e no desenho do “campo de inter-relação” em que se gera o “objecto materializado como imagem linguística”, evocando a coreografia das emoções realizada por certos dramaturgos. Só depuradas de sentidos prévios, em estado “puro” como o da sílaba, integram as palavras o fluxo da energia criadora e, comentando “**Words**” (1967), salientarei que, em vez da representação de um universo concreto, somos confrontados com a divagação do poeta pelos horizontes do discurso cujo fluir emula o do pensamento. A analogia com o processo de criação tal como ele foi anteriormente referido a propósito de *action painting* de Jackson Pollock ou a influência do jazz pela atenção prestada ao ritmo serão devidamente salientadas neste processo de obsessiva contemplação da escrita como espaço reconhecido e trazido para primeiro plano na criação poética. Aliás, ao falar de jazz estabelecerei paralelismos com a poesia Beat, podendo tanto Ginsberg como Creeley ilustrar um fenómeno característico da cultura contemporânea e que se situa muito além de meros empréstimos superficiais, revelando-se a nível das estruturas mais profundas e, nessa situação, oferecendo testemunho das mudanças que a cultura negra operou na designada como dominante. Tais mudanças invertem, na verdade, a relação originária, não literal, mas metaforicamente, na medida em que cada vez mais se associa a música americana aos ritmos do jazz e este há muito que abandonou o domínio da música popular e se inscreveu no campo da erudita.

Por último, “**America**” (1969), será analisado como paradigma do minimalismo que caracteriza a poesia de Creeley, por ele se demonstrando o contraste com fenómenos metaficcionais que, por exemplo, expandem “Entropy” até aos horizontes de textos tão diferentes como *The Education of Henry Adams* ou “The Masque of the Red Death”, de Edgar Allan Poe. Em Robert Creeley, a

auto-reflexividade que, do Modernismo aos dias de hoje, se compraz em salientar a natureza artificial da escrita, continua a manifestar-se, articulando, porém, um número reduzido de temas que, em variações mínimas e minimamente contextualizadas, vão sendo glosados. Aproveitarei esta questão para marcar linhas de afinidade com *The Sandbox* e problematizar “America” como tradução de uma atmosfera predominante e que será, novamente, analisada em face de sucessivas deslocações de sentido. Na verdade, em *Leaves of Grass* (1855), de Walt Whitman, a epopeia da América existira como espaço idealizado ao abrigo do Mundo da Queda; em *The Bridge* (1933), de Hart Crane, fora ponte entre o mundo das realizações concretas e o da inspiração visionária; com Ginsberg, formulara-se na intersecção do confessional com o visionário, sendo ainda redimida pelo humor. Em finais dos anos sessenta e em plena Guerra do Vietname, doze versos emparelhados sugerem a impotência perante o absurdo da vida, confirmando o diagnóstico dramático de Edward Albee e a alegoria de Pynchon.⁷² Mas, como salientarei, todos eles e também a *Pop Art* sugerem, para além da óbvia superfície, a “lustrosidade” da América, recriada pelo riso e por transgressões de ordem vária, não sendo a menor de todas a incursão do literário nos mais variados domínios da existência. Não desejando repetir-me, destacarei apenas em “America” de Creeley a presença de uma *opera-rock*, ao tempo famosa e nascida do protesto contra a Guerra do Vietname. Refiro-me, como será evidente, a *Hair* que, em 1968, tomara a Broadway de assalto, depois do êxito no circuito Off-Broadway, no ano anterior. Em dinâmica contrapontística com o minimalismo formal de Robert Creeley, *Hair* abre este poema a elementos tão contraditórios como, por exemplo, os introduzidos no espaço cénico de Albee pelo destaque, em palco, do objecto que dá o título à peça. Transformar um receptáculo que as crianças usam para encher de areia no caixão de uma personagem que representa a debilidade da velhice perante o consumismo voraz é, como concluirei, pelo menos tão singular como infundir na sonoridade da “America”, reduzida a uma escala minimalista e absurda, a estridência de um género musical que, como a *Pop Art* em pintura, fixa a traço rijo a sensibilidade em busca de sínteses momentâneas e fugazes. Eles operam o compromisso possível entre as oposições que marcam a vida nos Estados Unidos ao longo dos anos sessenta.⁷³

Ao iniciar a análise de “**For The Union Dead**” (1960), destacarei o facto de este poema poder funcionar como uma ponte entre o impulso predominantemente experimental e o que destina a obra poética a produzir uma mudança de consciência orientada para o mundo da acção histórica, sugerindo que talvez tenha sido por Robert Lowell conciliar na obra integral as duas tendências que foi encarado como o poeta que empresta o nome a “*The age of Lowell*”. Em seguida, problematizarei o estilo confessional da sua poesia por reacção às ortodoxias dos *new critics*, cuja influência se fizera sentir fortemente na primeira fase da sua obra. Farei notar, inclusive, que o poema de que nos ocuparemos evoca o de Allen Tate, “Ode to the Confederate Dead” (1928, 1937), que distribuirei na aula para que os alunos se apercebam como a diferença ressalta da própria forma tornada visível pela mancha de página. Simultaneamente, sublinharei o sentido inerente ao título dos dois poemas, aproveitando para lembrar que as diferenças nos Estados Unidos passam, como vimos na primeira parte do programa, pela herança regional nelas delineada. A de Lowell é, como frisarei, a de Nova Inglaterra, e ele representa, portanto, uma certa aristocracia intelectual, não só porque o nome o liga a uma família de muitas tradições, mas também porque aquela região foi o berço da identidade cultural americana.

Em seguida, analisarei a reacção de Lowell ao *New Criticism* como um factor que o alinha com as tendências mais marcantes dos anos cinquenta, lembrando, porém, que, ao transformar a experiência pessoal em texto poético, Lowell vai ao encontro de uma tradição antiga e justamente definida pelos limites regionais da Nova Inglaterra e pelos nomes de Ralph Waldo Emerson ou de Emily Dickinson, aos quais não repugna atrair o de Walt Whitman. Diferentemente deles, Lowell e os poetas do seu círculo, nomeadamente W. D. Snodgrass, Anne Sexton e Sylvia Plath, devassam explicitamente a sua intimidade e tematizam relações familiares que, entretanto, devem ainda ser contextualizadas em função da época, do interesse na exploração da psique mais profunda e, sobretudo, como resistência ao cânone da impessoalidade. Lembrarei ainda que Lowell evidencia, mesmo na vida pessoal, o impulso de reagir adversamente à situação de “normalidade”, manifestado, por exemplo,

quando, ainda jovem, troca Nova Inglaterra pelo Sul, ou quando, como objector de consciência, cumpre, entre 1943 e 1944, serviço penal que inspira um dos seus mais belos poemas, “Memories of West Street and Lepke” (1959), ou, ainda, quando em 1967, em profunda coerência com as suas convicções, integra os movimentos de contestação acompanhando Norman Mailer e Robert Penn Warren na célebre marcha sobre o Pentágono, em protesto contra a ingerência dos Estados Unidos no Sudoeste Asiático.

Por fim, será lembrado que o estilo confessional é, como se viu anteriormente, uma estratégia baseada no artifício da autenticidade. Aliás, pela inquietude com que ao longo da sua produção Lowell busca a forma e, nessa busca, transcende os horizontes da experiência singular, bem se pode dizer que conjuga o essencialmente experimental com a consciência não adiada do mundo em seu redor. “For the Union Dead” ilustra, como será referido, as duas facetas de Lowell e, articulando a indecisão entre o confessional e o histórico, legitima o texto como fruto da sensibilidade pós-modernista. Em relação a “Ode to the Confederate Dead”, o poema de Lowell revela a preocupação de tematizar um momento crítico na história dos Estados Unidos, pela perspectiva de um poeta alinhado com a tradição nortista. Neste ponto, parece-me de interesse chamar à análise o romance de Saul Bellow, *Henderson the Rain King*. Entre Bellow e Lowell existiram laços de boa amizade, pelo que pode ser interessante comparar duas obras publicadas à distância de um ano e que surgem analogamente estruturadas em função da identidade subjectiva e da situação de alteridade estabelecida em termos raciais. Mais significativo pode, ainda, ser o facto de romance e poema surgirem no período em que a luta pelos direitos cívicos se encontrava em pleno desenvolvimento. Talvez por isso, seja determinante, tanto num como noutra, o enredamento do destino de uma raça no da outra, ainda que, deva estabelecer-se uma distinção. Em virtude das implicações históricas, o poema objectiva o fenómeno, traçando-o na nitidez de uma imagem fotográfica, enquanto o romance só hiper-realisticamente o representa, exigindo ao leitor a suspensão voluntária do sentido de realidade. Convertido gradualmente o primeiro numa meditação sobre o heroísmo, é reforçada a condição universal da epígrafe, “*Reliquunt Omnia Servare Rem Publicam*”, pela imagem de uma

vida que na morte encontrou a sua plenitude. Talhada na pedra, ao abrigo da decadência e da ruína – como nos diz o próprio poeta, com o tempo essas figuras ganham em elegância –, a estátua do herói contrasta com o aquário da infância, que tantos e ambivalentes desejos suscitara e que, em contraponto com o símbolo heróico, se oculta, em ruínas, sob o manto piedoso da neve, insinuando a efemeridade da maior parte das construções aferidas aos horizontes da vida.⁷⁴

Nas sessões que se seguem, a análise de dois documentos permitirá contextualizar a mudança operada no decurso dos anos sessenta pelo **movimento da contracultura**. Assim, problematizarei “I Have a Dream”, de Martin Luther King, Jr., e “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, de Adrienne Rich, como registos das mudanças que tiveram um impacto duradouro na vida dos Estados Unidos e converteram os respectivos autores em porta-vozes de tendências representativas da sua época. Não deixarei, porém, de lembrar o papel pioneiro da década anterior, referenciando a contracultura dos anos sessenta a uma deslocação das margens para o centro, na medida em que, de uma década para a outra, não se verificam reais alterações de sensibilidade, simplesmente adquirem maior visibilidade estilos e opções anteriormente relegadas para a periferia. Também, ao analisar a alocação de King em termos da sua natureza textual e a de Rich como reflexão sobre a literatura americana, acentuarei a perspectiva interdisciplinar, característica da forma como no Programa convive a diversidade dos Estados Unidos e se procura solucionar a exigência de rigor na informação com condicionalismos de ordem temporal e curricular.

Iniciando o comentário a “**I Have a Dream**” (1963), a célebre alocação de Martin Luther King, Jr., contextualizá-la-ei por referência ao movimento dos direitos cívicos e aos antagonismos que teve de enfrentar, quer por parte da sociedade dominante quer por parte de facções mais radicalizadas do *Black Power*, que criticam a política de compromisso e a filosofia de resistência passiva preconizada por King. Terminarei a minha introdução pondo em relevo o papel pioneiro do movimento pelos direitos cívicos e a inspiração que providenciou, por exemplo, no caso dos movimentos estudantis da época e da cruzada pacifista contra a Guerra do Vietname.

Na análise do texto propriamente dito, começarei por destacar os empréstimos pedidos a obras fundamentais para a definição da identidade cultural americana, entre elas, *Declaration of Independence* de Thomas Jefferson e *Gettysburg Address* de Abraham Lincoln, fazendo notar a incorporação de ideias condutoras nestes textos ao discurso de King, bem como o reforço destas ideias pela retórica da promessa e pela gradual personificação de uma imagem que estabelece o orador como um novo Moisés conduzindo o seu povo à Terra Prometida. Emergindo, ainda, da alocução de King como autoridade legitimadora do seu argumento, a Bíblia, sublinharei, reforça a presença da cultura americana em geral, ao mesmo tempo que a alinha com a tradição do sermão que, em “I have a Dream”, funciona efectivamente como espaço mediador entre a cultura negra e a branca nos Estados Unidos.⁷⁵ Depois de historicamente fundamentar o meu argumento, porei em evidência a aliança de elementos das referidas culturas no texto, de modo a que ele possa, de facto, ser apreendido numa dinâmica de influências recíprocas e justificado nas estratégias de retórica que utiliza, a fim de sensibilizar os destinatários para a mensagem que, em 28 de Agosto de 1963, atraiu ao monumento de Lincoln cerca de um quarto de milhão de pessoas, entre as quais muitos brancos dispostos a solidarizarem-se com a causa de King e a testemunhá-lo perante a estátua do obreiro da emancipação negra.

Como assinalarei, a mensagem de Martin Luther King, Jr. reformula efectivamente a noção-chave do ensaio de Ellison, reivindicando o direito à cidadania para a cultura que, pelas vicissitudes da história, integra estruturalmente a identidade cultural dos Estados Unidos. Reforçada retoricamente em relação à América branca pelas alusões e citações já apontadas, a alocução carece também de ser analisada como espaço de diferença cultural, pois só nestes termos poderemos compreender o seu alcance e, de um modo mais alargado, o de toda a obra de Martin Luther King, Jr. Chamarei a atenção dos alunos para as “adaptações” que o próprio texto bíblico sofre enquanto fundo de sentido articulado às vicissitudes da raça oprimida, enumerando distorções de episódios que se destinam a servir as vivências concretas do negro americano. Mais importante do que as dos conteúdos temáticos terão sido, porém, as modificações

operadas nos cânticos religiosos europeus ao passarem a espirituais negros e a *gospel*. Complementarmente, falarei dos *blues* como forma estruturadora das emoções ambivalentes de uma raça habituada a transpor para a música as contradições das suas vivências. A dívida de King para com a cultura de que é originário emerge constantemente da sua alocação, sendo inclusive determinante para a forma como ela se estrutura: o progresso narrativo por repetições sucessivas, a expressão de sentimentos tão contraditórios como a revolta e a esperança, as variações por que se articulam estes dois temas condutores, a gradação do ritmo pelo contraponto com a aparente improvisação enquanto estratégia de autenticidade, a prevalência da sincopação que marca a passagem de um tema a outro, a coreografia dos vários tons em *crescendo* e *diminuendo*, são evidências dos vínculos emocionais de Martin Luther King à comunidade negra dos Estados Unidos e asseguram-lhe a legitimidade como porta-voz dos seus anseios e direitos enquanto parte integrante da nação americana.

Por último, ocupar-me-ei em problematizar a inserção de certos temas, indiscutivelmente alinhados com a chamada cultura dominante, na estrutura assegurada pela influência da cultura afro-americana. São, por exemplo, claras as dívidas de King para com noções centrais no pensamento de Emerson e Thoreau. A desobediência civil não foi o orador buscá-la a Ghandi, nem a noção de presente inadiável que atravessa a sua alocação, em variações do tema emersoniano do “aqui e agora”.⁷⁶ Darei também relevo a um factor formalizante e que incorpora dialogicamente em “I Have a Dream” os ideais partilhados pelo americano em geral, orquestrando a voz de King com as que ele convida explicitamente a habitar a sua alocação e a quem dá substância ao destacá-las por aspas. É, por exemplo, o que sucede com a frase mais conhecida de *Declaration of Independence*, com alguns versos de “America” (hino não oficial americano) e com os do espiritual negro que encerra o memorável texto de King. Uma ilustração mais expressiva, da mestiçagem peculiar do multiculturalismo americano, concluirei, é difícil de encontrar.

Uma clara manifestação do legado que, como nenhum outro, caracteriza a feição peculiar da cultura americana é, por exemplo, a transcrição de uma frase da Oratória de Händel, intitulada *O Messias*, para a alocação de King,

I have a Dream. Julgo não ser despropositado o paralelismo na medida em que qualquer delas se destina a produzir elevação espiritual, que, em King, é alcançada na perfeita união do *blues* com a retórica do sermão. Em 1989 Wynton Marsalis, regressando às origens do jazz para o renovar, usará precisamente a combinação dos dois elementos, *blues* e retórica do sermão, numa relação inversa à de King. Neste, o idioma musical, embora elemento estruturante do discurso, desaparece sob o fluxo encantatório das palavras. Por seu lado, em Marsalis são as palavras que, fundamentais para o sentido da peça musical, vão gradualmente desaparecendo sob a torrente do som. Usarei duas faixas da gravação intitulada *The Majesty of the Blues* (“Premature Autopsies” e “Oh, But on the Third Day”), para ilustrar junto dos alunos a diversificação de uma herança que se inicia na Bíblia, passa a oratória musical, entra na alocação e termina numa obra de jazz.

No seguimento da análise do Movimento dos Direitos Cívicos, analisarei outras **formas de contestação** que tiveram influência no rumo dos acontecimentos e que, em última análise, contribuiram para as deslocções do cânone subjacentes à articulação deste Programa. Para a maior parte delas, funcionaria o movimento de King como modelo, tendo inclusive, como no caso dos movimentos estudantis, sido despoletador do processo. Referirei, ainda, no âmbito dos movimentos da juventude, a influência marcante da cultura *Beat*, a que já anteriormente aludira, ao tratar do seu estilo de vida na primeira parte do programa. Completarei as minhas observações pela ligação do protesto juvenil ao dos movimentos pacifistas contra a guerra do Vietname, constatando a sua importância nas transformações sociais por que o período ficaria assinalado. Passarei depois a referir o Movimento das Mulheres, alertando os alunos para as singularidades de um fenómeno que, pelo menos tão efectivamente como a luta pelos direitos cívicos, deixou marcas profundas na vida e na sociedade dos Estados Unidos. Inspirada nos direitos da mulher, a linguagem do quotidiano passou a integrar uma série de termos que denotam a consciência da opressão feminina presente numa estrutura social erigida em termos predominantemente masculinos. Serão feitas referências ao trabalho pioneiro de

Margaret Fuller no século XIX, bem como à obra de Betty Friedan, Kate Millett, Elizabeth Janeway e Gloria Steinem, que, no espaço de uma dezena de anos, modificaram irreversivelmente uma situação altamente discriminatória quer a nível de mercado de trabalho quer a nível de relações pessoais.⁷⁷

Em seguida, abordarei **“When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”** (1971), uma palestra proferida por Adrienne Rich por ocasião do fórum “The Woman Writer in the Twentieth Century”, começando por chamar a atenção para a intertextualidade do ensaio com uma peça de Ibsen, onde justamente o dramaturgo denuncia o tratamento da “mulher-objecto” e tira grande efeito dramático da tomada de consciência colectiva que profetiza. Porei também em evidência a inflecção que Rich dá ao legado de Emerson, sublinhando a apropriação do “acto de nomear” que torna particularmente significativo pela evocação da linguagem conotada com a autonomia cultural dos Estados Unidos. Um segundo ponto de contacto com a escrita emersoniana emerge, como assinalarei, do facto de Adrienne Rich partir da sua própria experiência e converter a instância autobiográfica numa forma de representatividade em boa parte evocadora da herança que transgride no acto de “re-visão” da escrita.

Recordando, entretanto, a dívida de Adrienne Rich para com Emily Dickinson, que possivelmente os alunos leram em Literatura e Cultura Norte-Americana I, a qual, como Emerson, também preferiu metamorfosear as suas vivências em texto poético, analisarei a forma como Rich problematizou a relação com o universo masculino do seu tempo.⁷⁸ Por último, analisarei o duplo sentido do termo “re-visão”, propondo-o como descoberta da autenticidade no acto poético e desvio em relação ao papel tradicional da mulher que, no seu entender, entra em “conflito directo com a função subversiva da imaginação”.⁷⁹ Aliás, como salientarei, um dos aspectos mais fecundos deste ensaio consiste na sistemática desconstrução do universo tradicional assente em falsas alternativas. São as mulheres prisioneiras de mitos nascidos no imaginário masculino e das convenções sociais que Adrienne Rich se propõe despertar do sonambulismo atávico, acenando-lhes com um universo *construído* à medida das suas vivências concretas e da sua genuína autenticidade.

Depois de analisados dois ensaios marcados pelas singularidades da experiência cultural dos seus autores e nos quais descobrimos a justeza da definição da identidade colectiva como “**imagem compósita do povo americano ainda em formação**”, as sessões seguintes serão preenchidas pela demanda do mesmo fenómeno no romance, o género literário que, desde o período clássico da literatura americana, problematizou a referida identidade como espaço de busca e de ansiedade, de hesitação perene entre a tradição de origem e a expectativa do desconhecido. Com as narrativas de Faulkner e Bellow como pontos de referência, partiremos para a análise de dois autores ligados a culturas étnicas distintas e que, portanto, representam uma perspectiva cultural diversificante. Nessa medida, contribuem para que nos apercebamos dos contrastes que, entre si, desenham as singularidades de cada cultura e para que, uma vez delineadas, possamos reconhecer o fundo comum de todas as ficções que nascem da América e a ela se destinam.

Começaremos com *Bless Me Ultima* (1972), um romance de Rudolfo Anaya protagonizado por um jovem dividido entre várias opções culturais. A mais óbvia de todas é a que emerge da oposição entre a cultura-padrão dos Estados Unidos e a regional do Sudoeste, diferenciada pelas crenças e pelos valores desta região. Como salientarei, porém, na narrativa estruturada como um *bildungsroman*, a iniciação de Antonio (apenas referido pelo nome próprio na obra) torna-se, gradualmente e pela insistência da narrativa em chamar a atenção sobre si própria enquanto instância a ser descodificada, uma iniciação do leitor ao mistério da identidade que é, efectivamente, o motivo condutor do romance. Numa primeira leitura *Bless Me Ultima* poderá aparentar ser uma história em que o protagonista étnico se encontra dividido entre a comunidade da sua origem e o país onde crescerá como americano. Como argumentarei, porém, junto dos alunos atraídos pela facilidade de uma interpretação onde a cultura chicana representa o “exótico” e a cultura dominante dos Estados Unidos, o padrão da “normalidade”, o universo de Anaya só aparentemente se polariza entre estes dois modos culturais. Articula-se de facto em função de dualidades sucessivas que co-existem na dialéctica de espaços diferenciados dentro de uma mesma cultura e que, por vezes, são mesmo antagónicos entre

si. Uma pista frutuosa é, por exemplo, oferecida pela tensão entre o cristianismo e a cultura da terra, a que a mãe de Antonio pertence, e um certo paganismismo mitigado pelas circunstâncias que caracterizam a vida do pai, conotado com o tema da errância. Personagem intermediária, Ultima, a *curandera*, opera repetidamente a conciliação entre os dois universos que existem lado a lado e fundamentam os dilemas do protagonista em formação.

Em seguida, alertarei os alunos para a forma como se articulam as antíteses e as momentâneas sínteses do romance, descrevendo o percurso de aprendizagem de Antonio, não como um progresso no sentido tradicional do termo, mas como uma demanda que projecta a personagem em espiral de círculos concêntricos destinados, por fim, a revelar-lhe a densidade de uma região onde os descendentes de espanhóis e mexicanos estabelecem relações de intimidade com os índios com quem partilham muitas das lendas e tradições da vida em comunidade. Ultima é caracterizada no entrecruzamento das tradicionais bruxas de uma cultura longamente dominada pela Inquisição com uma outra em que os/as feiticeiros/as são dispensadores benévolos da magia que intersecta a experiência humana e é legitimada pela convicção (muito difundida na cultura índia) de que cada existência individual é apenas um fragmento de traço na estenografia misteriosa da Criação.⁸⁰ Neste ponto, costume estabelecer contrastes com a tradição mágica da cultura dominante dos Estados Unidos, onde o feiticeiro de Oz é uma referência incontornável, alargando, depois, o paralelismo à cultura ocidental onde a díade Prospero/Caliban me permitirá traçar a analogia esclarecedora mas, também, o distanciamento entre a ordem mágica da Ilha de Prospero e a ordem natural em *Bless Me Ultima*. Por outro lado, a indecisão de Antonio entre o rumo traçado pelas suas próprias mãos e um destino imposto pela ortodoxia católica oferece-se a uma frutuosa comparação com *A Portrait of the Artist as a Young Man*, estabelecendo vários focos de sentido para alunos de uma estrutura curricular mista.

Por último, abordarei a noção de “fronteira” como imagem recorrente em cultura americana e que a do Sudoeste reveste de traços específicos. Pela sua apreciação, passa a diferença de crenças e valores que, em dinâmica de influências recíprocas, podem vir a diversificar e enriquecer qualquer delas.

Não me alongarei sobre a noção comumente associada à imagem linear do progresso que representa a projecção do indivíduo no espaço e mitifica a demanda na cultura dominante (travessia de um continente que tanto pode ser a América como qualquer outra topografia simbólica – navegação rio abaixo, obsessivas travessias de outros mares e outras terras, etc...), recordando-a simplesmente por um ou dois exemplos extraídos de obras que os alunos conhecem. Incidirei demoradamente sobre aquela imagem que, em Anaya, liga *Bless Me Ultima* ao centro de sentido simbólico e que alinha o romance com a noção de que a experiência chicana é liminar, desenraizada e provisória, destinada a reproduzir as vivências de um povo cujas fronteiras foram sempre moveidas e, por amor à sobrevivência, praticou e continua a praticar estratégias de compromisso entre as culturas autóctones do México e a dos invasores espanhóis; ou entre o cristianismo mexicano e o naturalismo mágico das culturas índias; ou, ainda, entre as convicções arraigadas da cultura agrária e o materialismo capitalista da americana.⁸¹ O círculo que, em *Bless Me Ultima*, emerge da terra e se origina na mitologia cultural *Zuni* torna-se, por isso, emblema do mistério que conduzirá Antonio ao encontro de si mesmo. A terminar, estabelecerei as correlações do romance com a experiência migratória no Sudoeste americano, expandindo, porém, essa leitura, que quando muito seria adequada em relação aos pais do protagonista, aos horizontes dos anos sessenta, período em que a obra foi escrita, e que legitima a imagem de Ultima como símbolo da harmonia e da reconciliação. Primeiro, como aprendizagem, depois, como legado, a noção de que a vida pode ser regulada por um pulsar oculto inicia Antonio no mistério da natureza, natureza que afinal também o conduz ao limiar dessa outra vislumbrada por Emerson.

Song of Solomon (1977), da autoria de Toni Morrison, autora que tal como Faulkner e Bellow foi distinguida pelo Prémio Nobel, reconduzirá os alunos à cultura sulista, mas, desta vez, representada da perspectiva de uma escritora de raça negra. O universo do romance e a demanda da identidade apresentam-se estruturados em duas partes: a primeira, caracterizada por um estilo claramente evocador do de William Faulkner, organiza-se como uma charada que

convida o leitor ao prazer do jogo e da adivinha; a segunda, formalizada como relato pseudo-autobiográfico, desvia, como em *Anaya*, o percurso da demanda das origens – este é o fio condutor da narrativa – por estratégias que se destinam a imprimir no percurso em questão os traços da diferença cultural.⁸² Tece-se ela na demarcação clara dos estilos da ficção pós-modernista, tal como a abordámos por referência a alguns textos seleccionados para o efeito. Parenteticamente, porém, esclarecerei, desde logo, que a diferença estilística não implica corte com a sensibilidade pós-moderna, mas a sua diversificação em face de uma herança cultural específica. Antes, porém, de enveredar por esta faceta, alertarei os alunos para uma questão relevante do ponto de vista estrutural.

Prende-se ela com o facto de, na definição de uma identidade cultural própria, a autora não recorrer à bipolarização entre a cultura branca e a negra, mas, como *Anaya* no caso da chicana, desenhar a cultura negra originária em função de tensões que recorrentemente desviam a narrativa pelas contradições próprias de toda a existência humana. Assim, a demanda de Milkman, o protagonista, compromete-o nessa espécie de vaivém entre modelos alternativos por que a autora desenha o hipotético horizonte da experiência racial e comunitária. Naturalmente que, dessa experiência, não se ausenta a história da peculiar relação entre a cultura dominante e a oprimida. A escravatura, os linchamentos, a discriminação, o terrorismo negro urbano, assomam como sinais do acontecer histórico nos Estados Unidos, onde a evocação de África integra apenas níveis míticos do relato, tal como em Lorraine Hansberry; mas esses não são mais do que meros acessórios de um registo preenchido pelas vozes e pelos sons, as toadas e as lenga-lengas infantis, que traduzem a originalidade da linguagem inspirada numa tradição essencialmente oral. É como se a autora tentasse reconstituir a aura emocional da comunidade que, a despeito de provações inumanas, *endured*, como diria Faulkner, para além dos limites concebíveis de *endurance*.

Como em *Anaya*, há também uma figura feminina portadora de sentido e simbólica da diferença. Ambivalente e sugestivamente chamada Pilate, ela inicia, como será ilustrado, o protagonista ao universo tecido nas múltiplas histórias que, por fim, o conduzem ao enigma da origem lendária e à confron-

tação final com o seu destino. Ao trazer para primeiro plano a “arte de contar”, pondo em evidência a natureza ficcional dessa arte (algumas histórias são desmentidas por outras e, frequentemente, oferecem pistas falsas às indagações do protagonista), Morrison adapta, como sublinharei, a obsessão pós-modernista com metaficcões, colagens ou enxertos textuais – que, em espiral, regressam à tradição e, em abismo, orquestram o texto como polifonia de tons –, à sua própria herança cultural, valorizando nela os elementos que a singularizam em relação às restantes culturas dos Estados Unidos e que estruturam o relato como conjunto de sonoridades reconhecidas, assim se espera, pelos alunos que anteriormente as encontraram em Langston Hughes, Lorraine Hansberry e Martin Luther King, Jr., bem como em autores que as pediram de empréstimo – recordem-se entre outros, Faulkner, Ginsberg e Creeley.

“A arte de contar histórias” aproxima também Morrison da oralidade que sempre distinguiu a cultura dos Estados Unidos de outras culturas, nomeadamente da europeia. Problematizarei esta questão como fundo de legitimidade para o argumento sobre o muticulturalismo americano, regressando à ideia norteadora de que tal fenómeno opera um efeito contrário ao da noção de *melting pot* e sublinhando que, ao integrar as mais diversas manifestações culturais, Toni Morrison actualiza a imagem compósita proposta por Ralph Ellison. Será analisado, de seguida, o modo como tal imagem se reformula nas ficções de Maxine Hong Kingston e de Leslie Marmon Silko.

Em *The Woman Warrior. Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (1975, 1976), de Maxine Hong Kingston, começarei por dar destaque à condição cultural da imigração e por pôr em evidência o quanto essa condição justifica, curiosamente, a divergência em relação aos textos de Anaya e de Morrison. Articulado o texto de Kingston, à semelhança daqueles, pela dialéctica de tensões opostas, demonstrarei como essa dialéctica se converte em elemento estruturador a partir do convívio de duas modelações aparentemente antagónicas, a autobiográfica e a arte de contar histórias. As duas sessões sobre esta narrativa ocupar-se-ão de analisar as diferentes manifestações do que propuz como situação de antagonismo e que, por fim, se resolverá como alegoria da identidade

dividida por um hífen em duas facetas culturalmente diferenciadas, a americana e a chinesa. Ao traduzir essa identidade por dois modos narrativos distintos, Kingston, contudo, opera a erosão de fronteiras entre esses modos, revelando, nesse processo, as afinidades da sua escrita com a sensibilidade predominante no período em que compõe a sua história de uma jovem, de ascendência chinesa, confrontada com a experiência de vida nos Estados Unidos. Na secção final, em que o conto da avó chinesa introduz uma outra história que poderá funcionar como metáfora da situação de Maxine Hong Kingston, as memórias anunciadas no sub-título da obra atingem virtualmente o ponto de intersecção entre passado e presente, entre autobiografia e arte de contar, num expressivo testemunho das fecundas realizações inerentes à diversidade.

As afinidades de de Leslie Marmon Silko com este último grupo de autores, oferecerão um ponto de partida para a análise de *Storyteller* (1981), Com Maxine Hong Kingston, partilha Silko o gosto pela alternância entre o autobiográfico e a arte de contar histórias; com Toni Morrison, a subordinação do espaço da subjectividade ao do relato dos contos que frequentemente integram a narrativa como versões diferentes de uma mesma história, ora relatada em prosa, ora em verso, ora referida a um novo ponto de vista; finalmente, com Rudolfo Anaya, o enquadramento físico no Sudoeste americano e a dívida para com um fundo lendário e mitológico comum às culturas índia e chicana. O que torna, então, diferente o relato de Leslie Marmon Silko, senão a legitimidade conferida pela condição de cultura autóctone? E, neste ponto, aproveitarei para estabelecer ligações entre o texto de *Storyteller* e as suas fotografias. Enquanto documentos da condição cultural originária, as fotografias providenciam um testemunho tão expressivo como os poemas e os contos que desenham uma herança específica. Tal herança reconhece-se na perfeita configuração de imagens em que a presença humana duplica os sulcos da terra e os “hieróglifos” inscritos nas pedras pela erosão dos ventos. Ou, deslocando o foco da análise para o mais propriamente autobiográfico, na harmonia de Silko com o cenário natural, onde a sua imagem se confunde com a da vegetação que a rodeia. Se, como afirma John Berger, uma fotografia, ao registar uma cena, remete inevi-

tavelmente para o que não contém, pois, enquanto testemunho da continuidade temporal, referencia para além de si mesma e desencadeia mecanismos associativos, então as que convivem lado a lado com as memórias de Silko e com as histórias do seu povo, não podem deixar de metonimicamente reforçar a presença autóctone, expandindo-a às dimensões das planícies imensas e convidando o leitor a escalar as *mesas*, para daí a contemplar na genuína apreensão de uma identidade cultural aborígine que, desde os seus primórdios, elidiu as fronteiras entre a arte de contar e a de historiar.⁸³

Da interacção entre texto e fotografia em *Storyteller* passarei a um documentário sobre a **fotografia americana** narrado por Gordon Parks, ele próprio um fotógrafo tão experimental como Robert Frank cujo trabalho os alunos já tiveram oportunidade de apreciar em *The Americans* (1959), quando analisámos a *Beat Generation*. A par do documentário, mostrarei dois albuns, um da autoria de Parks, intitulado *Half Past Autumn: A Retrospective* (1997) e outro da autoria de Eudora Welty, intitulado *One Time, One Place: Mississippi in the Depression: A Snapshot Album* (1971). Em conjunto com o vídeo *A Moment In Time* (1975), os albuns reforçam a perspectiva de uma cultura apanhada em instantâneos que, na realidade, a devolvem inacabada e convidam ao exercício de a imaginar visualmente além destas imagens parciais – e regresso à tese de John Berger – por mecanismos associativos e, acrescentarei, contrastivos, que vão configurando a cultura dos Estados Unidos como um todo de grande diversidade.

A diversidade pode ainda ser mais acutilantemente ilustrada quando um autor como Raymond Carver, com quem os alunos estão familiarizados pela popularidade de que goza nos programas de língua inglesa, geralmente associado ao minimalismo pós-modernista e ao esvaziamento de sentido pela acentuação da indecidibilidade textual, deixa literalmente como testamento literário um conto como “**Errand**” (1988). Sendo a última história que escreveu antes do seu desaparecimento prematuro aos cinquenta anos, “Errand” é particularmente tocante, não apenas por, sob a capa de códigos convencionais,

representar a inquietude experimental que caracteriza a obra de Carver, mas porque, meses antes do seu fim, escolhe para tema ficcionalizar a morte de Tchekhov, porventura (e um pouco incongruentemente se pensarmos na restante obra) a maior influência publicamente admitida.⁸⁴

Na análise, começarei por referir o contraste entre esta narrativa e as que têm vindo a ser discutidas como ilustração da arte de contar histórias. Em seguida, vincarei a diferença pela relação com a cultura a que associamos Carver, sublinhando os elementos convencionais da narrativa, para salientar como ela converge para a ilustração do que, no contista russo, é tomado como trave-mestra da história – o pormenor insignificante. Em seguida, chamarei a atenção para o modo como, ao usar a rolha da garrafa de *champagne* “perdida” na ordem perfeita do cenário construído por Olga, a mulher de Tchekhov, a pensar na morte, Carver introduz, com grande subtileza, o pormenor que, como em “Entropy” de Pynchon, revela a desordem avassaladora, susceptível de minar todos os artifícios imaginados para iludir a precariedade da vida. A enumeração dos pormenores temporais que, em escala subtilmente decrescente, vincam a aproximação do fim, permitir-me-á explorar o que, para além das convenções, se oferece como fundo experimental do escritor, a braços com a tarefa de encontrar um correlativo objectivo para a sua própria morte. Destacarei, ainda, os elementos visuais da narrativa que, como numa pintura renascentista, sugerem o progressivo escoar do tempo pela mera postura corporal. Por último, será assinalado como, com invulgar mestria, o pormenor da rolha trivializa a própria morte, efectivamente menos significativa quando nos apercebemos da presença do contista russo nas páginas do americano – fundo de maneio inesgotável, salvaguardado como herança cultural.

As histórias da América como traço saliente da cultura contemporânea serão ilustradas por um filme intitulado *New York Stories* (1989), que se destina a reforçar nos alunos a percepção de certas estratégias, como, por exemplo, a justaposição do fotográfico com a autobiografia e com a arte de contar histórias. Simultaneamente, chamarei a atenção para as transformações sofridas por determinadas formas quando se apropriam de estratégias diferentes das que

Ihe são habituais. A aliança entre filme e teatro havia sido, depois de Orson Welles e de Elia Kazan, uma quase relação de consanguinidade, destinada a perdurar como ilustram os filmes que ainda hoje trazem para o grande público os êxitos de palco. A relação entre o cinema e o romance tem ainda mais tradições, como anteriormente fiz notar, sendo ambos habitados por narrativas de pendor épico. Menos usual é a incidência no episódico que caracteriza o conto, sem alteração da sua natureza intrínseca. Não se deixará de vincar esta diferença que se afigura ser fundamental e de alertar os alunos para o facto de pequenos contos e novelas terem sido transformados em grandes filmes. Menos vulgar, ainda que evidentemente não inédito, é a fragmentação propositada da narrativa cinematográfica para obter o efeito curto, incisivo, de uma pequena história. É justamente o que se passa em *New York Stories*, podendo esse processo sensibilizar os alunos para a articulação de narrativas essencialmente fragmentárias e, por isso mesmo, destinadas a sugerir (mais do que a representar) a diversidade que transforma Nova Iorque num viveiro de culturas e de experiências diversificadas.⁸⁵

Ao aproximar-me do final do ano lectivo, continuarei a procurar introduzir a maior diversidade possível, com vista a criar um quadro de referências suficientemente amplo, para que os alunos que desejem optar pela área de especialização na Americanística compreendam a natureza intrínseca de uma cultura arrojada no experimentalismo, aberta a múltiplas heranças e à reconstrução da própria identidade.⁸⁶ “**Paradoxes and Oxymorons**” (1981) permitirá analisar a influência marcante da pintura na poesia, influência aliás admitida por John Ashbery que, como foi mencionado, integrou o grupo de poetas conhecido por *The New York School of Poets*, muito próximo dos *Abstract Expressionists*. A partir de citações de Ashbery, ilustrarei a influência do maneirismo quinhentista, do cubismo e do expressionismo abstracto na sua obra, demonstrando como concepções diversas de estrutura nestes movimentos afectariam a sua poesia que, por via do maneirismo, é antinaturalista e, como na pintura cubista, apreende o universo na simultaneidade dos seus planos, devolvendo-o a contornos elementares. Mais perto de Ashbery, podemos ainda

reconhecer a influência de Pollock na sua concepção do acto criador como processo inacabado.

Sublinharei as várias heranças em “Paradoxes and Oxymorons”, pondo em evidência a natureza meta-poética do texto, de certo modo obscurecida pelo uso da linguagem do quotidiano.⁸⁷ Todavia, este é um traço que alinha Ashbery com as tendências do seu tempo, com a erosão da fronteira entre o erudito e o popular e, a par disso, revela o desejo de atrair o leitor ao horizonte de uma linguagem que funcione como ponte entre a experiência do autor e a do destinatário do poema. Como tal, poderemos ler “Paradoxes and Oxymorons” enquanto interpelação destinada a abalar a indiferença e passividade do leitor, destinatário e razão última do acto criador. Como destacarei ainda, a própria forma do poema, distribuído por quartetos que evocam um soneto, a troca pronominal que, por seu turno, evoca a situação de amorosidade convencional naquela forma poética e, por último, o adiamento da união ideal e frustrada por sucessivos paradoxos, não funcionam apenas como alegoria da distância intransponível entre o criador e aquele a quem se destina a obra criada. São, como concluirei, estratégias de abertura do texto poético a singulares convergências, como a que entrecruza a tradição do soneto de amor com a sensibilidade essencialmente lúdica da escrita pós-moderna.

Encontramos este mesmo desejo do lúdico no teatro de David Mamet, representado no Programa por ***Glengarry Glen Ross*** (1983), uma comédia que transmuta o absurdo da existência na arte do *confidence-game*. Habitada por personagens que desviam a acção pelas especulações de um grupo de operadores em bens imobiliários, a miragem do sucesso, tantas vezes encenada no teatro americano, justifica traições e fraudes que, como jogo de enganos, conduzem a peça ao seu desfecho. Uma espécie de interlúdio metadramático, em que o espectador é convidado a aceder ao teatro dentro do teatro, reforça o espectáculo como *performance*, exercício ilusionista sobre a natureza da arte e a sua vocação inata para ludibriar. O interlúdio é desempenhado por Levene e Roma, duas personagens que protagonizam a diferença de gerações, o desgaste de uma vida a caminhar para o fim e a agressividade de outra disposta a pagar o preço do sucesso. Ambos praticam habilmente o jogo de enganos em

que *con-man* e *conned-man* teatralizam, para benefício do espectador, a condição de uma sociedade governada pela “ética do negócio”. Menos moralista do que lúdica, a linguagem é, efectivamente e ao estilo da época, a grande protagonista, como, de resto, podemos verificar no filme realizado por James Foley a partir da peça de Mamet e que será visionado na sessão seguinte. No fim do filme, incidirei particularmente nos jogos de linguagem das personagens e nas estratégias de encenação que caracterizam Mamet como dramaturgo que realiza uma curiosa síntese entre o drama de Miller e o de Albee.

Aproximando-se a reflexão sobre o drama dos Estados Unidos do seu final, voltarei a ocupar-me de jogos de engano, auscultando-os não tanto em função da linguagem como das suas consequências na representação de duas vidas ligadas a culturas muito diferentes, a francesa e a chinesa, que, por extensão, conotam a sensibilidade e os estereótipos do ocidente e do oriente. ***M. Butterfly*** (1988), de David M. Hwang, nascido nos Estados Unidos de pais chineses, será inevitavelmente correlacionado com a ópera de Puccini, *Madame Butterfly*, e com a história do mesmo nome, da autoria de um advogado de Filadélfia. E digo, inevitavelmente, porque a música do compositor italiano, quer na peça do dramaturgo quer no filme de David Cronenberg, é um elemento fundamental do enredo. Aliás, começarei por passar o filme antes de discutir a peça, para que os alunos tenham a percepção da simbiose entre teatro e música, oferecendo assim mais uma ilustração do diálogo entre duas artes distintas. Na sessão complementar, analisarei o enredo criado por um americano seduzido pela miragem do oriente, a conversão da história em ópera graças a um italiano cativado pela cultura dos Estados Unidos e, finalmente, a reconversão aos horizontes de uma obra dramática que inverte os papéis tradicionais, nesse processo justificando a própria herança bicultural do seu autor, David M. Hwang.⁸⁸ Contextualizarei, por fim, *M. Butterfly* em função da época em que a acção da peça decorre. Coincidindo com o período do envolvimento dos Estados Unidos na guerra do Vietname, sublinharei o paralelismo entre o protagonista iludido pelos seus estereótipos e a nação toda poderosa que sofreria a primeira grande derrota por ter sido vítima das suas próprias ilusões.

Terminarei o programa com a análise de **“North American Time”** (1983), o poema de Adrienne Rich que evoca o sentimento de exclusão dramatizado na poesia de Emily Dickinson.⁸⁹ Em contraste com a poesia confessional e a da *Beat Generation*, a de Rich implica uma visão de transformação social que a leva a problematizar, neste poema, o seu papel como agente dessa transformação ao mesmo tempo que afirma a falência do discurso poético quando ele se emancipa por “privilégio verbal” da intencionalidade criadora, impotente em face da descontextualização da palavra. Analisarei vários excertos do poema, para, simultaneamente, o problematizar no contraste entre a vivência da libertação e a memória do “tempo injusto”. Reforçarei, ainda, a dialéctica entre dois tempos antagónicos, o da diferença simbolizada na imagem da mulher que penteia os cabelos da outra mulher e o da opressão dramatizado na diáspora simbólica que, no “almanaque do tempo norte-americano”, inscreve o sofrimento da raça negra escravizada e a memória da raça autóctone destituída dos seus direitos naturais.

Não é eufórico o desfolhar do almanaque em Rich. Mas a promessa final de que, a despeito da injustiça e da morte, o eu lírico assegura a cruzada a favor da justiça e da mudança, a evocação das outras raças e, mais do que evocação, o comprometimento de todas elas na travessia para um tempo mais justo, permitem-nos supor que a imagem da cultura compósita vislumbrada por Ellison poderá vir a emergir não como identidade mítica mas como aquela outra que recebe a sua legitimidade do devir histórico.

Conclusão

Cânone e Diversidade foi estruturado de modo a realçar o perfil dos Estados Unidos como uma cultura em processo de contínua emergência e, conforme anunciei logo no início do Relatório, tal processo procurou desenhar a complementaridade, feita de semelhanças e de diferenças, em relação à Literatura e Cultura Norte-Americana I. Os destinatários do Programa serão repetidamente chamados a correlacionar os novos conhecimentos com os anteriormente adquiridos. Dos métodos utilizados para tornar clara e bem-sucedida a transmissão do conhecimento, ocupei-me recorrentemente quer ao legitimar e enquadrar a disciplina quer ao desenvolver o Programa nas respectivas secções que a estes assuntos consagrei. Amiudadas vezes invoquei razões de ordem metodológica para a maior parte das minhas opções, pelo que entendo ser redundante a sua recapitulação. Uma questão merece, contudo, ser dilucidada conclusivamente, na medida em que se prende com a forma como organizo as diferentes sessões e as articulo por uma abordagem teórico-prática que a re-estruturação iniciada em 1974 legitimou a par do regime de avaliação contínua.

Entendo ser a conjugação da teoria com a prática muito vantajosa, ainda que, perante o número excessivo de alunos por turma, dificilmente se possam colher todos os benefícios desta situação. No entanto, o planeamento antecipado das diferentes sessões poderá resolver em parte o problema, desde que os alunos se preparem para, após uma primeira fase expositiva da matéria a cargo do/a orientador/a, colaborarem pela manifestação das suas dúvidas, pelo diálogo sobre os temas tratados e, inclusive, contribuirem com os seus próprios pontos de vista para o progresso da sessão. Do que fica dito se deprende que considero a assiduidade um factor de peso para o “aluno ordinário”, encontrando-me evidentemente alertada para o regime de excepção do “aluno especial” e do “trabalhador estudante”, contemplados no Regulamento Geral de Avaliação recentemente aprovado na Faculdade de Letras de Lisboa e que entrará em vigor a partir de Outubro de 2003.

A avaliação contínua implica pois o “aluno ordinário” em formas de colaboração activa que, na realidade, é fomentada pelo já referido planeamento antecipado das aulas, incluindo-se neste processo a publicação atempada dos programas, a indicação das leituras obrigatórias e a distribuição de um quadro sinóptico das várias sessões no início de cada unidade lectiva. A bibliografia primária deverá ser complementada por obras de análise crítica e de enquadramento cultural que existam preferencialmente nas bibliotecas da Faculdade de Letras de Lisboa e do Departamento de Estudos Anglísticos. Quando tal não suceda, costumo disponibilizar em fotocópia excertos de textos que considero fundamentais para o entendimento dos temas aglutinadores do Programa.

Experiências mais recentes têm-me demonstrado a eficácia de “dar a palavra ao aluno” por períodos que não ultrapassem os vinte minutos e que são preenchidos pela exposição de um ponto correlacionado com a matéria de que me ocupei previamente. A apresentação é oral, individual ou em grupo de dois, três ou quatro alunos, no máximo, cabendo, neste caso, a cada um deles uma parcela da exposição. Esta deverá ser articulada com rigor científico e testemunhar capacidade de pesquisa, oferecendo simultaneamente ensejo de debate aos restantes colegas, convidados assim a exercitar os dotes críticos e o talento para a argumentação. Posteriormente o trabalho ser-me-à entregue em versão escrita, pois não só o aluno é obrigado a sistematizar as suas ideias e a formulá-las num discurso critica e linguisticamente correcto, como o orientador fica de posse de mais um elemento de avaliação.

O processo de avaliação contínua – interpelação do docente, orientação de debate ou argumentação de questões abertas pelos colegas – não dispensa, contudo, a realização de provas mais tradicionais como os testes escritos. De carácter presencial, realizar-se-ão no final de cada semestre. Constarão de uma exposição, com a extensão recomendada de quatro páginas, suscitada pelo comentário a um excerto de um texto do Programa. Esse comentário deverá ser articulado em função do conjunto de tópicos enunciado pelo orientador, devendo esse conjunto correlacionar-se com outras instâncias textuais e culturais, discutidas em sessões do Programa. Pretende-se que os alunos demonstrem conhecimento das obras lidas, visionadas ou ouvidas, bem como capaci-

dade de análise e de estruturação de ideias sobre as questões propostas. A duração do teste não deverá exceder as três horas e será permitido o acesso a materiais de consulta. Valorizar-se-á, sobretudo, a capacidade de elaborar um ensaio que apresente um argumento coerente e seja escrito num discurso digno de quem se encontra em vésperas de obter um grau universitário.

Será também permitida a elaboração de um trabalho não presencial, de carácter não obrigatório para alunos bem classificados que, contudo, desejem acrescentar mais um elemento à sua ficha de prestações; ou, pelo contrário, essa elaboração será exigida a todos aqueles que necessitem de mais um elemento de avaliação. Encontram-se nestas circunstâncias os “alunos especiais”, os “trabalhadores estudantes” e os de fraca participação no processo de avaliação contínua. O trabalho incidirá sobre a matéria dada, tendo como ponto de partida as sugestões apresentadas nas aulas e sendo apoiado pelas necessárias indicações bibliográficas. Deverá ter uma extensão máxima de dez páginas. Será valorizada a capacidade de reconhecimento dos vários vectores por que se foi organizando o Programa e de problematização do tema escolhido. Avaliar-se-á, por fim, a competência do aluno, a nível da estruturação das suas ideias, do uso de uma linguagem apropriada e da oportunidade das remissões bibliográficas.

Notas

- ¹ Se se compararem os limites de âmbito e os conteúdos programáticos da disciplina em foco neste ensaio com os da Literatura e Cultura Norte-Americana II e III dos novos cursos de Línguas e Literaturas Modernas/ Estudos Ingleses, constataremos, por exemplo, que coincidem tanto na incidência no século XX como nos conteúdos. Efectivamente, o segundo semestre de frequência obrigatória – LCNA II – é articulado em função dos seguintes limites temporais: “De 1900 aos anos cinquenta”. No semestre seguinte – LCNA III – alargar-se-á o âmbito da disciplina, inscrevendo a opção condicionada no período que se estende “Do Movimento dos Direitos Cívicos à actualidade”. Repartida neste Relatório a Literatura e a Cultura Norte-Americana II por duas grandes unidades, elas correspondem integralmente ao período que se inicia com o Modernismo e se conclui com a contemporaneidade.
- ² Utilizo ao longo do Relatório a expressão comumente empregue de “literatura e cultura americana” para me referir à produção artística e cultural dos Estados Unidos. Embora em plena consciência das implicações decorrentes da apropriação de um continente por parte de um país (imperialismo latente, sede de hegemonia, etc.) optei pelo uso instituído por questões de economia linguística e, também, pela aceitação quase universal que uma tal designação merece.
- ³ A situação intermediária e, em parte, o carácter opcional mantêm-se na reestruturação que entrou em vigor no ano lectivo de 2002-03, pelo que entendo serem igualmente oportunas as considerações tecidas sobre a correlação desta disciplina com a que a precede e que visa dar uma perspectiva abrangente da formação da nacionalidade e da autonomia cultural, “Dos primórdios ao final do século XIX” – LCNA I – e a posição de charneira para o maior aprofundamento quer a nível de opção livre “Tópicos de literatura e cultura norte-americana” – LCNA IV – quer a nível da pós-graduação.
- ⁴ Na aceção proposta por Paul Lauter ao defini-lo nos seguintes termos: “By ‘canon’ I mean the set of literary works, the grouping of significant philosophical, political, and religious texts, the particular accounts of history generally accorded cultural weight within a society.” Cf. *Canons and Contexts*, p. ix.
- ⁵ Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, Introdução a *O cânone nos Estudos Anglo-Americanos*, p.17.
- ⁶ Uma obra que, apesar de o autor alinhar com os chamados defensores do cânone, procura equacionar a controvérsia com certa objectividade é *The Great Canon Controversy. The Battle of Books in Higher Education* de William Casement. A mais conhecida defesa

do cânone pela polémica que gerou em seu torno é, como se recorda, a de Allan Bloom em *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*. Em manifesto desacordo com o diagnóstico constante do sub-título, Lawrence W. Levine publicou *The Opening of the American Mind: Canons, Culture, and History*, obra em que os argumentos de Bloom e outros do mesmo teor são sistematicamente desconstruídos pela demonstração de que o debate sobre o cânone tem sido uma constante da vida e da cultura universitária americana, legitimado aliás desde a fundação dos Estados Unidos pelos escritos de Benjamin Franklin, Thomas Jefferson e, inevitavelmente, por Ralph Waldo Emerson no tantas vezes citado ensaio, "The American Scholar". Por seu turno, ao editar *Reconstructing American Literature: Courses, Syllabi, Issues*, Paul Lauter havia coligido uma série de programas universitários em que se evidenciam as orientações inovadoras no início dos anos oitenta; a reunião das reflexões que, nas últimas décadas, realizou sobre a educação e o cânone literário americano encontraria forma definitiva na obra citada na nota 4.

7 Cf. "Literature and Society", *American Literature Since 1900*, ed. Marcus Cunliffe. É particularmente elucidativo o seguinte passo: "Some aspects of this vast realm [literature in the broadest sense] – Pop lyrics, for example, or movie techniques – may exert a direct influence upon the avant-garde writer. There could be something foolishly blinkered about discussing twentieth-century novels without any reference to the cinema. Some writers have worked in Hollywood, willingly or sheepishly. Many of their stories and novels have been made into films, usually to the financial benefit of the author though not always to his aesthetic satisfaction. [...] In the case of playwrights – Arthur Miller, Tennessee Williams, Sam Shepard, David Mamet – stage and screen have powerfully influenced one another. For both writer and reader, awareness of the cinema has affected the entire situation. Style and expectations have tended to become more cinematic. In a full evaluation of creative literature, the film of Jack Kerouac's *Pull My Daisy* (1961), those from the Andy Warhol stable, or a mass of older movies (whether appreciated seriously or in a 'camp' way), may be as important a determinant as books in book-form" (p. 374).

8 Uma boa ilustração das tendências actuais da história literária americana e da sua abertura ao fenómeno multicultural é obtida quando se compara a que foi durante décadas a "bíblia" dos estudos literários americanos, *Literary History of the United States* (1948) editada por Robert Spiller *et al.*, com as seguintes obras: *Reconstructing American Literary History*, ed., Sacvan Bercovitch; *Columbia Literary History of the United States*, gen. ed. Emory Elliot; *Cambridge History of American Literature*, gen. ed., Sacvan Bercovitch; *The Columbia History of American Poetry*, ed. Jay Parini; *The Oxford American Literature*, ed., James D. Hart.

9 Na introdução a um estudo orientado para a análise das circunstâncias multiculturais nos Estados Unidos, Suzanne M. Miller e Barbara McCaskill (que, como é óbvio, tomavam

uma posição relativamente às discussões sobre o cânone) sintetizaram a questão de forma elucidativa: “The ‘brute fact’, as the histories of individual Americans show, is not so much a hegemony of one national literature and literacy, but an interplay and transmutation and polymorphization of many literatures and literacies within and without the official borders of the schoolroom. Simultaneously with the vision of national ‘reference points’ and mutually literate ‘common readers’ have existed a vision and a practice that demonstrate how making space for difference, paying attention to many literatures and many literacies, need not impede national progress, curb meaningful communication, or foment backwardness and division. Making space for difference need not mean disintegrating national identity, heritage and culture.” Cf. *Multicultural Literature and Literacies. Making Space for Difference*, p. 6.

- ¹⁰ Cf. “The Literatures of America – A Comparative Discipline”, *op. cit.* nota 4, pp. 48-96, p. 53.
- ¹¹ Da extensa bibliografia sobre esta questão, destaco *Deliberate Speed. The Origins of a Cultural Style in the American 1950s*, da autoria de W. T. Lahmon, Jr., pela visão de síntese que opera entre o literário e o cultural; e *If You’ve Seen One You’ve Seen The Mall: Europeans and American Mass Culture*, da autoria de Rob Kroes, pela perspectiva complementar, pelo olhar-de-fora europeu, que o sub-título anuncia.
- ¹² Em *The Opening of the American Mind*, Lawrence Levine sustenta a imagem dos Estados Unidos como nação em contínua emergência, fazendo-a remontar a insígnias representativas das letras e do pensamento americano do século passado e do início deste: “This awareness of dynamism, of change, of interaction has dominated recent scholarship. We have rediscovered that sense of excitement, that sense of as yet unrealized possibilities that informed Emerson’s, Melville’s and Turner’s discussions of American identity. Scholars have finally set about exploring and amending and expanding the notions of pluralism set forth by Du Bois, Kallen, and Bourne so long ago. What has informed almost all of these discussions is a refusal to freeze American identity into a central unchanging form” (p. 139).
- ¹³ William H. Pritchard oferece como marcos concretos o início da década de 20 (“The Love Song of J. Alfred Prufrock”, *The Waste Land* e alguns dos ensaios mais influentes) até 1965, definindo por eles a cronologia do cânone modernista nas universidades americanas e realçando a sua influência formativa em todos os artistas e críticos que, posterior e inevitavelmente, de Eliot se demarcariam, reagindo a ou, mesmo, provocando as transformações de gosto que acompanham as deslocações semânticas sofridas pelo próprio cânone. Cf. “T. S. Eliot”, *The Columbia History of American Poetry*, ed. Jay Parini, p. 320.
- ¹⁴ Em “Canon”, John Guillory traça o gráfico das deslocações semânticas sofridas por este conceito, descrevendo a revisão efectuada pelo *New Criticism* e a sua vasta influência na estrutura curricular dos *English Departments* das Universidades Americanas em termos que claramente alinham esta escola crítica com o elitismo por que tende a definir-se a

orientação da cultura dominante: “As many critics have now argued, the New Criticism implicitly uprooted literature from the necessary ground of its existence, from history itself, in order to homogenize canonical works as representative of a transcendent poetic language”. In *Critical Terms for Literary Study*, ed. Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin, p. 247.

- 15 Não desejando interromper o curso do raciocínio desenvolvido no texto do Relatório, mas procurando dar uma ideia de passos literários e ensaísticos relevantes para a ilustração dos vários pontos do Programa, opto por citar em nota alguns excertos a partir dos quais foco a matéria. Diria Eliot, depois de ter defendido a importância da relação do novo poema com os poemas de outros autores e de ter descrito a poesia como um todo integrado e orgânico: “[...] for my meaning is, that the poet has, not a “personality” to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and those which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality.” Mais à frente, acrescentaria que a poesia não brota das emoções pessoais, provocadas por acontecimentos da existência do poeta, sublinhando a questão por contrastes expressivos: “Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality”. Em conclusão, e retomando de novo as suas palavras: “The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done”. “Tradition and the Individual Talent”, *Selected Essays: New Edition*, resp. pp. 9, 10 e 11. A formulação mais completa da teoria sobre a impessoalidade da arte surge no mesmo volume de ensaios em “Hamlet and His Problems”, com a célebre enunciação de “correlativo objectivo”: “the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion” (p. 124-5).
- 16 O diagnóstico sobre a “dissociação da sensibilidade” visa, efectivamente, alargar os horizontes da poesia aos da experiência do mundo modernista, tornando o pendor dos chamados poetas metafísicos para a ligação de ideias heterogéneas uma feição modelar, como se depreende do seguinte passo: “It is not a permanent necessity that poets should be interested in philosophy, or in any other subject. We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be *difficult*. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must produce various and complex results. The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning”. Cf. “The Metaphysical Poet”, *Ibidem*.
- 17 Sigo de perto o critério utilizado por William H. Pritchard em “T. S. Eliot”, *The Columbia History of American Poetry*, ed. Jay Parini, articulando a obra de Eliot em três fases

distintas e correlacionadas com os poemas “The Love Song...”, *The Waste Land* e *Four Quartets*. Reforço-o, ainda, pelo facto de os dois primeiros poderem ter integrado os programas de Introdução aos Estudos Literários e de Literatura e Cultura Norte-Americana I.

- ¹⁸ Note-se que, pelo facto de ela se estabelecer a partir dos poemas eliotianos e não como mera postura teórica, se deseja acentuar o papel central do texto literário, numa perspectiva muito semelhante à de Jean-Pierre Barricelli e Joseph Gibaldi em *Interrelations of Literature*: “It [literature] is an art but more than an art, for, while being itself, literature extends outside itself to forms of human experience beyond disciplinary boundaries, making it evident that the rigid separation of disciplines by myopic specialization can in the long run lead only to a counterproductive and paralysing isolation. *Literature, as the hub of the wheel of knowledge*, provides the logical locus for the integration of knowledge” (p. iv. Sublinhado meu).
- ¹⁹ Relativamente a *Four Quartets* serão aconselhados os vários estudos de Helen L. Gardner e de A. David Moody, constantes da bibliografia e existentes na biblioteca dos Institutos de Cultura Americana e Inglesa. A análise de Gardner sobre a estrutura dos poemas e a de Moody sobre as diferentes vozes do poeta serão referidas como textos de suporte às aulas sobre este ponto da matéria.
- ²⁰ Será usada, para comentário nas aulas, a edição *Collected Poems 1909-1962 by T. S. Eliot*, referida no ponto 1 da Bibliografia. Entretanto, existindo em português uma tradução do poema, da autoria de Maria Amélia Neto, os alunos serão convidados a comparar o original e a tradução que pode funcionar como texto de apoio e simultaneamente como exercício de crítica comparatista. A estratégia metapoética surge, por exemplo, no início dos quintos movimentos em “Burnt Norton”, “East Coker” e “Little Gidding” e, em “Dry Salvages”, é substituída pela referência a outros modos de comunicação que telescopicamente comentam a futilidade das palavras enquanto mero sistema semiótico da actividade humana. Efectivamente e como é afirmado por David Moody: “Getting the better of words is of the essence of *Four Quartets*. Its major design is to so use words as to make them mean what is beyond words; or, to put the same idea another way, to so transform the understanding of the world which is in its words that it will be perceived as the divine Word in Action. Cf. “Four Quartets: music, word, meaning and value”, *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, p.147.
- ²¹ Note-se por exemplo como Lauter, preparando-se para citar o próprio Eliot, define o cânone modernista e os hábitos de leitura por ele suscitados: “As critics of written literature, we have largely ascribed value to organic complexity, in structure, ambiguity and tension in language—each line crafted new, each situation fresh.” Cf. *Canons and Contexts*, p.75.
- ²² Cf. entrevista concedida a Donald Hall em 1959 e publicada em *Poets At Work. The Paris Review Interviews*, pp. 27-45, esp. pp. 44-45.
- ²³ Tomar-se-á como ponto de partida o passo que se inicia com “Other echoes/ Inhabit the garden. Shall we follow?” e que termina no fim do primeiro movimento com a medi-

- tação sobre o tempo: "Time past and time future/What might have been and what has been/Point to one end, which is always present" (pp. 189-190, resp. vv.19-20 e 46-48).
- 24 Nesta leitura do autobiográfico em "Dry Salvages", recordem-se os versos iniciais: "I do not know much about gods; but I think that the river/Is a strong brown god-sullen, untamed and intractable./Patient to some degree[...]" e as repetições em que a voz da subjectividade poética se manifesta directamente, percorrendo as diferentes modulações que orquestram *Four Quartets* como poema sinfónico executado por vários instrumentos: "I have said before [...]", "I wonder [...]"; ou, mais subtil, emerge de uma anotação temporal, "Between midnight and dawn [...]"; de um incitamento, "Fare forward [...]"; ou, de uma súplica, "Lady, whose shrine [...]". (Resp. I, vv. 1-3; II, v. 41; III, v.1; I, v. 46; III, v. 42; IV, v.1)
- 25 Terminarei esta segunda sessão sobre Eliot, com a leitura de um pequeno excerto de Wallace Stevens que nos dá o testemunho da relevância de Eliot para os poetas seus contemporâneos, mesmo quando deles se apartava nas suas convicções em literatura, política e atitude perante o mundo. Escreveria Stevens, em Dezembro de 1938, a concluir a sua "Homage to T. S. Eliot": "He remains an upright ascetic in a world that has grown exceedingly floppy and is growing floppier". *Wallace Stevens: Collected Poetry and Prose*.
- 26 Iniciarei o comentário pelo parágrafo inaugural do texto, prolongando a leitura pelo primeiro diálogo entre os dois empregados, de forma a ilustrar as deslocções sofridas pelo que, numa história tradicional, funcionaria como descrição e caracterização verbal. Cf. "A Clean Well-Lighted Place", *The Short Happy Life of Francis Macomber: And Other Stories*, p.68.
- 27 Note-se no excerto que passo a transcrever, a sinalização minimalista do vazio existencial pelo neutro *it*: "It was all a nothing and the man was nothing too". A versão paródica do "Pai-Nosso" surge, aliás, na sequência, até certo ponto mitigada para um leitor americano pela frase que a antecede em espanhol: "Some lived in it and never felt it but he knew it all was nada and nada and pues nada y nada y pues nada. Our nada who art in nada, nada be thy name thy kingdom nada thy will be nada in nada as it is in nada. Give us this nada our daily nada and nada us our nada as we nada our nadas and nada us not into nada but deliver us from nada." Note-se ainda a sequência em inglês de idêntica instância paródica da "Avé-Maria": "Hail nothing full of nothing, nothing is with thee". *Ibidem*, p. 72.
- 28 Sobre Edward Hopper, para os alunos que eventualmente possam estar interessados em aprofundar esta matéria, recomendar-se-á de Rolf Günter Renner, *Edward Hopper*. Sobre a influência do pintor na arte das gerações vindouras leia-se *Edward Hopper and the American Imagination* da autoria de Deborah Lyons e Adam D. Weinberg.
- 29 Segundo Richard Ruland e Malcolm Bradbury: "Hemingway's fictional world is always a clean, well-lighted place, a world of the carefully selected minimum.", *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*, p. 303.

- ³⁰ Nas suas próprias palavras, “Use every means to gain added depth and scope – can always cut what is unnecessary afterwards –[...] must get more distance and perspective – more sense of fate – more sense of the unreal behind what we call reality which is the real reality! – the unrealistic truth wearing the mask of living reality, that is the right feeling for this trilogy [*Mourning Becomes Electra*], if I can only catch it!” Cit. em S. K Winther, *Eugene O’Neill: A Critical Study*, p. 265.
- ³¹ Sendo um tema dominante, toma uma feição iterativa, pelo que os excertos a serem lidos na sala de aula se reportarão às falas das personagens nos diversos actos. Utilizar-se-á a edição do texto extraído da produção de *Long Day’s Journey Into Night* pelo Royal National Theatre em Londres (1991), cuja qualidade é acrescida pelo facto de conter uma nota biográfica que se julga relevante para este tipo de drama e um historial sobre a génese e as várias representações da peça, de muito interesse. Serão lidas falas de Mary (Acto I, p.23, Acto III, pp.65 e 68 e Acto IV, pp. 108-110); de Edmund (Acto IV, p. 88); de Jamie (Acto IV, pp. 101-103); e de Tyrone (Acto IV, pp. 89-92).
- ³² Será posta à disposição dos alunos uma versão integral, realizada por David Wellington para o festival de cinema de Toronto (1997).
- ³³ *A Touch of the Poet* é, como se sabe, a peça que O’Neill foi intermitentemente escrevendo entre 1935 e 1942, período durante o qual também escreveu as duas obras primas, *The Iceman Cometh* (1939) e a peça em foco. Ilustrarei a sua digressão pelos clássicos americanos com a fala que se inicia: “Yes, she moves above and beyond us, a ghost haunting the past, and here we sit pretending to forget, [...]” e que termina: “[...] It was a great mistake, my being born a man, I would have been much more successful as a sea-gull or a fish.” (Acto IV, p. 94) Entre outras instâncias das personagens a assumir os papéis de outras personagens, destaco o de Ophelia por Mary (Acto IV, p. 108); o de Shylock por Tyrone (Acto IV, p. 89); e o de Iago por Jamie (Acto IV, p. 103).
- ³⁴ Recordam-se, a este propósito, os vários escritos teóricos de Wolfgang Iser sobre a indeterminação textual.
- ³⁵ Alertarei especialmente os alunos para a obra de Claude Edmonde Magny, *The Age of the American Novel: The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*, que justamente analisa, entre outros autores, Hemingway e Faulkner, pondo em destaque as influências recíprocas entre narrativa cinematográfica e a literária. A quem desejar explorar mais profundamente a questão do cinema americano, recomendarei a obra *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*, da autoria de Robert Sklar, publicada pela primeira vez em 1975, mas revista e actualizada em 1994.
- ³⁶ Serão comentados excertos do primeiro e quinto segmentos em “The Bear”, bem como todo o quarto segmento. Cf. *William Faulkner. Novels 1942-1954*, resp. pp.153-4, 243-246 e 187-234.
- ³⁷ Uma estrutura semelhante à de *Go Down, Moses*, mas talvez mais óbvia, na medida em que desenvolve uma justaposição repetitiva, é a de “Old Man” com “The Wild Palms” em

- If I Forget Thee, Jerusalem [The Wild Palms]*, publicado por Faulkner em 1939. Sobre questões de estrutura faulkneriana será aconselhada a obra de Michael Millgate, *The Achievement of William Faulkner* (1966). Para quem deseje aprofundar o estudo deste autor será ainda aconselhado *The Cambridge Companion to William Faulkner*, editado por Philip M. Weinstein em 1995.
- 38 Recomendarei especialmente a obra de John Dizikes, *Opera in America: A Cultural History* (1993), como fonte de pertinentes informações para este ponto da matéria.
- 39 Serão analisados os seguintes poemas: “Dream Boogie”, “Children’s Rhymes”, “Juke Box Love Song”, “Comment Against Lamp Post”, “Ballad of the Landlord”, “Deferred”, “Nightmare Boogie”, “Dream Boogie: Variation”, *The Collected Poems of Langston Hughes*, resp. pp. 388, 390, 393, 402-3, 413-14, 418, 425-26.
- 40 Citarei o próprio poeta como ilustração do que pode ser o ângulo sobre uma montagem modernista: “This poem on contemporary Harlem, like be-bop, is marked by conflicting changes, sudden nuances, sharp and impudent interjections, broken rhythms, and passages sometimes in the manner of the jam session, sometimes the popular song, punctuated by the riffs, runs, breaks and distortions of the music of a community in transition”. *Ibidem*, p. 387.
- 41 Expressivamente traduzida como: “You are white-/yet a part of me, as I am a part of you./That’s American”. “Theme For English B”, *Ibidem*, pp. 409-10, vv.31-33.
- 42 Transcreve-se “Harlem” na íntegra: “What happens to a dream deferred?// Does it dry up/ like a raisin in the sun?/ Or fester like a sore-/ And then run?/ Does it stink like rotten meat?/ Or crust and sugar over-/ like a syrupy sweet?// Maybe it just sags/ like a heavy load.// Or does it explode? *Ibidem*, p. 426.
- 43 Para desenvolvimento da especificidade cultural afro-americana, serão recomendadas as seguintes obras: Houston A. Baker, Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory* (1984); Charles T. Davis, *Black is the Color of the Cosmos: Essays on Afro-American Literature and Culture, 1942-1981*, ed. Henry Louis Gates Jr., (1989), especialmente pp. 3-79; Houston A. Baker, Jr., and Patricia Redmond, eds., *Afro-American Literary Study in the 1990s* (1989), especialmente pp. 14-77; e Henry Louis Gates, Jr. *Loose Canons: Notes on the Culture Wars* (1992), especialmente pp. 3-83.
- 44 “Twentieth-Century Fiction and the Black Mask of Humanity” foi publicado em *Shadow and Act* (1953). Foi re-inserido em *The Collected Essays of Ralph Ellison*. O romancista já gozava de grande prestígio nesse período e o ensaio foi bem recebido, ao contrário, por exemplo, do que viria a acontecer com “The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster” (1957), de Norman Mailer, que gerou acesa polémica, em boa parte devido à estereotipificação da figura do negro como rebelde e marginal.
- 45 Atente-se, por exemplo, nas palavras de Phillip Guston ao admitir a compulsão estrutural e ao denegá-la em termos existenciais: “[In painting] even as one travels toward a state

- of 'unfreedom' where only certain things can happen, unaccountably the unknown and the free must appear". Cit. in *The Story of American Painting*, da autoria de Abraham A. Davidson, p. 145.
- 46 Por vezes, os expressionistas abstractos antecipam tendências que, na década de sessenta, seriam dominantes. É o caso da tela "Marilyn Monroe" de Willem de Kooning e das montagens de Robert Rauschenberg ilustradas em *The Story of American Painting* (p. 58). Para aprofundamento da matéria veja-se Wayne Craven, *American Art: History and Culture*, pp. 556-565.
- 47 Serão analisadas falas de Blanche (Scene One, pp. 21-22; Scene Four, p. 83, e Scene Six, p. 114); de Stella (Scene Four, p. 72 e p. 74, e Scene Eight, p. 132) e de Stanley (Scene Two, p. 34, Scene Eight, p. 133, e Scene 11, p.163). Cf. Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire* (1947).
- 48 Em irresistível paródia a si mesmo (e tomá-lo de outro modo é desconhecer Williams), o dramaturgo diria: "Of course it is a pity that so much of all creative work is so closely related to the personality of the one who does it". Cf. "Person-To-Person", precedendo *Cat on a Hot Tin Roof*.
- 49 Atente-se, por exemplo, nas diversas falas de Blanche nas cenas 10 e 11, onde, à semelhança do que sucede com Edmund, as suas palavras se revestem do lirismo que, como marca distintiva, permeia toda a obra do dramaturgo. Aliás, as didascálias, desde o início, descrevem a atmosfera apropriada ao tom fundamental por que é caracterizada a personagem. Recordem-se as suas palavras à chegada a casa dos Kowalski: "They told me to take a streetcar named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at – Elysian Fields!" (p. 6). Como sabemos, este é o percurso da tragédia de Blanche DuBois. A atmosfera, adensada pelo ambiente típico de um bairro de New Orleans, comporta um piano que acompanha em fundo musical a relação da protagonista com Stella e Stanley Kowalski. Não surpreendentemente, a peça encerra com uma referência a "blue piano" e a "muted trumpet". Analisada na íntegra, *A Streetcar Named Desire* é metaforicamente um *blues* habitado pela história de Blanche, Stella e Eunice. Para aprofundamento da figura feminina no drama de Williams, particularmente em *A Streetcar Named Desire*, recomenda-se a leitura do capítulo "Tennessee Williams" em *The Other American Drama*, pp. 29-59, da autoria de Marc Robinson.
- 50 Pense-se, igualmente, em Amanda Wingfield de *The Glass Menagerie* (1945) ou Maggie, the Cat, em *Cat on a Hot Tin Roof* (1955). Nesta última, os nomes de família desaparecem da lista de personagens que são simplesmente referidas pelo nome próprio ou pela função que desempenham na família, como é o caso de *Big Daddy* e *Big Mama*. Só as personagens secundárias são inscritas com o nome completo.
- 51 Cf. Flannery O'Connor, *Mystery and Manners* (1960), p.107. Aconselha-se ainda a leitura do ensaio "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction", *Flannery O'Connor: Collected Works*, pp. 813-821.

- ⁵² Reproduzem-se as falas com que Proctor se despede de cena no quarto Acto: "Because it is my name! Because I cannot have another in my life!! Because I lie and sign myself to lies! Because I am not worth the dust on the feet of them that hang! How may I live without my name? I have given you my soul; leave me my name!" Por último, ao ser-lhe confirmada a sentença de morte, dirá: "[...] You have made your magic now, for now I do think I see some shred of goodness in John Proctor. Not enough to weave a banner with, but white enough to keep it from such dogs. *Elizabeth, in a burst of terror, rushes to him and weeps against his hand.* Give them no tear! Tears pleasure them! Show honor now, show a stony heart and sink them with it! *He has lifted her, and kisses her now with great passion*". *The Crucible, Arthur Miller's Collected Plays*, pp. 224-330. A peça é citada a partir de Paul Lauter, ed., *The Heath Anthology of American Literature*, 3rd ed., vol. 2, pp. 2026-2099, (pp. 2097-8). Doravante referida por *Heath Anthology*.
- ⁵³ Cf. Christopher Bigsby, *Modern American Drama – 1945-1990*, pp. 91-93.
- ⁵⁴ A concepção do acto poético como forma de energia fundamenta toda a poética de Charles Olson como se depreende do seguinte passo: "A poem is energy transferred from where the poet got it (he will have some several causations), by way of the poem itself to, all the way over to, the reader. Okay. Then the poem itself must, at all points, be a high energy construct and, at all points, an energy-discharge." *Projective Verse, Selected Writings* (1966).
- ⁵⁵ Refiro-me a "Notes Written on Finally Recording 'Howl'" (1959), *On the Poetry of Allen Ginsberg*, ed. Lewis Hyde, pp. 80-3.
- ⁵⁶ Expresso como: "America I'm putting my queer shoulder to the wheel", "America", *Collected Poems: 1947-1980*, pp. 146-148. O poema será citado a partir de *Heath Anthology*, pp. 2452-4 (p. 2454, v.103). Como texto de apoio a esta questão, indicar-se-á o ensaio de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "Da Poesia na América", *BIBLOS* 42, 379-412.
- ⁵⁷ Para o aprofundamento da questão das influências em Allen Ginsberg, será aconselhada a leitura da entrevista incluída em *Poets at Work: The Paris Review Interviews* (1966), pp. 187-222.
- ⁵⁸ Será posto à disposição dos alunos o vídeo *Leonard Bernstein conducts West Side Story. The Making of the Recording*, que lhes dará oportunidade de constatarem as facetas por que descrevi a prática de Bernstein como músico e maestro. Recomendarei também a leitura do capítulo "Muitas Músicas, Muitos Públicos" da autoria de Irving L. Sablosky e integrado na obra *A Música Norte-Americana*, pp.128-151.
- ⁵⁹ Em *Deliberate Speed: The Origins of a Cultural Style in the American 1950s*, W. T. Lahmon, Jr., rebatendo a errónea noção de que, em contraste com a década seguinte, a dos anos cinquenta havia sido a era do conformismo, afirma o seguinte: "Far from there being no culture in the fifties, or its being the whining sound of lower-class resentment, the truth is that conditions in the fifties produced an aggressive and whole culture which

was distinct from its predecessor and is not yet replaced. All the elements of American contemporary culture were in place by the year 1955, when the civil rights movement began, when the TV takeover had reached the majority of the nation's homes, when rock 'n' roll surfaced, when the consumer society and its energy problems were as visible as the fallout and bomb shelters beginning to obsess Americans citizens, and when the baby boom's outriders started coming into their own. No wonder the sociologists David Riesman and Nathan Glazer confirmed that year 'a decisive shift in the American mind' (48). It was neither good nor bad, this mind's gearshift into deliberate speed. It was what beleaguered people could fashion to encompass their materially different experience" (p. 28). Esta é uma das obras de apoio ao programa cuja leitura recomendo vivamente.

- 60 Atente-se numa das mais expressivas formulações da condição de Henderson que, como motivo condutor, vai deixando na narrativa os ecos orquestrados em variações sobre um estado de alma fundamental: "When I think of my condition at the age of fifty-five when I bought the ticket, all is grief. The facts begin to crowd me and soon I get a pressure in the chest. A disorderly rush begins – my parents, my wives, my girls, my children, my farm, my animals, my habits, my money, my music lessons, my drunkenness, my prejudices, my brutality, my teeth, my face, my soul! I have to cry, 'No, no, get back, curse you, let me alone!' But how can they let me alone? They belong to me. They are mine. And they pile into me from all the sides. It turns into chaos". Saul Bellow, *Henderson the Rain King* (1959). *The Portable Saul Bellow*, ed. Gabriel Josipovici, p. 14. Optou-se por esta edição, na medida em que foi revista por Bellow e regista ligeiras modificações.
- 61 Cf. "Old men ought to be explorers/ Here or there does not matter/ We must be still and still moving/Into another intensity [...], "East Coker", V, vv.34-37. Sobre a paródia, recomendar-se-á a obra de Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*.
- 62 Sobre esta questão, aconselharei a consulta da minha dissertação de doutoramento, onde se encontra aprofundada a instância paródica no romance do autor. Cf. *Saul Bellow: leitor de ficção, autor de ficção*, especialmente pp. 210-241.
- 63 Citarei o passo em que Henderson confia insistentemente ao fiel Romilayu a sua percepção da existência como ritmo: "Oh, you can't get away from rhythm [...] You just can't get away from it." (p. 455). De resto e a provar o quanto *Henderson the Rain King* deve à estrutura musical, temos a sua adaptação à ópera intitulada *Lily*, da autoria de Leon Kirchner. O mais interessante reside no facto de Kirchner, também autor do *libretto* ter usado frases inteiras e passos completos retiradas do romance de Bellow.
- 64 Serão lidos na aula excertos da cena II do 1º Acto, a cena II do 2º Acto, na íntegra, bem como excertos do 3º Acto. As leituras serão feitas a partir da *Heath Anthology* onde a peça se encontra transcrita na sua totalidade, pp. 2562-2528.
- 65 Cf. Abraham A. Davidson, *The Story of American Painting*, pp.150-65. Complementar-

- mente veja-se *American Art: History and Culture*, de Wayne Craven, pp. 566-80.
- 66 Recomendar-se-á a leitura do ensaio de Philip Roth, "Writing American Fiction" (1961) que oferece uma perspectiva de muito interesse sobre o assunto e que poderá ser complementada pela de John Barth em "The Literature of Exhaustion" (1967), onde o conhecido romancista oferece o ponto de vista contrário, ou seja, o da exaustão do romance convencional por se ligar demasiado à vida. Encontram-se ambos os ensaios em *The Novel Today*, ed. Malcolm Bradbury, resp. pp. 32-47 e 70-83.
- 67 Partirei de uma comparação entre os dois primeiros parágrafos do conto, que introduzem o leitor no mundo de Meatball, e os dois últimos parágrafos que registam o desfecho no apartamento de Callisto. Thomas Pynchon, "Entropy", *Slow Learner: Early Stories*, pp. 81-98. Os contos que compõem a colectânea, com uma única excepção, foram todos escritos entre 1958 e 1964. "Entropy" será citado a partir de *The Harper American Literature*, vol. 2, pp. 2230-2240.
- 68 Cf. Roland de Candé, *A música: linguagem, estrutura, instrumentos*, p. 110. Para aprofundamento da obra do mais representativo dos prosadores pós-modernistas, recomendar-se-á de Tony Tanner "Caries and Cabals", *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, ed. George Levine e David Leverenz, pp. 49-52.
- 69 A peça será lida a partir de *Heath Anthology*, pp. 2524-2528. Incluirei uma indicação bibliográfica na secção dos textos de leitura obrigatória para quem deseje adquirir um exemplar separado.
- 70 Sobre as ligções de Edward Albee ao teatro europeu recomenda-se a consulta da obra *La mort de Godot: attente et évanescence au théâtre*. Albee, Beckett, Betti, Duras, Hazaz, Lorca, Tchekov. Para a contextualização desta peça em relação à restante obra, aconselha-se a análise crítica de Hayman, *Edward Albee by Ronald Hayman*.
- 71 Com alguma imaginação, Liliane Kerjan descreveu *The Sandbox* como uma farsa surrealista. Cf. *Edward Albee*, p.54. Referindo-se à sua peça o dramaturgo distinguiu-a sempre como a "peça perfeita", nascida de uma emoção genuína, uma vez que Mémé é inspirada na figura da sua Avó e foi composta em sua memória. A personagem reaparecerá, por exemplo, em *The American Dream*.
- 72 Como no caso de Albee, os poemas serão lidos e citados a partir de *Heath Anthology*: "Hart Crane" (pp. 2362-3); "Words" (p. 2366); "America" (p.2366-7). "The Broken Tower", de Hart Crane será citada a partir da mesma antologia (pp.1576-7). Segue-se a transcrição de "America", a fim de ilustrar as conclusões sobre Creeley e a sua visão dos absurdos existenciais da sua época: "America, you ode for reality!/ Give back the people you took.// Let the sun shine again/ on the four corner of the world// You thought of first but do not/ own, or keep like a convenience.// People are your own word, you/ invented that locus and term.// Here, you said and say, is// where we are. Give back// what we are, these people you made,/ us, and nowhere but you to be."

- 73 O empréstimo pedido a *Hair* sobressai, na medida em que “Let the sun shine in” é a canção que encerra a peça musical anunciada como “American Tribal Love-Rock Musical”. Cf *Cambridge Guide to American Theatre*, p. 217. Aliás, as letras de *Hair* são a evidência acabada do esbatimento de fronteiras entre os vários géneros, sendo um dos seus maiores êxitos o que pediu de empréstimo a *As You Like It*, de Shakespeare, “What a Piece of Work Is Man”.
- 74 “For the Union Dead” será analisado a partir de *Heath Anthology*, pp. 2333-2335.
- 75 Comentarei “I Have a Dream” a partir de *Heath Anthology*, chamando a atenção dos alunos para as notas que esclarecem a rede alusiva e citacional do texto. (pp. 2530-2533). No caso de *Declaration of Independence* e de *Gettysburg Address*, aconselharei a comparação entre textos, uma vez que qualquer deles se encontra inserido no primeiro volume da antologia.
- 76 Para o aprofundamento desta questão recomendar-se-á a leitura da obra de Anita Haya Patterson, *From Emerson to King: Democracy, Race, and the Politics of Protest*.
- 77 De entre as numerosas obras, darei destaque especial a *The Feminine Mystique* (1963), da autoria de Betty Friedan, pelo papel pioneiro e pela enorme influência que viria a exercer na de outras autoras ligadas à literatura de mulheres.
- 78 Sobre esta matéria, recomendarei que os alunos regressem ao ensaio “Da poesia na América”, citado na nota 56, esp. pp. 404-410.
- 79 Cf. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” (1971), *On Lies Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, p. 43.
- 80 Sobre o convívio entre cultura chicana e índia no Sudoeste americano, atente-se, por exemplo nas palavras de Anaya ao relatar a sua participação como observador numa cerimónia índia destinada a ritualizar a fertilidade: “On Christmas Day the deer dance is performed, a dance both for the Taoseños and for their guests. One has to be attentive to brave the sharp cold of the winter morning. Then from the direction of the blue Taos Mountain the cry of the deer is heard, and the frozen spectators stamp their feet and wait eagerly. The cold is numbing, but worth the effort. The deer dancers unite the elements of the earth, sky, and community, symbolizing the deep, religious nature of the pueblo” Cf. “A New Mexico Christmas”, *The Anaya Reader*, p. 290. Note-se a coincidência entre Natal e data da festa pagã, coincidência que é já um produto dos fenómenos de mestiçagem a que refiro o multiculturalismo americano.
- 81 Em *Chicana Narrative. The Dialectics of Difference* (1990), Ramon Saldívar invoca justamente *Bless Me Ultima* para ilustrar a mobilidade cultural que caracteriza a poética chicana (p. 108). É esta condição que subjaz a *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987), da autoria de Gloria Anzaldúa. A sua aliança explícita à cultura de mestiçagem havia de a tornar um ícone incontornável das metafóricas fronteiras que definem a cultura do Sudoeste. Apresenta-se Anzaldúa, no seu prefácio, nos seguintes

termos: “I am a border woman. I grew up between two cultures, the Mexican (with a heavy Indian influence) and the Anglo (as a member of a colonized people in our own territory). I have been straddling that *tejas* – Mexican border, and others, all my life. It’s not a comfortable territory to live in, this place of contradictions. Hatred, anger and exploitation are the prominent features of this landscape.”

- 82 Com vista ao aprofundamento dos conhecimentos sobre cultura negra e à sua codificação na obra de Toni Morrison, recomendarei o estudo de Maria Isabel Caldeira, *História, mito e literatura: A cicatriz da palavra na ficção de Toni Morrison*, destacando a análise da obra e os elementos de contextualização cultural.
- 83 Cf. John Berger, “Understanding a Photograph”, *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg, pp. 291-294.
- 84 Em várias entrevistas, o contista referiu sempre a influência do autor como sendo ainda mais importante do que a de Hemingway ou Stephen Crane, a quem é habitualmente associado. “Errand” integra a última coletânea de contos, reunindo os preferidos de Carver e uma meia dúzia que entretanto publicara. Cf. *Where I’m Calling From*, pp. 381-391.
- 85 Nos meus comentários ao filme, seguirei de perto o ensaio “Cenários de Uma Cidade” em que teço considerações sobre as diferentes histórias da autoria de Francis Ford Coppola, Martin Scorsese e Woody Allen.
- 86 Para desenvolvimento deste ponto, recomenda-se a leitura de “Introduction: The American Roots of Contemporary Antirealism”, da autoria de James W. Tuttleton, na obra de John Kuehl, *Alternate Worlds. A Study of Postmodern Antirealist American Fiction*, pp. 1-57. Não sendo um estudo orientado para a poesia, a Introdução recomendada traça um quadro muito completo do impulso experimental que, desde o início, caracterizou a literatura dos Estados Unidos.
- 87 “Paradoxes and Oxymorons” será comentado a partir de *Heath Anthology*, pp.301-2.
- 88 *M. Butterfly* será analisado a partir de *Heath Anthology*, pp. 2826-2875.
- 89 Sobre esta questão aconselharei a leitura do ensaio de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, “The Woman in the Poem: Wallace Stevens, Ramon Fernandez, and Adrienne Rich”, *The Wallace Stevens Journal*, 150-161.

Bibliografia

Os espécimes bibliográficos abaixo indicados incluem os títulos que são de leitura obrigatória para os alunos desta disciplina (1) e, complementarmente, textos ligados aos do primeiro grupo, podendo por vezes estar incluídos em coletâneas que registam as tendências mais recentes para recolherem um testemunho multicultural (2). Segue-se uma selecção de obras agrupadas segundo critérios de funcionalidade referidos à organização do Programa (3). Destinam-se a apoiar a pesquisa eventualmente desenvolvida pelos alunos, fornecendo-lhes uma série de referências que, aliás, também contribuíram para a elaboração deste Relatório. O primeiro grupo da bibliografia de apoio inclui, a par de obras de carácter geral, Antologias que registam as novas orientações da crítica e da história literária americana; os dois últimos grupos integram comentários críticos de utilidade para aprofundar os conhecimentos ministrados pelo Programa.

I Textos discutidos no Programa

- Albee, Edward. *The Sandbox* (1959). *The Sandbox and The Death of Bessie Smith (with Fam and Yam)*. New York: Signet, s/d. 7-21.
- Anaya, Rudolfo A. *Bless Me, Ultima*. Berkeley, CA: Tonatiuh International Inc., 1972.
- Ashbery, John. "Paradoxes and Oxymorons" (1981), *Selected Poems*, New York, Penguin Books, 1986, p. 283.
- Bellow, Saul. *Henderson the Rain King* (1959). *The Portable Saul Bellow*. Intr. Gabriel Jospovici, ed. Edith Tarcov. New York: The Viking Press, 1974. 141-466.
- Carver, Raymond. "Errand". *Where I'm Calling From. New and Selected Stories*, New York: The Atlantic Monthly Press, 1988. 381-91.
- Creeley, Robert. "Hart Crane" (1950-55). "Words" (1967). "America" (1969). *The Collected Poems of Robert Creeley, 1945-1975*. Berkeley: U. California P, 1982. 109-10, 332 e 412, respectivamente.
- Eliot, T. S. *Four Quartets* (1935-1942) *Collected Poems, 1909-1962*. London: Faber and Faber Limited, 1974. 187-223.

- Ellison, Ralph Waldo. "Twentieth Century Fiction and the Black Mask of Humanity" (1946). *The Collected Essays of Ralph Ellison*. Ed. John F. Callahan. Pref. Saul Bellow. New York: The Modern Library, 1995. 81-99.
- Faulkner, William. *Go Down Moses* (1942). *Novels 1942-1954*. Ed. Joseph Blotner e Noel Polk. New York: The Library of America 73, 1994. 1-281.
- Ginsberg, Allen. "America" (1956). *Collected Poems, 1947-1980*. New York: Harper & Row, Publishers, 1984. 146-48.
- Hansberry, Lorraine. *A Raisin in the Sun* (1959). New York: Signet, 1988.
- Hemingway, Ernest. "A Clean, Well-lighted Place" (1933). *The Short Happy Life of Francis Macomber and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin Books e Jonathan Cape, 1975 (1963). 68-72.
- Hughes, Langston. *Montage of a Dream Deferred* (1951). *The Collected Poems*. Ed. Arnold Rampersad. New York: Vintage Books, 1994. 387-429.
- Hwang, David Henry. *M. Butterfly* (1988). New York: Plume, 1989.
- King, Martin Luther, Jr. "I Have a Dream" (1963). *The Heath Anthology of American Literature, Third Edition*. Vol. 2. Gen. ed. Paul Lauter. Boston: Houghton Mifflin Company, 1998. 2530-533.
- Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (1976). New York: Vintage Books, 1977.
- Lowell, Robert. "For the Union Dead" (1960, 1964). *Selected Poems, Revised Edition*. New York: The Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, 1977. 135-37.
- Mamet, David. *Glengarry Glenn Ross* (1983). New York: Grove Press, 1984.
- Miller, Arthur. *The Crucible* (1953). *Arthur Miller's Collected Plays*. New York: The Viking Press, 1957. 223-330.
- Morrison, Toni. *Song of Solomon* (1977). London: Picador, 1989.
- O'Connor, Flannery. "A Good Man Is Hard to Find" (1953). *Collected Works*. New York: The Library of America 39, 1988. 137-53.
- O'Neill, Eugene. *Long Day's Journey Into Night* (1939-41; 1956) Intr. Christine Dymkowski. London: Royal National Theatre e Nick Hern Books, 1991.
- Pynchon, Thomas. "Entropy" (1960). *Slow Learner: Early Stories*. Boston: Little, Brown and Company, 1984. 79-98.
- Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" (1971). *On Lies*,

Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978. New York: W. W. Norton & Company, 1979, 33-49.

_____. "North American Time" (1983). *Your Native Land, Your Life: Poems*. New York: W. W. Norton & Company, 1986. 33-6.

Silko, Leslie Marmon. *Storyteller*. New York: Arcade Publishing, Little, Brown and Company, 1981.

Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire* (1947). New York: New Directions, 1980.

2. Textos e coletâneas complementares

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

Brown, Wesley e Amy Ling, eds. *Imagining America: Stories from the Promised Land*. New York: Persea Books, 1991.

_____. *Visions of America: Personal Narratives from the Promised Land*. New York: Persea Books, 1993.

Charters, Ann, ed. *The Portable Beat Reader*. New York: Penguin Books, 1992.

Cronin, Gloria L. e Ben Siegel, eds. *Conversations with Saul Bellow*. Jackson: UP Mississippi, 1994.

Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent" (1919). "Hamlet and His Problems" (1919). "The Metaphysical Poets" (1921). *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace & Worlds, Inc., 1960. 3-11, 121-26 e 241-50, respectivamente.

Frank, Robert. *The Americans*. Intr. Jack Kerouac (1959). New York e Washington: Scalo Publishers e National Gallery of Art, 1994.

Gillan, Maria Mazziotti e Jennifer Gillan, eds. *Unsettling America: An Anthology of Contemporary Multicultural Poetry*. Harmondsworth: Penguin Books, 1994.

Heyward, DuBose. *Porgy* (1925). Charleston, SC: The Tradd Street Press, 1985.

LeClair, Tom e Larry McCaffery, eds. *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists* (1983). Urbana: U Illinois P, 1988.

Mamet, David. *A Whore's Profession: Notes and Essays*. London e Boston, Faber and Faber, 1994.

- O'Connor, Flannery. "Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction" (1960). *Collected Works*. New York: The Library of America 39, 1988. 813-21.
- Olson, Charles. "Projective Verse" (1950). *Selected Writings*. New York: New Directions, 1987. 15-26.
- Parks, Gordon. *Half Past Autumn: A Retrospective*. Boston: A Bulfinch Press Book, Little, Brown and Company e The Corcoran Gallery of Art, 1997.
- Plimpton, George, ed. *Poets at Work. The Paris Review Interviews*. Intr. Donald Hall. Harmondsworth: Penguin Books, 1989.
- _____. *Writers at Work. The Paris Review Interviews, Third Series (1967)*. Intr. Alfred Kazin. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.
- Silko, Leslie Marmon. *Yellow Woman and a Beauty of the Spirit: Essays on Native American Life Today*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Stevens, Wallace. "The Relations Between Poetry and Painting". "Homage to T. S. Eliot". *Collected Poetry and Prose*. New York: The Library of America 96, 1997. 740-51 e 801, respectivamente.
- Welty, Eudora. *One Time, One Place. Mississippi in the Depression: a Snapshot Album (1971)*. Intr. William Maxwell. Jackson: UP Mississippi, 1996.

3. Bibliografia de apoio

Antologias e obras de enquadramento do Programa

- Angus, Ian H. e Sut Jhally, eds. *Cultural Politics in Contemporary America*. New York e London: Routledge, 1989.
- Bak, Hans, ed. *Multiculturalism and the Canon of American Culture*. Amsterdam: VU UP, 1993.
- Baym, Nina, gen. ed. *The Norton Anthology of American Literature, Sixth Edition*. New York: W.W. Norton and Company, 2003.
- Barricelli, Jean-Pierre e Joseph Gibaldi, eds. *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1982.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.

- Baym, Nina. *Feminism and American Literary History: Essays*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1992.
- Bell, Bernard W. *The Afro-American Novel and Its Tradition*. Amherst: U Massachusetts P, 1987.
- Benjamin, Walter. "The Storyteller". *Illuminations*. Intr. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. 83-109.
- Bercovitch, Sacvan, gen. ed. *Cambridge History of American Literature*. 8 vols. Cambridge: Cambridge UP, 1994-. Vol 1: *1590-1820* (1994). Vol 2: *Prose Writing: 1820-1865* (1995). Vol 8: *Poetry and Criticism: 1940-1995* (1996)
- _____. *Reconstructing American Literary History*. Cambridge, MA: Harvard UP 1986.
- Berkowitz, Gerald M. *American Drama of the Twentieth Century*. London: Longman, 1992.
- Bigsby, C. W. E. *Modern American Drama, 1945-1990*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Bloom, Allan. *The Closing of the American Mind: How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*. Pref. Saul Bellow. New York: Simon and Schuster, 1987.
- Bloom, Clive, ed. *American Drama*. London: Macmillan, 1995.
- Bordman, Gerald. *The Oxford Companion to American Theatre, Second Edition*. New York: Oxford UP, 1992.
- Boyers, Robert, ed. *Contemporary Poetry in America: Essays and Interviews*. New York: Schocken Books, 1974.
- Calame-Griaule, Geneviève. *Le Renouveau du Conte - The Revival of Storytelling*. Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.
- Caldeira, Isabel, coord. *O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos*. Intr. Maria Irene Ramalho de Sousa Santos. Coimbra: Livraria Minerva, s/d.
- Candé, Roland de. *A Música. Linguagem, estrutura, instrumentos*. Trad. Ernesto Pinho e Maria Ivone F. Vaz Ferreira. Lisboa: Edições 70, s/d.
- Casement, William. *The Great Canon Controversy: The Battle of the Books in Higher Education*. New Brunswick, Transaction Publishers, 1996.
- Chafe, William H. *The Paradox of Change. American Women in the 20th Century*. New York: Oxford UP, 1991.

- Cook, David A. *A History of Narrative Film, Second Edition*. New York: W. W. Norton & Company, 1990.
- Craven, Wayne. *American Art: History and Culture*. Madison: Wisconsin, Brown & Benchmark Publishers, 1994.
- Crunden, Robert M. *A Brief History of American Culture*. New York: Paragon House, 1994.
- Cunliffe, Marcus, ed. *American Literature Since 1900*. New York: Peter Bedrick Books, 1987.
- _____. *The Literature of the United States, Fourth Edition*. New York: Penguin, 1986.
- Davidson, Abraham A. *The Story of American Painting*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, s/d.
- Ehrenpreis, Irvin, ass. ed. *American Poetry, Stratford-upon-Avon Studies 7*. Gen. eds. John Russel Brown e Bernard Harris. London: Edward Arnold (Publishers) Ltd, 1965.
- Elliott, Emory e Cathy N. Davidson, eds. *The Columbia History of the American Novel*. New York: Columbia UP, 1991.
- Elliott, Emory, et al., eds. *The Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia UP, 1988.
- Ellison, Mary. *Extensions of the Blues*. New York: Riverrun Press Inc, 1989.
- Fauchereau, Serge. *Lecture de la Poésie Américaine*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.
- Fuchs, Lawrence H. *The American Kaleidoscope: Race, Ethnicity and the Civic Culture*. Hanover: UP New England, 1995 (1990).
- Gates, Henry Louis, Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford UP, 1988.
- _____. *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*. New York: Oxford UP, 1992.
- Gilbert, Sandra M. e Susan Gubar. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. 2 vols. New Haven, CT: Yale UP, 1988, 1989.
- Giorcelli, Cristina e Rob Kroes, eds. *Living with America, 1946-1996*. Amsterdam: VU UP, 1997.
- Goldberg, David Theo, ed. *Multiculturalism: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1994.

- Gonnard, Maurice, Sergio Perosa e Christopher W. E. Bigsby, eds. *Cultural Change in the United States Since World War II* Amsterdam: Free UP, 1986.
- Greenblatt, Stephen e Giles Gunn, eds. *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*. New York: The Modern Language Association of America, 1992.
- Gutmann, Amy, ed. e intr. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1994.
- Harris, Dean A., ed. *Multiculturalism from the Margins: Non-Dominant Voices on Difference and Diversity*. Westport, CT: Bergin & Garvey, 1995.
- Hart, James D., ed. *The Oxford Companion to American Literature, Sixth Edition*. With revisions and additions by Phillip W. Leninger. New York: Oxford UP, 1995.
- Henderson, Mae, ed. e intr. *Borders, Boundaries and Frames: Cultural Criticism and Cultural Studies*. New York e London: Routledge, 1995.
- Hill, Patricia Liggins, gen. ed. *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1998.
- Hines, Thomas Jensen *Collaborative Form: Studies in the Relations of the Arts*. Kent: The Kent State UP, 1991.
- Hoffman, Daniel, ed. *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, Cambridge, MA: Belknap Press, 1979.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- Karl, Frederick R. *American Fictions, 1940-1980: A Comprehensive History and Critical Evaluation*. New York, Harper & Row Publishers, 1983.
- King, Bruce, ed. *Contemporary American Theatre*. New York: St. Martin's Press, 1991.
- Kroes, Rob. *If You've Seen One, You've Seen The Mall. Europeans and American Mass Culture*. Urbana: U Illinois P, 1996.
- Krupat, Arnold. *The Voice in the Margin: Native American Literature and the Canon*. Berkeley: U California P, 1989.
- Lauter, Paul, gen. ed. *The Heath Anthology of American Literature, Third Edition*. Vol. 2. Boston e New York: Houghton Mifflin Company, 1998.
- _____. *Canons and Contexts*. New York: Oxford UP, 1991.
- _____. *Reconstructing American Literature: Courses, Syllabi, Issues*. Old Westbury, New York: The Feminist Press, 1983.

- Lentricchia, Frank e Thomas McLaughlin, eds. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: U Chicago P, 1990.
- Levine, Lawrence W. *The Unpredictable Past: Explorations in American Cultural History*. New York: Oxford UP, 1993.
- _____. *The Opening of the American Mind: Canons, Culture, and History*. Boston: Beacon Press, 1996.
- Lucie-Smith, Edward. *Movements in Art Since 1945: Issues and Concepts*, New York: Thames and Hudson, 1995.
- Maitino, John R. e David R. Peck, eds. *Teaching American Ethnic Literatures*. Albuquerque: U New Mexico P, 1996.
- May, Charles E. *The Short Story. The Reality of Artifice*. New York: Twayne Publishers, 1995.
- McQuade, Donald, gen. ed. *The Harper American Literature, Second Edition*. Vol. 2. New York: HarperCollinsCollegePublishers, 1994.
- Miller, Suzanne e Barbara McCaskill, eds. *Multicultural Literature and Literacies: Making Space for Difference* Albany, NY, State University of New York P, 1993.
- Parini, Jay e Brett C Millier, eds. *The Columbia History of American Poetry*. New York: Columbia UP, 1993.
- Pearce, Roy Harvey. *The Continuity of American Poetry* (1961). Princeton NJ: Princeton UP, 1965 (ed. revista).
- Perlof, Marjorie. *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: U Chicago P, 1991.
- Reed, Ishmael, ed. *MultiAmerica: Essays on Cultural Wars and Cultural Peace*, New York: Viking Penguin, 1997.
- Ruland, Richard e Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. New York: Viking Penguin, 1991.
- Sablosky, Irving L. *A Música Norte-Americana*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Vintage Books, 1994 (ed. revista e atualizada).
- Sollors, Werner, ed. *Theories of Ethnicity: A Classical Reader*. New York: New York UP, 1996.

- Stevick, Philip, ed. *The American Short Story, 1900-1945: A Critical History*. Boston, MA: Twayne Publishers, 1984.
- Susman, Warren I. *Culture as History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. New York: Pantheon Books, 1984.
- Tedlock, Dennis. *The Spoken Word and the Work of Interpretation*. Philadelphia: U Pennsylvania P, 1983.
- Trachtenberg, Alan, ed. *Classic Essays on Photography*. Not. Amy Weinstein Meyers. New Haven, Conn: Leete's Island Books, 1980.
- Weaver, Gordon, ed. *The American Short Story, 1945-1980: A Critical History*. Boston, MA: Twayne Publishers, 1983.
- Wilmeth, Don B. e Tice L. Miller, eds. *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Análises críticas referentes à “Interrogação do Cânone”

- Aldridge, John W. *After the Lost Generation: A Critical Study of the Writers of Two Wars*. New York: McGraw-Hill, 1951.
- Alves, Teresa Ferreira de Almeida. *Saul Bellow, Leitor de Ficção - Autor de Ficção*. Diss. de Doutorado, ed. policopiada. Lisboa: 1987.
- Baker, Houston A., Jr. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1984.
- _____. *Modernism and the Harlem Renaissance*. Chicago: U Chicago P, 1987.
- Baker, Houston A., Jr. e Patrician Redmond, eds. *Afro-American Literary Study in the 1990s*. Chicago: U Chicago P, 1989.
- Bigsby, Christopher, ed. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Blamires, Harry. *Word Unheard: A Guide Through Eliot's Four Quartets*. London: Methuen & Co Ltd, 1969.
- Bloom, Harold, ed. e intr. *Saul Bellow*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- Bradbrook, M. C. *T. S. Eliot (1950)*. London: Longmans, Green & Co, 1968 (ed. rev.).
- Bradbury, Malcolm e James McFarlane, eds. *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth: Penguin Books, 1976.

- Bradbury, Malcolm. *Saul Bellow*. London: Methuen, 1982.
- Chefdor, Monique, Ricardo Quinones e Albert Wachtel, eds. *Modernism. Challenges and Perspectives*. Urbana: U Illinois P, 1986.
- Davis, Charles T. *Black is the Color of the Cosmos: Essays on Afro-American Literature and Culture, 1942-1981*. Ed. Henry Louis Gates, Jr. Washington, DC: Howard UP, 1989.
- Douglas, Ann. *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1995.
- Ertel, Rachel. *Le Roman Juif Américain: Une Écriture Minoritaire*. Paris, Payot, 1980.
- Flora, Joseph M. *Ernest Hemingway: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1989.
- Fuchs, Daniel. *Saul Bellow: Vision and Revision*. Durham, NC: Duke UP, 1984.
- Gardner, Helen. *The Composition of Four Quartets*. London: Faber and Faber, 1978.
- Gates, Henry Louis, Jr. e K.A. Appiah, eds. *Langston Hughes: Critical Perspectives Past and Present*. New York: Amistad, 1993.
- Gates, Henry Louis, Jr. *Figures in Black: Words, Signs, and the "Racial" Self*. New York: Oxford UP, 1989.
- Hayman, Ronald. *Tennessee Williams: Everyone Else Is an Audience*. New Haven: Yale UP, 1993.
- Hoffman, Frederick J. e Olga W. Vickery, eds. *William Faulkner: Two Decades of Criticism*. East Lansing: Michigan State College P, 1951.
- Hyde, Lewis, ed. *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Ann Arbor: U Michigan P, 1984.
- Jenkins, Lee. *Faulkner and Black-White Relations: A Psychoanalytic Approach*. New York: Columbia UP, 1981.
- Kenner, Hugh, ed. *T. S. Eliot: A Collection Of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1962.
- Leech, Clifford. *O'Neill*. Edinburgh: Oliver and Boyd Ltd, 1963.
- Levine, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought From Slavery to Freedom*. New York: Oxford UP, 1977.
- Lhamon, W. T., Jr. *Deliberate Speed: The Origins of a Cultural Style in the American 1950s*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1990.

- Lyons, Deborah e Adam D. Weinberg, eds. *Edward Hopper and the American Imagination*. New York: Whitney Museum of American Art e W. W. Norton & Company, 1995.
- Magny, Claude-Edmonde. *The Age of the American Novel: The Film Aesthetic of Fiction Between the Two Wars*. Trad. Eleanor Hochman. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1972.
- March, Richard e Tambimuttu, compil. *T. S. Eliot: A Symposium*. London: Editions Poetry London, 1948.
- McConnell, Frank D. *Four Postwar American Novelists. Bellow, Mailer, Barth, and Pynchon*. Chicago: U Chicago P, 1977.
- Millgate, Michael. *The Achievement of William Faulkner* (1963). New York: Vintage Books, 1971.
- Minter, David L. *A Cultural History of the American Novel: Henry James to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Moody, A. David, ed. *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- O'Connor, Flannery. "A Good Man Is Hard to Find". Ed. e intr. Frederick Asals. New Brunswick, N.J: Rutgers UP, 1993.
- Ramos, Maria Adelaide de Castro. *Contextos para uma Leitura de Four Quartets*, diss. de Mestrado, ed. policopiada. Lisboa: 1986.
- Renner, Rolf Günter. *Edward Hopper 1882-1967: Transformation of the Real*. Trad. Michael Hulse. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1990.
- Riesman, David, et al. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. New Haven: Yale UP, 1961.
- Roudané, Matthew C., ed. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997.
- Trachtenberg, Stanley, ed. *Critical Essays on Saul Bellow*. Boston, MA: G. K. Hall & Co., 1979.
- Traversi, Derek. *T. S. Eliot: The Longer Poems*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- Unger, Irwin e Debi Unger. *Postwar America. The United States Since 1945*. New York: St. Martin's Press, 1990.
- Van der Bent, Jaap. "How Low Can You Go: The Beat Generation and American

- Popular Culture". *High Brow Meets Low Brow: American Culture as an Intellectual Concern*. Ed. Rob Kroes. Amsterdam: Free University Press, 1988. 145-56.
- Weeks, Robert P., ed. *Hemingway: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1962.
- Weinstein, Philip M., ed. *The Cambridge Companion to William Faulkner*. Cambridge: Cambridge UP 1995.
- Williamson, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*. New York: The Noonday Press, 1953.
- Winther, S. K. *Eugene O'Neil: A Critical Study*. (1934). New York: Russell&Russell Pub., ed. rev. 1961.

Análises críticas referentes à "Diversificação do Cânone"

- Alves, Teresa Ferreira de Almeida. "Women's Narratives and the Shifts from the Canon". *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, 6 (1996): 15-27.
- _____. "Weave Your Life Into a Spell and Become a Storyteller". *Actas do XVIII Encontro da A.P.E.A.A.* (Guarda 1997): 697-708.
- _____. "Cenários de uma cidade". *Colecções*, 23 (1990): 40-1.
- Axelrod, Steven Gould. *Robert Lowell: Life and Art*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1978.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion" (1967). *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Ed. Malcolm Bradbury. Glasgow: Fontana/Collins, 1977. 70-83.
- Bradbury, Malcolm e Sigmund Ro. *Contemporary American Fiction*. London: Edward Arnold, 1987.
- Brunel, Pierre, ed. e apes. *La mort de Godot. Attente et évanescence au théâtre. Albee, Beckett, Bett, Duras, Hazaz, Lorca, Tchekhov*. Paris: Lettres Modernes, Minard, 1970.
- Caldeira, Maria Isabel Carvalho G. *História, Mito e Literatura: A Cicatriz da Palavra na Ficção de Toni Morrison*. Diss. de Doutorado, ed. policopiada. Coimbra: 1992.
- Calderón, Héctor e José David Saldívar, eds. *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*. Durham: Duke Univ. Press, 1991.
- Campbell, Ewing. *Raymond Carver: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers, 1992.

- Cid, Teresa. "Wanting America Back: *The Crown of Columbus* as a Tentative Epic in the Age of Multiculturalism". *The Insular Dream: Obsession and Resistance*. Ed. Kristiaan Versluys. Amsterdam: VU UP, 1995.
- Clarke, Graham, ed. *The New American Writing: Essays on American Literature Since 1970*. New York: St. Martin's Press, 1990.
- Cohn, Ruby. *New American Dramatists 1960-1990, Second Edition*. New York: St. Martin's Press, 1991.
- Collins, Jim. *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*. New York: Routledge, 1989.
- Coltelli, Laura. *Winged Words: American Indian Writers Speak*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1990.
- DiGaetani, John L., ed. *A Search for a Postmodern Theater: Interviews with Contemporary Playwrights*. New York: Greenwood Press, 1991 (inclui entrevista a David Henry Hwang).
- Evans, Mari. *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*. Garden City, NY: Anchor Books, Anchor Press/Doubleday, 1984.
- Gelpi, Barbara Charlesworth e Albert Gelpi, eds. *Adrienne Rich's Poetry: Texts of the Poems, The Poet on Her Work, Reviews and Criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 1975.
- Gitlin, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage (1987)*. New York: Bantam Books, 1993 (ed. rev.).
- Graulich, Melody, ed e int. "Yellow Woman": *Leslie Marmon Silko*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1993.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Hay, Samuel A. *African American Theatre: An Historical and Critical Analysis*. Cambridge: CU Press, 1994.
- Hayman, Ronald. *Edward Albee by Ronald Hayman*. London: Heinemann Educational Books Ltd., 1971.
- Hite, Molly. *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*. Columbus: Ohio State UP, 1983.
- Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

- _____. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- Kane, Leslie. *David Mamet: A Casebook*. New York: Garland Publishing, Inc., 1992.
- Kerjan, Liliane. *Edward Albee*. Paris: Éditions Seghers, 1971.
- Klinkowitz, Jerome. *Literary Disruptions. The Making of a Post-Contemporary American Fiction*. Urbana: U Illinois P, 1975.
- Krupat, Arnold, ed. *New Voices in Native American Literary Criticism*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1993.
- Kuehl, John. *Alternate Worlds: A Study of Postmodern Antirealist American Fiction*. Intr. James W. Tuttleton. New York: New York UP, 1989.
- Lash, Christopher. *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*. New York: Warner Books, 1979.
- Levine, George e David Leverenz, eds. *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Boston: Little, Brown and Company, 1976.
- Lim, Shirley Geok-lin. *Approaches to Teaching Kingston's The Woman Warrior*. New York: The Modern Language Association of America, 1991.
- Livingstone, Marco, ed. *POP '60s. Travessia Transatlântica/Transatlantic Crossing*. Lisboa: Fundação das Descobertas, 1997.
- Longenbach, James. "Ashbery and the Individual Talent". *American Literary History*, Vol. 9, nº 1 (Spring 1997): 101-27.
- McKay, Nellie Y., ed. *Critical Essays on Toni Morrison*. Boston, MA: G. K. Hall & Co, 1988.
- Miller, Douglas T. *On Our Own: Americans in the Sixties*. Lexington, MA: D. C. Heath and Company, 1996.
- Nesbet, Kirk. *The Stories of Raymond Carver: A Critical Study*. Athens: Ohio UP, 1995.
- Newman, Robert D. *Understanding Thomas Pynchon*. Columbia: U South Carolina P, 1986.
- Patterson, Anita Haya. *From Emerson to King: Democracy, Race, and the Politics of Protest*. New York: Oxford UP, 1997.
- Pérez-Torres, Rafael. *Movements in Chicano Poetry: Against Myths, Against Margins*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Pryse, Marjorie e Hortense J. Spillers, eds. *Conjuring: Black Women, Fiction and Literary Tradition*. Bloomington: Indiana UP, 1985.

- Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24 (Março 1988) (Volume sobre “Pós-Modernismo e Teoria Crítica”).
- Roth, Philip. “Writing American Fiction” (1961,1975), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Ed. Malcolm Bradbury. Glasgow: Fontana/Collins, 1977. 32-47.
- Saldívar, José David. *The Dialectics of Our America: Genealogy, Cultural Critique, and Literary History*. Durham: Duke UP, 1991.
- Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa “Da Poesia na América”. *Biblos*, Vol. LXII (1986-1988): 379-413.
- _____. “The Woman in the Poem: Wallace Stevens, Ramon Fernandez, and Adrienne Rich”. *The Wallace Stevens Journal*, Vol. XII, nº 2 (Fall 1988): 150-61.
- Seitz, William. *Abstract Expressionist Painting in America*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1983.
- Shapiro, David. *John Ashbery: An Introduction to the Poetry*. New York: Columbia UP, 1979.
- Smith, Valerie, ed. *New Essays on Song of Solomon*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Tanner, Tony. *City of Words: American Fiction 1950-1970*. New York: Harper & Row, Publishers, 1971.
- Tate, Claudia, ed. *Black Women Writers at Work*. New York: Continuum, 1983.
- Templeton, Alice. *The Dream and the Dialogue: Adrienne Rich's Feminist Poetics*. Knoxville: U Tennessee P, 1994.
- Theory, Culture and Society*, Vol. 5, nº 2-3 (June 1988) - número especial sobre pós-modernismo.
- Vassalo, Paul, ed. *Rudolfo Anaya and His Writings*. Albuquerque: U New Mexico P, 1982.
- Wilson, John, ed. *Robert Creeley's Life and Work: A Sense of Increment*. Ann Arbor: U Michigan P, 1987.
- Wong, Sau-ling Cynthia. *Reading Asian American Literature: From Necessity to Extravagance*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1993.

