


# Via Panoramica

Série 3, vol. 8, n.º 2, 2019



**Via Panoramica:  
Revista de Estudos  
Anglo-Americanos  
Série 3, vol. 8, n.º 2, 2019**

# Apresentação

*Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos/ A Journal of Anglo-American Studies* (ISSN: 1646-4728) acolhe artigos para os seus próximos números.

*Via Panoramica* é publicada pelo CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies) da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A revista, que tem uma periodicidade semestral, acolhe ensaios na língua portuguesa ou inglesa, no âmbito dos Estudos Anglo-Americanos, propostos preferencialmente por jovens investigadores, desde alunos de pós-graduação a recém-doutorados. *Via Panoramica* possui uma Comissão Científica que assegura a arbitragem científica (“double blind peer-review”) dos textos submetidos para publicação.

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

Artigos propostos em Word devem ser enviados para o seguinte endereço: [revistavp@letras.up.pt](mailto:revistavp@letras.up.pt). Os artigos, que devem ter entre 4000 e 7000 palavras e que podem ser escritos em português ou em inglês, devem incluir um resumo de até 250 palavras e pelo menos cinco palavras-chave, em português e em inglês. A bibliografia deve referir apenas obras citadas e o artigo deve seguir a folha de estilo da *Via Panoramica*, disponível no final do número mais recente.

Artigos para o número de Verão devem ser enviados até 1 de janeiro. Artigos para o número de Inverno devem ser enviados até 1 de julho.

## Critérios de avaliação:

1. Adequação do artigo ao âmbito da revista.
2. Uso da linguagem (correção linguística, clareza, precisão).
3. Estrutura e argumentação (coerência, aprofundamento, pertinência).
4. Interesse da investigação e originalidade em relação ao estado da arte.
5. Familiaridade com e mobilização do estado da arte.
6. Metodologia crítica e conceptualização teórica.
7. Apresentação correta de citações e de referências bibliográficas relevantes e atuais.

*Via Panoramica* publica apenas artigos originais, não republicando artigos nem traduções de artigos. Autores que pretendam republicar um artigo publicado em *Via Panoramica* devem contactar os editores no sentido de obter permissão. A republicação implica indicar *Via Panoramica* como local de publicação original do artigo.

Gualter Cunha, editor geral  
Márcia Lemos, editora executiva

# Presentation

*Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos/ A Journal of Anglo-American Studies* (ISSN: 1646-4728) welcomes the proposal of articles for its next numbers.

*Via Panoramica* is published by CETAPS (Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies), at the Faculty of Letters of the University of Porto. The journal, which is published twice a year, welcomes essays in Portuguese or in English, within the field of Anglo-American Studies, proposed preferentially by early-career researchers, from post-graduate students to researchers who have recently obtained their PhD degrees. *Via Panoramica* has a Scientific Committee which ensures double blind peer-review of the texts submitted for publication.

*Via Panoramica* is an electronic journal which fully respects the criteria of the policy of free access to information.

Articles proposed in Word should be sent to the following email address: [revistavp@letras.up.pt](mailto:revistavp@letras.up.pt). Articles, which should be between 4000 and 7000 words and which may be written in Portuguese or in English, ought to include an abstract (250 words) and at least five keywords, in Portuguese and in English. The bibliography should include only works cited and the article should conform to the style sheet of *Via Panoramica*, available at the end of the most recent issue.

Articles for the Summer issue should be sent until 1 January. Articles for the Winter issue should be sent until 1 June.

## Assessment criteria

1. Suitability of the article to the journal's scope.
2. Use of language (linguistic correction, intelligibility, precision).
3. Structure and argument (coherence, depth, relevance).
4. Interest and originality of the research in relation to the state of the art.
5. Familiarity and engagement with the state of the art.
6. Critical methodology and use of theoretical concepts.
7. Correct presentation of relevant and up-to-date quotations and bibliographical references.

*Via Panoramica* only publishes original articles, neither republishing articles nor translations of previously published articles. Authors intending to republish an article published in *Via Panoramica* must contact the editors for a permission. Republication implies acknowledgement of *Via Panoramica* as the article's original place of publication.

Gualter Cunha, general editor  
Márcia Lemos, executive editor

## **Comissão Científica**

Ana Gabriela Macedo (Universidade do Minho)  
Carlos Azevedo (Universidade do Porto)  
Carlos Ceia (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)  
Fátima Vieira (Universidade do Porto)  
Filomena Louro (Universidade do Minho)  
Francesca Rayner (Universidade do Minho)  
Gabriela Gândara Terenas (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)  
Iolanda Ramos (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)  
Isabel Caldeira (Universidade de Coimbra)  
Jacinta Maria Cunha da Rosa Matos (Universidade de Coimbra)  
Jorge Bastos da Silva (Universidade do Porto)  
José Eduardo Reis (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro)  
Juan Francisco Cerdá (Universidade de Murcia)  
Júlio Carlos Viana Ferreira (Universidade de Lisboa)  
Karen Bennett (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)  
Katarzyna Pisarska (Universidade Maria Curie-Skłodowska, Lublin)  
Maria do Rosário Lupi Bello (Universidade Aberta)  
Maria Sequeira Mendes (Universidade de Lisboa)  
Maria Teresa Castilho (Universidade do Porto)  
Maria Zulmira Castanheira (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)  
Marinela Freitas (Universidade do Porto)  
Miguel Ramalheite Gomes (Universidade de Lisboa)  
Mirka Horova (Universidade Carolina de Praga)  
Nicolas Hurst (Universidade do Porto)  
Nuno Ribeiro (Universidade do Porto)  
Paola Spinozzi (Universidade de Ferrara)  
Richard Chapman (Universidade de Ferrara)  
Rogério Puga (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)  
Rui Carvalho Homem (Universidade do Porto)  
Sofia de Melo Araújo (Universidade do Porto)  
Teresa Casal (Universidade de Lisboa)

---

TITLE: Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos, série 3, vol. 8, n.º 2, 2019

GENERAL EDITOR: Gualter Cunha

EXECUTIVE EDITOR: Márcia Lemos

PLACE OF PUBLICATION: Porto

PUBLISHER: Universidade do Porto – Faculdade de Letras

YEAR: 2019

ISSN: 1646-4728

PERIODICITY: Semestral

ONLINE ACCESS: <http://ojs.lettras.up.pt/index.php/VP/index>

---

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

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

# *Via Panoramica*, série 3, vol. 8, n.º 2, 2019

---

EDITED BY:

**MÁRCIA LEMOS**

---

## CONTENTS

A Prefatory Note	
Márcia Lemos.....	8
<i>Houses That Remember: Readings of The Troubles in Edna O'Brien's Fiction</i>	
Daniel Floquet.....	10
Vertentes Utópicas em <i>The Hobbit</i>	
Jorge Bastos da Silva.....	27
<i>Júlio César</i> , de William Shakespeare: Representando Roma e o Ditador, Moldando o Imaginário Popular Inglês	
Fátima Vieira.....	36
Recordando John Milton (1608-1674)	
Nuno Ribeiro .....	50
The "Second Lost Generation": a Reading of Suburban Emptiness in Richard Yates's <i>Revolutionary Road</i>	
Maria Teresa Castilho	
Rita Pacheco.....	56
Normas de Referência Bibliográfica .....	66

# A Prefatory Note

---

Márcia Lemos

The current issue of *Via Panoramica* is integral to the aims of the journal, featuring articles by renowned scholars alongside with contributions by younger researchers on a wide range of topics and authors within the field of Anglo-American Studies. A common concern easily identified in the present issue is the juxtaposition between public and private space, as well as individual and collective aspirations.

In “*Houses That Remember: Readings of The Troubles in Edna O’Brien’s Fiction*”, Daniel Floquet examines the novel *The House of Splendid Isolation* (1994) and the short story “Black Flower” - from the collection *Saints and Sinners* (2011) - in search of ruptures and/or continuities regarding the author’s earlier fiction. As Floquet points out, although some critics consider O’Brien’s literary exploration of *The Troubles* as a turning point in her career, by integrating politics in her writing, it can be argued that sex and sexuality, the central core of her former fiction, are equally important political subjects (11).

In his article, titled “*Vertentes Utópicas em The Hobbit*”, Jorge Bastos da Silva departs from J. R. R. Tolkien’s fantasy novel, published in 1937, to analyse the contrast between two utopian paradigms: the quest romance and the ideal city. According to Silva, Tolkien’s protagonist, Bilbo Baggins, is an unexpected hero who, given the opportunity and under very particular circumstances, proves himself capable of heroic behaviour, thus inspiring potential courageous deeds led by real protagonists, whose individual actions could contribute to change the world. As Silva concludes, this was perhaps the author’s ultimate message in a time when the Nazi-fascist threat was already looming in Europe (35).

The artistic representation of fascism in Europe is also evoked by Fátima Vieira’s paper, “*Júlio César, de William Shakespeare: Representando Roma e o Ditador, Moldando o Imaginário Popular Inglês*”, in its opening reference to Orson Welles’s bold yet controversial stage adaptation of Shakespeare’s play, in 1937, at the Mercury Theatre, in New York. Besides this analysis of Welles’ adaptation of the play, Vieira discusses how the representation of Rome and Caesar, in the Shakespearean text, were able to convey a political message to the contemporary audience, thereby



shaping the English popular imagination about the Roman context while intervening in pressing political problems of the turn from the sixteenth to the seventeenth century in the English context (46).

Nuno Ribeiro's contribution to this issue, "Recordando John Milton (1608-1674)", invites the readers to remain in seventeenth-century England to celebrate the life and work of English poet and intellectual John Milton, whom Ribeiro presents as a multi-faceted man. The text, informal in its conspicuous oral matrix, was first devised, in the late nineties, as a TV script for the Universidade Aberta (Open University, Lisbon), unpublished to this date.

The issue is brought into an excellent conclusion with a plunge into American literature and culture. Indeed, the paper entitled "The 'Second Lost Generation': a Reading of Suburban Emptiness in Richard Yates's *Revolutionary Road*", co-signed by Maria Teresa Castilho and Rita Pacheco, departs from Yates 1961 novel to analyse the sense of entrapment caused by the suburban American landscape of the 1950s. The novel, as Castilho and Pacheco point out, reveals the shady boundaries between individual and collective expectations; and the main characters inability to "reinvent themselves" in this context proves them as members of a second generation deemed as "lost" (63).

# *Houses That Remember: Readings of The Troubles in Edna O'Brien's Fiction*

---

Daniel Floquet

CETAPS/ILCML

Citation: Daniel Floquet. “*Houses That Remember: Readings of The Troubles in Edna O'Brien's Fiction.*” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 8, n.º 2, 2019, pp. 10-26. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

## **Abstract**

This essay examines how the Irish writer Edna O'Brien represents the Irish conflict known as The Troubles in her fiction, specifically in the novel *The House of Splendid Isolation* (1994) and in the short story “Black Flower”, published in the collection *Saints and Sinners* (2011). By choosing this topic, I wish to understand if this theme represents a departure of her early narratives, as stated by some of her critics, or if it can be read in the general framework of her oeuvre.

**Keywords:** Edna O'Brien; Violence; The Troubles; Irish History; Masculinity.

## **Resumo**

Este artigo examina o modo como a escritora irlandesa Edna O'Brien representa, na sua ficção, o chamado Conflito na Irlanda do Norte, conhecido em inglês pelo nome “The Troubles”. Utilizando como corpus de trabalho o romance *House of Splendid Isolation* (1994) e o conto “Black Flower”, publicado na coletânea *Saints and Sinners* (2011), procuro avaliar se a escolha desta temática representa, com efeito, o início de uma nova fase para a escrita da autora, como é frequentemente afirmado por parte da crítica académica.

**Palavras-chave:** Edna O'Brien; violência; The Troubles; história da Irlanda; masculinidade.

Since its publication in 1994, Edna O'Brien's *House of Splendid Isolation* has been seen as a game-changer in her oeuvre. John L'Heureux, for example, considered that the novel “marks a dramatic departure for Edna O'Brien in both subject matter and style”

(7) since, supposedly for the first time, O'Brien was dealing with a "political" theme: in this case, the subject of The Troubles and how it affected the lives of many people in both the Republic of Ireland and Northern Ireland during more than three decades of conflict. Until that novel's publication, O'Brien was mostly known for her exploration of the theme of female sexuality, a reputation developed since the beginning of her literary career in the early 1960's, with the novel *The Country Girls* (1961). As once observed by Philip Roth, many critics seemed comfortable with simply associating her writing to "eerily intimate stories relating to sexual love" (7). To those critics, the change of focus in O'Brien's work would be confirmed with the publication of her two next novels: *Down by The River* (1996) and *Wild Decembers* (1999), both also addressing subjects more easily identified as "political": the latter derives its plot from what is known in Ireland as the "land problem"; the former is dedicated to the still problematic question of the abortion legalization in Irish law. Christina Hunt Mahony, also seeing *House of Splendid Isolation* as "a departure for O'Brien" (214), suggests that this renewed interest in subjects can allow us to organize the author's work in two distinguished phases: the "sentimental one", from the early 1960's until 1994, and the "political one", from *House of Splendid Isolation* until now (217).

The problem with such division, however, is the fact that it fails to recognize that sex and sexuality, usually understood as the primary interest of O'Brien's first novels, are also political subjects. In fact, *The Country Girls Trilogy*, in the context of its release, confronted a specific social context where women were deeply marginalized and silenced. As pointed out by Kathryn Laing, the *Trilogy* was the first literary work to address the "construction of female sexuality and the consequences of this to women within a specifically Irish context" (1). Moreover, other examples of O'Brien's early works can also be understood as deeply political: both "Irish Revel" (1962) - her first published short story - and the novel *A Pagan Place* (1970) address the subject of rape and abortion, denouncing the way that women's bodies are subordinated to the interests and choices made by the State and the catholic religion, a subordination institutionalized not only by Irish culture but also by the Irish law.

In light of that broader perception, instead of separating O'Brien's work into "sentimental" and "political", a more appropriate reading could be the one suggested by Laura Engel, who understands the new phase in O'Brien's works as "more concerned with the way that many stories connect to shape versions of a collective history" (341). According to Harris, *House of Splendid Isolation* remains a landmark in O'Brien's oeuvre, but not because it is the author's first political novel, but for the

leap it takes from the individual struggle of her characters to a collective one, with an emphasis in the Irish history and in the country's collective memory. In other words, O'Brien widened her scope to engage with the question of the Irish identity, and even more specifically, with the country's violent past and its role in its citizens' lives.

By choosing *House of Splendid Isolation* as the main corpus of this essay, I consider the discussion above of great importance, since it allows me to take the narrative strategies of O'Brien's previous works in consideration while I try to understand how she thematises The Troubles in the novel. The conflict indeed became a very recurrent subject in O'Brien's work, but in *House* it represents the very reason of the narrative itself. I am also interested in examining how the same conflict is represented in the short story "Black Flower", published in 2011 in the collection *Saints and Sinners*, a narrative that, in many ways, can be read as a thematic sequence of O'Brien's 1994 novel.

#### **"Chains of History": representation of The Troubles in *House of Splendid Isolation***

The *House of Splendid Isolation* (1994) was published four years before the Good Friday Agreement of 1998, signed on 10 April, usually considered the official end of the conflict that terrorized the Republic of Ireland and Northern Ireland in the last three decades of the 20<sup>th</sup> Century. As stated above, the novel addresses this historical period directly, exploring the resentment about the war in both sides of the border. Although the novel does not specify an exact date, several historical references present in the narrative allow us to point out that the novel's diegesis can be placed sometime between the end of the 1980s and the beginning of the 1990s.

At the heart of the narrative is the encounter between Josie, an octogenarian recluse who lives outside the city in an old house, and McGreevy, a Northern Irish terrorist, who escapes the police in the north and goes to the south to hide. McGreevy chooses Josie's house as a hideout by following an information given by an ally, who told him that the house was inhabited by an old lady, a sympathizer of IRA's cause, "her husband and herself, martyrs for Ireland" (O'Brien, *House of Splendid Isolation* 62). The information, as we are told later, is wrong, since Josie's husband was killed by mistake in a conflict involving the terrorist group, and Josie herself was never interested in politics, and chose to withdraw from the public life decades ago. McGreevy then decides to take her as his hostage for seven days, the time he needs to fulfil his organization's next planned attack. What follows, during the time the two main characters share the house, is a long discussion about Irish history and its violent past, and also a meditation about violence as a tool to achieve a political goal.

However, before exploring those aspects, it is necessary to pay some attention to the narrative structure of the novel itself. Although the main plot of the narrative is the interaction between Josie and McGreevy during the time she was his hostage in the old house, the novel alternates between the present and the past, exploring in particular Josie's past experiences, in order to explain her decision to live a secluded and lonely life. Thus, *House* is divided in seven sections, named "The Present", "The Past", "Captivity", "A Love Affair", "Last Days", all framed by two small sections named "The Child", one at the beginning and one at the end of the novel. The sections "The Past" and "Love Affair" explore Josie's background, her unhappy marriage with James O'Meara, his rampage of violence towards her, her attempt to escape that situation, and her ultimate decision to have an abortion instead of bearing his child.

Conversely, McGreevy's background is never fully explored in the novel as Josie's. In fact, almost everything that is revealed about his past is told by himself to his hostage, leaving numerous unfulfilled gaps.<sup>1</sup> That aspect is important to understand the novel's dynamics: for a long time, McGreevy is perceived as a mystery to Josie, but, as I argue below, he is not perceived in the same way by the reader. After all, our perception of the character is moulded not only by Josie's perspective or by the opinions expressed by a multitude of secondary characters that don't even interact with McGreevy during the novel. In fact, to the construction of our perception of him, one recurrent element is the comparison between McGreevy and a variety of heroic and mythical figures, taken from both Christian and Gaelic lore. That helps to create the idea that he lives apart from society and even represents a menace to those who interact with him.

At the beginning of the section titled "The Present", for example, the son of a policeman compares McGreevy with the Irish mythical hero Cúchulainn, when he sees the terrorist escaping the police in the news: "'Cúchulainn did that, Daddy... He ran the length of Ireland, kicking a ball,' Caimin said, remembering a hero from his schoolbook" (O'Brien, *House* 12). The daughter of the same family compares the terrorist with a spaceman, a not mythical but certainly a modern form of a hero (*House* 11). Danine Farquharson and Bernice Schrank notice that those interactions are mediated by a TV set, reporting McGreevy's escape in a sensationalist way (O'Brien, *House* 132). However, there are many other moments in the narrative where the narrator himself associates McGreevy to mythical and even religious figures. In fact, it is possible to quote more than one passage where McGreevy is directly compared with the image of Jesus Christ:

The manure bags don't soak up the wet, but at least they are cover. Three plastic bags and a manger of straw. Like Jesus. Not that he's praying. Others pray for him, but he does not pray; he's seen too much and done too much and had too much done to him to kneel down and call on a God. Some of what he's done he's blocked, he's had to, but inside, in the depth of his being, he feels clear and answerable and circumspect. (O'Brien, *House* 12)

Other aspects of Christian - and Jewish - imaginary are also associated with McGreevy: he needs to complete his task in seven days (O'Brien, *House* 62), the drippings of water from the trees hit his face like holy water (O'Brien, *House* 207), and, also like Jesus, McGreevy was betrayed by one of his friends, who informs on his location in exchange for money:

A car tailing them from the time they left the house. Someone grassed. Who. He'd know one day and then have it out. Friends turning traitor. Why. Why. Money or getting the wind up. Deserved to die they did, to die and be dumped like animals, those that informed, those that betrayed. Bastards. (O'Brien, *House* 7)

As a terrorist trained in the art of killing, our first thought is to perceive McGreevy as a harbinger of death. However, the narrative also subverts this perception, when he crosses a cow who went to a manger to give birth to her calf. Notice in the following passage how his strength and his military skills are used to help the animal to give birth, which can be read as him becoming also a harbinger of life:

"Fuck's sake," he says as he stands close to her, the breathing now in laboured and hollow groans. The hooves of the calf come prodding out, then recede, then more moans as he grips her and tells her to push, in God's name to push . . . Her contractions thick and rapid and agonising make no difference at all. The calf is too big - nothing for it but rope.

He finds some and coils it around the jutting hooves, then shoves it up inside her so as to grip the shins, all the while saying these idiotic things. From the gate he uses as leverage the moans follow him, something primeval in them, the moans of the cows and cattle of ancient times, for which land and fiefdoms were fought over. She can't do it. He can't do it. The hindquarters and the hips are knifing her. He has to be tougher. He pulls the gate back a few more inches, knowing he will either break the legs or manage to haul it out, and when the clatter hits the cobbles he is unable to suppress his joy. "She's out... She's out. " . . . As he begins to wipe the slime off her

face she gets up, staggering at first, then feels her legs, flexes herself, hardening to the wonder of life . . . . (O'Brien, *House* 14-15)

Therefore, before McGreevy's encounter with Josie, we are not only presented to the police's negative view of him, but also to positive perceptions. In that sense, McGreevy arguable did not look like a terrifying figure to the reader in his first encounter with Josie. However, it is in the clash of different points of view that *House of Splendid Isolation* reaches its higher qualities. After all, in Josie's perspective, he is an invader and a real and direct threat to her:

What it took was the turning of the wooden knob, two, three swivels, then a wrench because of its loose threading, the door itself swinging back and forth quietly but with a livid glee, then a face hooded, eyeballs prominent, eyes like grit, and a voice reasoned telling her not to move and not to scream, saying it several times. He lowers his gun when he sees that the only thing confronting him is an elderly woman in a fourposter bed, clutching the strings of her bedjacket.

"Who are you . . . What's your name?"

"Who are you?" she hears herself asking, amazed that speech has not betrayed her, because in all her nightmares it does. Except that this is no nightmare, or rather the substantiated one, the criminal she has read of and has thought of as being chiefly confined to cities confronting her in her bed . . . . (O'Brien, *House* 61)

However, even in that crucial moment for the novel, he still manages to maintain a hero's aura in the description provided by the narrator. After all, although handing a gun and having his face hooded, the narrative also describes his body in the following aspects:

. . . his boots and trousers caked with the muck of the country. **The debris of three provinces is on them** and his breathing is short. There is something animal within the stillness of him, as if he is covered in a tawny fur that cannot be seen or smelt with lay senses. In a voice completely assured he tells his organisation, his rank, and says she need not come to harm if she does as he says. (O'Brien, *House* 61, emphasis mine)

Although the free indirect speech is as an important mark of Edna O'Brien's narrative style, often mixing her characters perspective with the narrator's, in the case of the passage quoted above, it is undeniable that Josie could not know that McGreevy's boots and trousers were carrying "the debris of three provinces on them". In that regard, this description should be credited specifically to the narrator, and I

believe that this is another example of McGreevy's heroic aspect, for he brings with him the muck and the debris of all Ireland, he knows the north and the south of both countries he fights to reunite.

I have been stressing this aspect of the character because it is crucial to be aware of those strategic narratives to understand the way a terrorist like McGreevy could impact Josie's perception of life. In that matter, I have a different perception from that of Farquharson and Schrank, for example, who argue that Josie is capable of influencing McGreevy's perception about Irish history and violence as much as he is to influence her (135). Instead of that, I believe there is a subtle power play at work in the discussions of those two characters and, ultimately, it is McGreevy who more deeply affects Josie's perception about History and violence, two related subjects that are crucial to the novel, as stated in its opening lines: "History is everywhere. It seeps into the soil, the sub-soil. Like rain, or hail, or snow, or blood. A house remembers. An outhouse remembers. A people ruminate. The tale differs with the teller" (O'Brien, *House 3*).

These lines establish the main *motifs* of the novel, not only by linking history, memory and violence, but also by emphasizing the importance of perspective ("the tale differ with the teller") in the persistence of the Irish conflict. Thus, stories are told in different ways by the cast of characters, often with different conclusions and even with different motivations. That clash of perspectives, of course, is at the centre of the interactions between McGreevy and Josie.

In the beginning, she despises his presence and affirms that "the lawn, the fallen leaves and gutted apples no longer resembled those she had seen a few nights before - everything blemished by his coming" (O'Brien, *House 65*). But then she tries to establish contact with her captor, trying to understand his motivations. After all, she had decided long ago not be involved in any way with Irish political life and cannot understand what drives McGreevy. In their first discussion on the subject, she says to him: "It's not my war", to which he replies: "It's your war whether you like it or not" (O'Brien, *House 74*).

Trying to cope with her situation, she starts to search for old diaries, and she finds one written by her uncle, who died in 1921, fighting in the Irish War of Independence. She shows the diary to McGreevy in an attempt to gain his sympathy, to show him that they "are on the same side" (O'Brien, *House 85*). But it is clear that they have very different views about Irish History and the role of violence in it: Josie affirms that the war in 1921 was different, the violence was justified, and McGreevy replies:



“It wasn’t... It’s exactly the same”

“... Innocent people.”

“For Christ’s sake, I’m trying to save my fucking country, so stop telling me about innocent people.”

“Then fucking do it... Without having to kill and maim innocent people,” she says, shocked at her own directness.

“Look, miss us . . . You stick to your gracious living and your folklore.”

“Are you afraid of me?” she asks, and allows a smile.

“Why should I be afraid of you-you?”

“Afraid of what I might say.”

“Talk has got us fucking nowhere in our fight.”

“Maybe you don’t want it to.”

“Look ... you would have to be born there to know it,” he says, and with a coldness he hands her back the diary, meaning that she has been wasting her time and his. (O’Brien, *House* 85-6)

She insists that the Ireland he is “chasing is a dream... doesn’t exist anymore... It’s gone. *It’s with O’Leary in the grave*”<sup>2</sup> (O’Brien, *House* 193). McGreevy, by his turn, resents “the sunny South, where people had time for love and strawberries”, and laments the fact that many citizens of the Republic “forgot their brothers and sisters across the border, let them rot” (O’Brien, *House* 63).

The possible parallels between The Irish Revolutionary Period and The Troubles are a subject of discussion among other characters as well. Echoing Josie and McGreevy’s disagreements, the cops sent to capture McGreevy also cannot reach a consensus about the role of violence in Irish history:

“But if you’d been in 1916 you’d be on their side”.

“That’s different. That’s a totally different ball game. These guys are without conscience, without ideals, and with only one proclamation, money and guns and murder, guns and money.”

“It’s a sad thing, all the same.”

“It’s monstrous. Think of the deaths, the mutilations, the broken families, the gutted homes. You and me and the lads down here risking our lives... Think of that” (O’Brien, *House* 187)

But one of the cops, Cormac, does not forget that violent actions are not necessarily condemned in History’s eyes:

Cormac balks at the word. At home in Kerry there is a green-and-gold painting of the heroes of 1916, and he can see it, scorched from the flames and a bit smoky, and remembers being picked up as a child and asked to recite the list of names and being praised for it. (O'Brien, *House* 188)

Therefore, although “history” is “everywhere”, as stated in the novel’s opening lines, it has clearly a negative connotation in the novel, since it is related not with the country’s rich tradition, but with traumas, unresolved conflicts and deaths in the family.<sup>3</sup> In one moment of the narrative, a soldier points out to an old house in the countryside and tells his comrades:

“You see that pub”, he says and points to a gloomy, yellow, rained-on building at a god-forsaken crossroads. They look.

“There’s two bullet holes in there, where the Tans shot through a toilet door... Shot a man dead”. Bits of history, bits of folklore. (O'Brien, *House* 197)

In line with the passage above, Ireland’s landscape is recurrently described like this in the novel: marks of violence in the land, that keep conflicts of the past alive. Thus, it is not surprising that history is constantly described as a “yoke” (O'Brien, *House* 66). Josie describes it as “**the dark threads of history** looping back and forth and catching her and people like her in their grip, like snares” (O'Brien, *House* 54).

In fact, the idea that history repeats itself is more than a metaphor, but a narrative structure of the novel itself. The aforementioned Josie’s uncle, for example, was shot dead by the English army, in an ambush (O'Brien, *House* 84). Decades later, her husband is fatally wounded in an ambush, this time for helping the IRA to hide some weapons (O'Brien, *House* 54). At the end of the novel, the pattern repeats itself, and a similar situation is responsible for her death and McGreevy’s capture (O'Brien, *House* 205-212).

Different times, similar conflicts, same results. A longstanding war is up to create resentments on both sides of the battle. In that sense, O'Brien is clever in changing her focus, at the end of the novel, to the young police officers and soldiers who are chasing McGreevy. O'Brien is not usually remembered or recognized by her male characters characterization, an assumption she masterly challenges in *House of Splendid Isolation*’s last chapters. Here, she describes the soldiers’ and police officers’ fears and anxieties in extensive details, arguable achieving some of the best moments in her literary career:

each of them taut with suspense but not showing it openly, showing it in different ways, a tic, a shrill laugh, the maddening mashing of a Coca-Cola tin; the man only just married wishing to be inside in bed with the wife, others who wouldn't miss it for anything, their adrenaline up. The low hills and fields like patchwork of ground, parcelled between the stone walls. God-forsaken. (O'Brien, *House* 197)

The link between masculinity and violence is ancient and culturally established. Muriel Dimen, for example, affirms that masculinity is also a cultural construct: “through images reduplicated in speech, print, pictures, and music” (41), we tend to equate masculinity with “the glamour of heroic, solitary, self-discovery travellers” (39). But for this image to succeed, the heroic man must also cultivate a self-dependent image: he is autonomous, rational, and mature. Lack of emotional control is a sign of weakness, and it is an aspect culturally associated with women (Dimen 42), and, therefore, must be avoided by men of action.

O'Brien brilliantly challenges this link in her narrative by focusing not on the soldiers “who wouldn't miss” the violent altercation “for anything”, but on the “shrill laugh” of one, on “the maddening mashing of a Coca-Cola tin” by another, and on the feelings of a newlywed soldier (O'Brien, *House* 197). It is even possible to find some resemblances between Dimen's images and O'Brien's: to the former, the perfect symbol of this masculinized hero is the “lonesome cowboy, the Marlboro man”, who is “notoriously uncomfortable” with “dependency and loss of self” (Dimen 39). Thus, it is not surprising that, in one passage of *House of Splendid Isolation*, one of the cops, who acts as if he is enjoying the manhunt for McGreevy, bravely yells: “Tell Manus to tell Dublin that this is cowboy country and we're cowboys here” (O'Brien, *House* 170).

In one of the most accomplished passages of the narrative, Tommy, a young police officer, kills one of McGreevy's allies. But, instead of any feeling of glory, he experiences guilt and remorse when he went near the body: “it feels light, innocuous, the back a warm palette of shedding blood. It is too dark to see where the bullet went and he is glad of that, glad that he cannot see. Something, shame or pity, makes him take off his jacket to cover the chest and the face” (O'Brien, *House* 167). While the officers congratulate him, he knows that he will carry the violent act with him forever, and suffers with the fact that no one noticed: “He's been through hellfire and not a single human being has asked him how he is” (O'Brien, *House* 168), not even his wife, whose voice sounds “cold and impersonal when he tells her that there's been a serious incident and a guy is shot” (O'Brien, *House* 169).

It also should be noticed that O'Brien not only deconstructs the link between masculinity and violence. Contradicting her image constructed by many critics and

scholars over decades, she also denounces the cultural association between femininity, violence and peace: to Josie, women are inherently peaceful, and war exist exclusively in consequence of men's actions. In one of her discussions with McGreevy, she states to him that "If women ran your organization there would be no shooting... No bombs" (O'Brien, *House* 77). McGreevy, however, informs her that terrorist organizations "have plenty of women" (O'Brien, *House* 77). Her reply reveals her stereotyped perception of the matter, since she believes that, if some women are capable of violence, then "they are not mothers" (O'Brien, *House* 77), and remain with no answers when asked: "How would you know whether they're mothers or not" (O'Brien, *House* 77).

It is true that Josie never came to agree with McGreevy's point of view, not only about the possibility of women being violent, but also about the political validity of violence as a method to achieve political goals. But she is deeply affected by his worldview, nonetheless. She starts to question her decision to withdraw from the public life, especially when she realized that she was not completely ignorant of the consequences of the conflict which tore her country up over the last decades:

Things she has read keep coming back to her, particular murders, in fields, or on roadsides, priests brought to give extreme unction to the dead and dying, then next day more murders, retaliation from crowd to another, then some couple in a lovely cottage, gunned down at dawn, the a supermarket and on and on. (O'Brien, *House* 97)

Ultimately, she decides to be involved with society again, but choosing a non-violent approach: if she survives the confrontation between the police and McGreevy, "she will give [her] house over to young people, a youth for those who travel, a place to be lived in" (O'Brien, *House* 180).

Unfortunately, the novel ends in a pessimistic tone, with Josie shot dead by a missing bullet, and McGreevy, far from reconsidering his violent approach to the political situation in Ireland. Instead, one of the cops that knew McGreevy from before notices that his eyes are now even more "cold and spiteful", in consequence of Josie's death, the only person in many years who have treated him as a human being. The future of Ireland still seems tainted by violence, since "trust had gone out of the land and out of people, the old wars, the old atrocities had got replaced with crooked and bitter ones and brother no longer gasped at the bloodshed of brother" (O'Brien, *House* 212).

## “The fight isn’t over”: the aftermath of The Troubles in the short story “Black Flower”

*House of Splendid Isolation* was not the only time that Edna O’Brien has dealt with the subject of The Troubles in her fiction. Seventeen years after the novel was published, she returned to the conflict in the short story “Black Flower”, published in the collection *Saints and Sinners* (2011). However, if *House of Splendid Isolation* brings two protagonist that were living during the years of that Irish conflict, now we have the perspective of characters who live in the aftermath, since the short story takes place many years after the Good Friday Agreement of 1998, that is officially considered the end of the war between the Republic of Ireland and Northern Ireland.<sup>4</sup>

In a variety of ways, we can read O’Brien’s 2011 short story as a thematic sequence of her 1994 novel. “Black Flower” tells the story of Shane, an ex-Ira member who was captured in 1990s in “a hair-raising capture that attracted the attention of the nation and confirmed him as dangerous outlaw” (O’Brien, “Black Flower” 66), a description that bears many resemblances with the last chapters of *House of Splendid Isolation*, when McGreevy is captured. Since Shane was released after spending 15 years in prison, his story can be read as a prolongation of McGreevy’s.

There are many parallels between the two characters background stories. As briefly stated above, this is probably a result of the fact that they were both drawn from the life of the Irish terrorist Dominic “Mad Dog” McGlinchey. Both Shane’s and McGreevy’s wives were shot dead during the time the two men were in jail, as retaliation for their crimes. In both narratives, O’Brien emphasises the fact the two women were shot while bathing their child (*House* 163; “Black Flower” 65), which was the same tragic destiny of Dominic McGlinchey’s wife. In Shane’s case, one of his sons even died of meningitis, the same disease that killed McGlinchey’s third son.

The similarities between both O’Brien’s characters, however, are not limited to their backstory: both McGreevy and Shane are using women to escape their adversaries, although in very different circumstances. In “Black Flower”, Shane met a woman named Mona during his last years in jail. We are informed that she “had volunteer to give painting lessons in the prison” (O’Brien 64) where he was serving his time. She falls in love with him and even starts visiting him after her time as a teacher has ended. Eventually, they both met after Shane is released from prison, and, as often happens with many of O’Brien’s female characters, Mona does not seem to notice that she’s been used by Shane.

Taking this plotline into account, it is easy to believe that “Black Flower” is similar to many of O’Brien’s narratives. However, I intend to demonstrate that, by a

very subtle use of symbolism, O'Brien is making a political commentary, disguised in her traditional plot of love story between a naïve woman and a man with ulterior motives.

In "Black Flower", the environment, for example, is coloured by allegorical aspects. Consider, for example, the hotel where Shane and Mona have dinner, where the narrative's climax also takes place: its garden is inhabited by three different species of trees, "oak, sycamore and ash", which are suggestively described as "meshed together, **fighting amiably as it were for ascendancy**" (O'Brien, "Black Flower" 63, emphasis mine). In Irish History, "Ascendancy" is related to the Protestant Ascendancy, the economic and political domination of the Anglo-Irish Protestant minority over the Catholic majority, which is in many ways one the roots of The Troubles. Thus, it does seem possible to assume that these trees, forced to share the same space, are symbolic representations of the three states also involved in a conflict: Republic of Ireland, Northern Ireland and England. This suggestion is made more intriguing by the name of the hotel: "Glasheen", whose roots in Irish language means "green", a colour typically associated with Ireland itself.

The hotel's building and surroundings have also their symbolisms, but they seem to borrow their traits from horror stories: the building is "smothered in a grove of trees", "sequestered" and "far below" from its gate (O'Brien, "Black Flower" 69). The spot where Shane and Mona park their car are in front of a high voltage box, with burps "that every few seconds rose to a growl" (O'Brien, "Black Flower" 64). Close to the entrance of the hotel "was a butcher's van" (O'Brien, "Black Flower" 64), and, on the step, there's "a child's tractor filled with toy soldiers" (O'Brien, "Black Flower" 64). In sum, there are signs of danger everywhere, anticipating Shane's tragical fate.

However, the most important symbolism in the short story is the black flower in the hallway. The narrator describes it in a very peculiar way, which is worth to reproduce in its entirety:

In the hallway, a nest of candles glimmered on a high whatnot and a luxurious flowering plant trailed and crept along the floor, amoeba-wise. The petals were a soft, velvety black, with green eyes, pinpoints, and there was something both beautiful and sinister about it. [Mona] had never seen a black flower before. (O'Brien, "Black Flower" 64)

It is particularly curious that this flower, that informs the short story's title, it is only mentioned in the beginning of the narrative, completely disappearing after

that. This may be an indication that there is more behind the symbolism of this flower, which makes it worthy of a more careful analysis.

Usually, a black flower is used as a symbol for death and it is tempting to believe that this more immediate meaning can be associated with the plot here in development, since Shane is shot dead in the end of the narrative. However, in the context of Irish history and literature, a black rose was also a code name for Ireland itself, when English laws prohibited the mention of Ireland as a sovereign nation (Innes 4). This use of the rose as a patriotic symbol for Ireland dates back to the 16th century, a reference to the Irish folk song “Róisín Dubh”, one of Ireland’s most widely known political ballads, which means “Dark Rosaleen” or Little Black Rose (Innes 4).

“Róisín Dubh” was originally a love-song, before it was transformed in a metaphor for Ireland. As the song itself, the tension between intimacy and politics is also present in Edna O’Brien’s plot. After recognizing the political dimension of the title, it is possible to read it the impressions the flower gives over Mona in a different way: since the flower is historically related to Irish nationalism and independency, and the short story’s plot itself is also related to The Troubles and the dream of a united Ireland, the tone in which the flower is presented to us changes almost completely. Which underlining meaning is being insinuated by the description is up to each readers’ interpretation. I intend to suggest here that its ambivalent features, its “beautiful and sinister” aspects, are a metaphor to the violence that has marked Irish history and also the most recent conflicts between the two Irelands. In other words, the ambivalence of the black flower means that the “fight for freedom”, as the Irish conflict is perceived by characters like McGreevy and Shane, has its inherently beautiful and sinister aspects, its glorious and destructive dimensions. The war for freedom can be a seductive and repulsive path at the same time.

Regarding Mona, it is true that she let herself be deceived: there are several indicatives that Shane has only decided to attend her classes as a way to show his good behaviour to the governor of the prison. Some of those indicatives are also disguised in symbolic representations. It is even possible that Shane was planning to abandon her in the countryside when he reaches his allies. During his time as Mona’s student, Shane decides to produce “a self-portrait” (O’Brien, “Black Flower” 65). The colours used in the painting are described by the narrator as “viscous gold and mustard yellows” (O’Brien, “Black Flower” 65). He is, in other words, making a golden painting of himself to her, presenting himself as mysterious and gallant man who has regretted his crimes. Mona cannot notice this narcissistic aspect of Shane’s aesthetic choices, but it is possible to affirm that the suspicion is somehow in the character’s mind, since she

identifies parallels between the painting's colour schemes and those of Van Gogh, the quintessential narcissistic painter (O'Brien, "Black Flower" 65).

Mona wants to believe that Shane can live outside his fight, his personal fight for a united Ireland. She struggles to understand the "two hims, the young invincible buccaneer and the man sitting opposite her, ageing and dredged, his deeds locked inside him", ignoring the fact the Shane himself told her that "the fight isn't over, isn't done" (O'Brien, "Black Flower" 72). He claims that he "had fought for what he believed in, which was for his country to be one, one land, one people, and not have a shank of it cut off" (O'Brien, "Black Flower" 69).

Shane is shot dead in a phone box, as a retaliation for his past crimes. Moments before that, he abandoned Mona in the hotel where they were dining, after realizing he has been followed. This ending is a depressive note about conflict and violence, foreshadowing the prolongation of the conflict between the North and South by reaffirming that the old wounds between the two countries are far from healing. After all, the bystanders who witness Shane's death, after discovering who he is, rejoice in the violent scene: "Looking down at the corpse, [one witness] recognized Shane and repeated his name with evident outrage and disgust. He seemed almost ready to kick him. The group recoiled, stricken, not only with fear, but with revulsion. The brief spate of pity had turned ugly" (O'Brien, "Black Flower" 75).

Like *House of Splendid Isolation*, the "the dark threads of history" also loop "back and forth" in "Black Flower", and the narrative suggests that the conflict will continue, since Shane's death will inevitable result in an "another death to undo his and still another and another in the long grim chain of reprisals. Hard to think that in the valleys murder lurked, as from the meadow there came not even a murmur, the lambs in their foetal sleep, innocent of slaughter" (O'Brien, "Black Flower" 76).

## Works Cited

- Dimen, Muriel. "Power, Sexuality, and Intimacy." *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. Edited by Alison M. Jaggar and Susan R. Bordo, Rutgers University Press, 2nd paperback edition, 1989, pp. 34-49.
- Engel, Laura. "Edna O'Brien." *British Writers, Supplement V*. Edited by George Stade and Sarah Hannah Goldstein, Charles Scribner's Sons, 1999, pp. 333-41.
- Farquharson, Danine, and Bernice Schrank. "Blurring Boundaries, Intersecting Lives: History, Gender and Violence in Edna O'Brien's *House of Splendid*



- Isolation.*” *Wild Colonial Girl: Essays on Edna O’Brien*. Edited by Lisa Colleta and Maureen O’Connor, The University of Wisconsin Press, 2006, pp. 110-142.
- Harris, Michael. “Outside History: Relocation and Dislocation in Edna O’Brien’s *House of Splendid Isolation.*” *Edna O’Brien: New Critical Perspectives*. Edited by Kathryn Laing et al., Carysfort Press, 2005, pp. 122-37.
- Hillan, Sophia, “On the Side of Life: Edna O’Brien’s Trilogy of Contemporary Ireland.” *Wild Colonial Girl: Essays on Edna O’Brien*, edited by Lisa Colleta and Maureen O’Connor, The University of Wisconsin Press, pp. 143-61.
- Innes, C.L. “Virgin Territories and Motherlands: Colonial and Nationalist Representations of Africa and Ireland.” *Feminist Review*, no. 47, Summer 1994, pp. 1-14.
- Knox, Colin, and Rachel Monaghan. “Violence in a changing political context: Northern Ireland and South Africa.” *The Meanings of Violence*. Edited by Elizabeth A. Stanko, Routledge, 2003, pp. 184-202.
- L’Heureux, John. “The terrorist and the Lady.” *New York Times Book Review*, June 26, 1994, p. 7.
- Laing, Kathryn et al., editor. *Edna O’Brien: New Critical Perspectives*, Carysfort Press, 2005.
- Mahony, Christina Hunt. *Contemporary Irish Literature: Transforming Tradition*, Palgrave MacMillan, 1998.
- O’Brien, Edna. *House of Splendid Isolation*. Phoenix, 1995.
- . “Black Flower”. *Saints and Sinners*. Faber and Faber, 2011, pp. 63-76.


---

<sup>1</sup> One example is when Josie asks him if his mother loves him and agrees with the path he has chosen for himself, to what McGreevy smiles and answers “yes” (O’Brien, *House* 96). The narrative does not provide any other information about that supposed relation between McGreevy and his mother, not even if his mother is alive and is aware of his whereabouts. The reader has to choose if McGreevy’s story is to be believed.

<sup>2</sup> A quote from Yeats’s famous poem “September 1913”. While the influence of James Joyce is vastly recognized in O’Brien’s writing, there is still much to say about Yeats’s influence in her perception of Ireland’s history and culture.

<sup>3</sup> The novel does not explore only violent episodes, but also cultural conflicts as well: one character, for example, tells his friends about his sister, who married a man from North Ireland and was rejected by her own parents as a result of that (O’Brien, *House* 187).

<sup>4</sup> However, as observed by Colin Knox and Rachel Monaghan, the agreement “did not, of itself, change the course of violent activity on the ground” (184). In fact, there has been “a substantial rise in the recorded number of security-related shooting incidents, from 131 in 1999/2000 to 331 in 2000/01” (184), and “the number of casualties as a result of paramilitary-



---

style attacks rose from 178 to 323 in the same year (Report of the Chief Constable 2000-2001). All this in an era of ceasefires, peace and political agreement” (184-5).

# Vertentes Utópicas em *The Hobbit*<sup>1</sup>

---

**Jorge Bastos da Silva**

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO – CETAPS

Citation: Jorge Bastos da Silva. “Vertentes Utópicas em *The Hobbit*.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 8, n.º 2, 2019, pp. 27-35. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.lettras.up.pt/>.

## **Abstract**

This article offers a commentary on J. R. R. Tolkien’s *The Hobbit* (1937) by way of a contrast between two utopian paradigms: the quest romance and the ideal city. The analysis emphasizes the significance of the former as an inducement to critical awareness concerning the problem of good and evil, in a manner which suggests the possibility of every individual’s commitment to fruitful action.

**Keywords:** J. R. R. Tolkien; Utopia; Quest romance; Ideal city; Allegory

## **Resumo**

Este artigo oferece um comentário a *The Hobbit* (1937) de J. R. R. Tolkien por via de um contraste entre dois paradigmas utópicos: o romance de demanda e a cidade ideal. A análise sublinha o significado do primeiro enquanto incentivo à consciencialização crítica relativa ao problema do bem e do mal, de um modo que sugere a possibilidade do comprometimento de qualquer indivíduo com uma acção frutuosa.

**Palavras-chave:** J. R. R. Tolkien; utopia; romance de demanda; cidade ideal; alegoria

\*\*\*\*\*

## **1. Introdução**

*The Hobbit or There and Back Again* é o título do romance de J. R. R. Tolkien publicado originalmente em 1937 que narra as aventuras de Bilbo Baggins na longa e perigosa viagem à Montanha empreendida na sua qualidade oficial de ladrão. A aventura visa a restauração do reino da Montanha, destruído por Smaug, o Temível, e a recuperação do respectivo tesouro por Thorin Oakenshield, o herdeiro legítimo do

último soberano. Na verdade, quem acaba por ascender ao poder é Dain, filho de Nain, após a morte de Thorin, mas, independentemente da nota trágica em contrário, o importante é que o bem triunfa sobre o mal: a Batalha dos Cinco Exércitos termina com a vitória dos homens, águias e duendes, auxiliados por Bilbo, Beorn e os anões, sobre os lobos e os trasgos. Assim se justifica o canto:

Under the Mountain dark and tall  
The King has come unto his hall!  
His foe is dead, the Worm of Dread,  
And ever so his foes shall fall. (Tolkien 247)

Encontramo-nos, então, em presença de um texto permeado de optimismo, na medida em que nele se elabora a constituição ficcional de um universo em que os problemas da existência, por graves que sejam, encontram a sua resolução. Apresentando, deste modo, uma realidade exaltada, *The Hobbit* pode ser entendido como um *romance*, de acordo com o modelo teórico-crítico desenvolvido por Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism*, no âmbito da sua teoria dos mitos. Segundo Frye,

The central form of romance is dialectical: everything is focussed on a conflict between the hero and his enemy, and all the reader's values are bound up with the hero. Hence the hero of romance is analogous to the mythical Messiah or deliverer who comes from an upper world, and his enemy is analogous to the demonic powers of a lower world. (187)

Assim, o romance corresponde a uma forma de ver a realidade como o cenário ritual de uma demanda no decorrer da qual as forças benéficas da fertilidade derrotam o dragão e redimem a terra sem vida:

Bard had rebuilt the town in Dale and men had gathered to him from the Lake and from South and West, and all the valley had become tilled again and rich, and the desolation was now filled with birds and blossoms in spring and fruit and feasting in autumn. And Lake-Town was refounded and was more prosperous than ever, and much wealth went up and down the Running River; and there was friendship in those parts between elves and dwarves and men. (Tolkien 284)

É nosso objectivo presente considerar o substrato utópico que configura o discurso de *The Hobbit*. Desde logo, o reflorescimento da terra sem vida constitui precisamente um motivo utópico por excelência - se não o motivo entre todos,

representação emblemática da crença na possibilidade de regeneração da ordem do real - e, no plano simbólico, o motivo central da narrativa em estudo. A teorização do romance proposta por Frye constitui um ponto de partida de elevada utilidade na medida em que nos oferece um panorama englobante para a discussão da obra, mas, não nos detendo aí, procuraremos de seguida reflectir sobre as particularidades desta. Acima de tudo, considerar *The Hobbit* nas suas incidências utópicas implica que abandonemos todas aquelas tendências interpretativas que têm permitido relegar o romance para as prateleiras da literatura infantil ou da literatura escapista das livrarias - e que o tomemos, ao invés, como um texto capaz de se constituir numa intervenção relevante, que o aproximemos, pois, a um manifesto.

## 2. A utopia da linguagem

O optimismo que permeia o romance torna-se sensível, desde logo e de forma óbvia, na própria constituição do discurso ficcional. Encontramo-nos perante um texto que bane implacavelmente todos os indícios de caos do universo que apresenta, e que nos narra, inclusivamente, o processo responsável pelo aniquilamento desse caos. *The Hobbit*, como vimos, é uma utopia metafísica - isto é, que opera aos níveis moral e cósmico - porque dramatiza a convicção (ou, talvez com maior rigor, o desejo) de que os representantes do bem são capazes de vencer as entidades malignas do universo. Mas é, antes de mais, uma utopia do discurso porque dramatiza a convicção (ou o desejo) de que o mundo é passível de se sujeitar a um entendimento que nele nomeia o bem e o mal enquanto categorias clara e inequivocamente diferenciadas.

No plano do desenvolvimento da narrativa, esta incidência utópica de primacial importância faz-se sentir na concepção da acção como uma série de aventuras em que o protagonista e os seus companheiros enfrentam forças maléficas de vária ordem. Na verdade, à própria estrutura dialéctica da aventura subjaz o entendimento maniqueísta do mundo que estabelece uma distinção aguda entre as personagens adjuvantes e as personagens oponentes da demanda. Entre as primeiras contam-se Gandalf, os anões, Elrond, Bard, Beorn e os seus animais inteligentes, as águias, os duendes e os homens de Esgaroth; de entre os oponentes da demanda mencionem-se os gigantes de pedra, os trasgos, Gollum, os lobos, as aranhas gigantes e, claro, o arqui-inimigo Smaug.

De forma óbvia, o dualismo que transparece no entendimento das personagens encontra-se próximo das estratégias alegorizantes do romance medieval - que o autor, na qualidade de académico, estudou aprofundadamente. A alegorização parece ser, de resto, uma estratégia discursiva frequente no âmbito da literatura utópica, que a

partilha com o discurso de intervenção político-ideológica, com o discurso religioso, com o discurso didáctico da fábula, com as filosofias idealistas - enfim, com o discurso utópico *latu sensu*. Se considerarmos, pois, a alegoria latamente como a tendência para a imposição a um real arbitrário de categorias de significação que remetem, em última instância, para a apropriação instrumental do mundo pelo agente da linguagem e para a sua submissão às estruturas do pensamento humano, que nele assim se reconhece, não poderemos deixar de reparar ainda em toda a curiosa topografia deste universo ficcional. Em nomes como os da Devastação de Smaug, da Montanha Solitária ou da Última Casa Acolhedora reconhece-se, precisamente, a intenção de fazer reverter o novo ao conhecido, de fazer reflectir o fulcro da narrativa - Bilbo Baggins e as suas aventuras - em tudo aquilo que o rodeia, pois tudo desse fulcro parece receber a sua significação.

Por outras palavras, os romances alegóricos são sintomáticos da redução da complexidade do real a que a escrita utópica invariavelmente procede. A utopia é hipocomplexa: a admissão do diverso é condicionada em nome daquilo que poderíamos designar como uma *economia de visão*. Tal como numa qualquer obra de ficção é de uso mencionar-se apenas aquilo que é pertinente para o desenvolvimento da acção, a caracterização das personagens e a constituição de um universo ficcional consistente e plausível - a este imperativo de selecção deu a crítica literária o nome de *economia narrativa* -, na utopia a percepção do mundo exibida pelo narrador e pelas personagens - e a percepção, espera-se, do leitor - é intencionalmente restringida, por eliminação dos dados que a “tese” proposta não comporta, a um conjunto de elementos menos complexo do que o patente na realidade empírica. Em *The Hobbit*, pouco ou nada sabemos da economia das terras que Bilbo atravessa: sabemos que há comida, sabemos dos artefactos, mas nada nos é dito realmente dos processos de produção, do circuito económico, das relações de trabalho. Esta economia de visão é, no sentido horaciano da palavra, uma forma de *decoro* que se encarrega de omitir tudo o que não é próprio da natureza específica deste discurso e de manter a expressão perfeitamente controlada daquilo que no seu âmbito é merecedor de referência. Da supressão do problemático depende, com efeito, a coerência da utopia e o poder de persuasão do discurso que a veicula. A utopia tende, compreensivelmente, a falar somente dos problemas que julga conseguir resolver, ao mesmo tempo que distrai a atenção do leitor para longe dos restantes.

Por tudo isto se torna necessária, ao autor de utopias, uma contínua vigilância sobre o seu próprio discurso. Este deve ser de uma opacidade absoluta, isto é, deve chamar para si próprio todas as atenções e mostrar-se coerente, convicto da justeza

das suas propostas, nomeando sem hesitações nem ambiguidades o correcto e o incorrecto, recomendando isto, condenando aquilo, dando a máxima impressão de objectividade. Servindo o mesmo objectivo surgem-nos, paradoxalmente, as estratégias fantasistas que apostam num afastamento da realidade consensual, seja pelo fantástico tecnológico da chamada ficção científica, seja pelo fantástico mágico de *The Hobbit* (Beorn metamorfoseado em urso, os anéis de fumo de Gandalf, os animais falantes, etc.). Tal como a aparência de objectividade, o fantástico permite abolir dimensões problemáticas da utopia, abolir, pela via do deslumbramento, a consequência do real, assim contribuindo para a mundividência optimista que sobrevém ao romance.

Finalmente, e no caso específico da obra que nos ocupa, o discurso reforça a sua própria opacidade ao sustentar as potencialidades da profecia, ainda lembrada entre os homens da Cidade do Lago:

[...] some still sang old songs of the dwarf-kings of the Mountain, Thror and Thrain of the race of Durin, and of the coming of the Dragon and the fall of the lords of Dale. Some sang too that Thror and Thrain would come back one day and gold would flow in rivers, through the mountain-gates, and all that land would be filled with new song and new laughter. (Tolkien 185-6)

Profetizar significa articular o futuro, suprimir a contingência e o imponderável; significa, sobretudo, submeter radicalmente o tempo à ordem da linguagem. A preocupação com o discurso assume, então, contornos de incidência utópica num texto que rejeita liminarmente o caos em favor da crença numa teleologia cósmica, num universo providencialmente ordenado:

‘Then the prophecies of the old songs have turned out to be true, after a fashion!’ said Bilbo.

‘Of course!’ said Gandalf. ‘And why should not they prove true? Surely you don’t disbelieve the prophecies, because you had a hand in bringing them about yourself? You don’t really suppose, do you, that all your adventures and escapes were managed by mere luck, just for your sole benefit? You are a very fine person, Mr Baggins, and I am very fond of you; but you are only quite a little fellow in a wide world after all!’

‘Thank goodness!’ said Bilbo laughing, and handed him the tobacco-jar. (Tolkien 285)

Longe de provocar um sentimento de insignificância pessoal, a crença numa ordem transcendental do universo, combinada com a possibilidade da vivência heróica, não pode deixar de ser altamente gratificante para o indivíduo.

### 3. Dois paradigmas utópicos em confronto

Muitos dos caracteres utópicos que detectamos em *The Hobbit* adquirirão o relevo que lhes é próprio se confrontarmos o texto, nas suas estruturas mais vastas e nos efeitos pretendidos sobre o leitor, com outras realizações utópicas de estrutura diferenciada e que, manifestamente, formam um grupo distinto e até o mais conhecido e estudado no âmbito do discurso utópico. Referimo-nos às utopias que recorrem à imagem da cidade arquetípica, da qual nos oferecem bons exemplos autores como Platão, Santo Agostinho, More e Campanella. Reconhece-se o paradigma utópico da cidade, antes de mais, pelo carácter tipicamente expositivo do discurso: é seu dispositivo habitual apresentar uma situação em que um estranho é levado a conhecer as maravilhas daquela terra ignota. Tal como se esclarece o visitante, esclarece-se o leitor; ao convencer-se o primeiro, convence-se o segundo - pelo menos é este o efeito pretendido.

A cidade utópica apresenta-se, necessariamente, como o cúmulo da perfeição possível a uma sociedade humana organizada, evidenciando, deste modo, um estatismo que contrasta vivamente com o carácter dinâmico e aberto típico da narrativa de demanda. Ao paradigma utópico da cidade preside, de forma conspícua, a noção de sistema: a cidade é um microcosmos altamente organizado que engloba todas as artes e mesteres conhecidos, todos os saberes, toda a produção, o consumo, as relações sociais, os meios de re-produção e auto-perpetuação cultural; é auto-suficiente e enciclopédica e, como tal, uma entidade imutável, arrogantemente fechada ao progresso e ao decurso do tempo, pois entende ter realizado todo o progresso desejável e toda a mudança lhe surge como degenerativa.

A utopia da cidade vê-se pois obrigada a gerar uma aura de cientificidade que sustente as soluções e as verdades, ditas absolutas, que defende. Não é por acaso que Kumar, que no seu estudo da utopia praticamente restringe a utopia literária às realizações do paradigma da cidade, define a utopia como sendo, “[...] using the term in the broadest sense, a species of ‘science fiction’” (20). Estas pretensões de cientificidade formam, na verdade, uma teia demagógica que transforma, de modo implícito ou explícito, os conteúdos ideológicos veiculados pelo texto num programa de acção. Dito de outra maneira, o paradigma utópico da cidade emprega com tal insistência uma retórica do *possível* - arquitectada como está sobre um esquema de



demonstração, sobre um esforço de plausibilidade - que acarreta um incentivo, dirigido ao leitor, à intervenção directa sobre o mundo.

Apesar de toda esta sua retórica, ou talvez em parte por causa dela, e da frequência com que ocorre, cremos que esta forma de expressão do ideário utópico é de potencialidades limitadas. Em primeiro lugar, repare-se no carácter fortemente normativo da cidade utópica: enquanto na utopia de viagem e aventura o feito heróico depende de dois elementos conjugados, a circunstância propícia e a vontade individual, em textos como o de Platão ou o de More assiste-se à diluição do livre-arbítrio no contexto de uma organização vincadamente corporativa. A cidade utópica arrisca-se, assim, a gerar um sentimento de claustrofobia no leitor, que pode ser tentado a rejeitar a utopia justamente por aquilo que, à primeira vista, mais a recomenda: a sua perfeição asfixiante, a supressão da contingência, a abolição, digamos, legislativa de tudo o que não pertence ao domínio estrito do racional. É uma característica perversa do género que, a um certo nível, uma distopia como *Nineteen Eighty-Four* vem denunciar, não por inversão mas apenas por hiperbolização. Nesta sua obra, Orwell, independentemente das razões históricas que lhe assistem para o ter feito no momento concreto em que o fez, pura e simplesmente exagera esse traço da utopia da cidade, e o resultado é um absurdo aterrador.

Por outro lado, a utopia da cidade é altamente permeável ao passar do tempo, na medida em que a falibilidade dos seus argumentos a espreita a qualquer instante com a evolução dos saberes e a alteração dos valores. A abnegação que Thomas More preceitua aos habitantes da sua terra de nenhures tenderá a parecer, aos olhos de muitos leitores dos nossos dias, ridícula; as soluções técnicas que sugere para os problemas que se lhe deparam parecerão ingénuas. Ferida nos seus mais íntimos valores, a cidade utópica cai em descrédito.

À utopia da viagem este é um problema que não se coloca, porque o apelo da aventura e o culto dos heróis são caracteres recorrentes, talvez mesmo permanentes, da cultura e da psicologia humanas. A demanda utópica parece estar menos dependente das circunstâncias concretas da sua emergência do que assente em certos universais trans-históricos, na medida em que não se ocupa tanto de formas específicas de organização social como dos dilemas axiológicos do bem e do mal. Questões concernentes à felicidade possível ou ao significado da existência surgem, pois, equacionadas num plano que transcende um qualquer tipo concreto de organização da vida em comunidade. É certo que as aventuras de Bilbo culminam com a restauração de dois reinos, mas esse é, em todo o caso, um aspecto algo periférico ao conjunto das preocupações morais que percorrem o romance.

Ao contrário do que sucede com a cidade arquetípica, o paradigma utópico da viagem dá-nos acesso aos fundamentos históricos da utopia: não sabemos apenas do reinado venturoso de Bard no Vale, sabemos também, e sobretudo, da longa aventura que o tornou possível. Neste sentido, parece-nos merecedora de realce a noção de *telos* proposta por Frye em “Varieties of Literary Utopias” (109). Segundo este autor, a utopia é a expressão imaginativa do fim para o qual a vida social tende. Frye salienta, assim, o processo de realização da utopia em vez do produto acabado. A capacidade operatória da noção de *telos* - que remonta, de forma bastante apropriada para quem estuda Tolkien, ao pensamento helénico e adquire presença de particular relevo na narrativa medieval - faz-se notar na sua capacidade de incluir numa mesma unidade conceptual os dois paradigmas utópicos que temos vindo a considerar.

#### 4. Conclusão: da utopia hoje

Equacionadas que estão algumas das incidências utópicas determinantes do discurso de *The Hobbit* e confrontado o paradigma utópico da viagem, que este texto exemplarmente realiza, com o paradigma utópico da cidade, somos chegados ao momento de formular uma última e definitiva interrogação: para que serve, qual é o papel, de que deriva a importância da reflexão utópica, tal aquela que preenche o romance de Tolkien, para os homens da época contemporânea e, designadamente, para os homens da segunda metade da década de trinta do nosso século?

Estamos em crer que entre as virtudes de um texto como *The Hobbit* se poderá contar, em primeiro lugar, a pretensão (algo ingénua, decerto) de distinguir de forma inequívoca o bem e o mal. Esta pretensão, longe de traduzir um dogmatismo inerte ou um simplismo irresponsável, tenderá a induzir o leitor a *procurar* criticamente os meios dessa diferenciação, fazendo face às modernas atitudes de cepticismo e até de cinismo ao exortar à assunção construtiva de valores contra a abdicação, tantas vezes prevalecente, de opções morais.

Neste contexto, *The Hobbit* surge como uma obra de extrema consequência na medida em que, narrando a história de uma aventura bem-sucedida, afirma a possibilidade da acção construtiva e moralmente compensadora, no plano individual como no plano colectivo. Se até o pacato Bilbo Baggins, alheado da própria ideia de proeza na sua mediania rotineira, é capaz de um comportamento heróico, seja-lhe para tal facultada a oportunidade, se mesmo em tão obscuro protagonista se ocultam extraordinárias potencialidades à espera das circunstâncias que as revelem, então também ao leitor será lícito suspeitar que, alojadas sob a capa ilusória do seu próprio anonimato, residem as sementes do feito corajoso, da apoteose individual capaz de

transformar o mundo. É possível a qualquer um de nós protagonizar uma conduta heróica ao serviço de uma causa válida: será talvez esta a mensagem definitiva do autor, numa conjuntura em que são já claros os sinais da ameaça nazi-fascista na Europa. É, diga-se a finalizar, uma ameaça que hoje, nos anos noventa, dá mostras de estar a regressar na companhia de outras, aparentadas. Que a mensagem de *The Hobbit*, pois, frutifique, não na terra de nenhures mas aqui mesmo onde vivemos.

## Works Cited

Elliott, Robert C. *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*. University of Chicago Press, 1970.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Penguin, 1990.

---. "Varieties of Literary Utopias". *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*. Methuen, 1974, pp. 109-34.

Golding, William. "Utopias and Antiutopias". *A Moving Target*. Faber, 1988, pp. 171-184.

Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. Methuen, 1984.

Kumar, Krishan. *Utopianism*. Open University Press, 1991.

Palma-Ferreira, João. "Da Utopia". *Critério* Jan. 1976, pp. 17-26; Fev. 1976, pp. 3-11.

Tolkien, J. R. R. *The Hobbit or There and Back Again*. Unwin, 1989.

---

<sup>1</sup> Valendo agora como uma evocação, o presente artigo foi redigido no âmbito de um seminário de mestrado leccionado pela Professora Doutora Margarida Losa no já longínquo ano lectivo de 1992-93. O trabalho é reproduzido aqui *ipsis verbis*, com esta marca de água. Mandam as normas que se refira que o autor se encontrava na altura a frequentar o Mestrado em Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto na qualidade de bolseiro da JNICT.

# *Júlio César*, de William Shakespeare: Representando Roma e o Ditador, Moldando o Imaginário Popular Inglês

---

Fátima Vieira

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO – CETAPS

Citation: Fátima Vieira. “*Júlio César*, de William Shakespeare: Representando Roma e o Ditador, Moldando o Imaginário Popular Inglês.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 8, n.º 2, 2019, pp. 36-49. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

## Abstract

Perhaps because it does not contain any complicated scenes of seduction and because it promotes a moral lesson considered important about the characters' reactions to dilemmas that force them to choose between private interest and the common good, *Julius Caesar* has been one of the most discussed Shakespearean plays in the context of the British school system. The representation of the Roman society that the play offers and, in particular, of Julius Caesar, is one of the most debated issues, and there have been many voices accusing Shakespeare of having distorted the “truth of History”, having transformed Julius Caesar into a tyrant who deserved to die and his killers into true heroes. The play shows, however, a remarkable knowledge of Rome's history by Shakespeare. This paper proposes an analysis of the representation of Rome and Caesar that the play promotes and a reflection on the political message that Shakespeare may have tried to convey to the contemporary audience. Taking into account issues such as the anachronistic elements present in the play and the political and social context of the turn from the 16th to the 17th century, this article describes how, through *Julius Caesar*, Shakespeare shaped the English popular imagination about Roman times to intervene in pressing political issues of his time.

**Keywords:** Shakespeare; Rome; Julius Caesar; Representation; Republicanism

## Resumo

Talvez por não conter cenas complicadas de sedução e por promover uma lição de moral considerada importante sobre a reação das personagens face a dilemas que obrigam à escolha entre o interesse privado e o bem comum, *Júlio César* tem sido uma das peças shakespearianas mais discutidas no contexto do sistema escolar britânico. A representação da sociedade romana que a peça oferece e, em particular, de Júlio César, é uma das questões mais debatidas, e não

têm sido poucas as vozes a acusar Shakespeare de ter distorcido a “verdade da História”, tendo transformado Júlio César num tirano que merecia morrer e feito dos seus assassinos verdadeiros heróis. A peça evidencia, contudo, um conhecimento notável da história de Roma por parte de Shakespeare. Este trabalho propõe a análise da representação de Roma e de César que a peça promove e uma reflexão sobre a mensagem política que Shakespeare terá tentado transmitir ao público coevo. Tendo em consideração questões como os elementos anacrônicos presentes na peça e o contexto político e social da viragem do século XVI para o século XVII, descreve-se a forma como, através de *Júlio César*, Shakespeare moldou o imaginário popular inglês sobre a época romana para intervir em questões políticas prementes do seu tempo.

**Palavras-chave:** Shakespeare; Roma; Júlio César; representação; republicanismo

### **Orson Welles, 1937: a morte do ditador**

1937, Mercury Theatre, Nova Iorque. Orson Welles põe em palco personagens em uniformes militares. Neles se percebe rapidamente a evocação dos uniformes da Alemanha nazi e da Itália fascista. Esta é uma encenação inovadora de *Júlio César*, de William Shakespeare - destemida, como muitos a classificam pela forma como evoca o caos que nesta época se apodera da Europa e explora o medo em relação às ditaduras. Na década de 30, o som das canções e saudações fascistas tornou-se comum na rádio, tal como se tornaram também familiares, nos jornais e revistas europeus e americanos, as imagens das sociedades militarizadas da Alemanha e da Itália (France 2001, 1).

Welles, que para além da encenação da peça assume o papel de Bruto, procede a cortes de cenas, reorganiza algumas, e permite-se modificar radicalmente outras: Cína, o poeta, que na peça de Shakespeare é morto pela população (que o confunde com Cína, o conspirador), morre, na encenação de Welles, às mãos da polícia secreta. A encenação de Welles revela-se violenta pela forma como evidencia as consequências, a todos os níveis, de uma ditadura militar.

Welles modifica também a peça ao optar por abrir com a entrada triunfal de César em Roma. É, afinal, o que lhe interessa salientar: este César que entra em Roma é altivo, imperial. Se alguma dúvida houvesse, o título escolhido por Welles serviria para a dissipar: já não apenas *Julius Caesar*, como lhe chamou Shakespeare, mas *Caesar: The Death of a Dictator* - a “morte de um ditador”, e não apenas do ditador que era César. Note-se como o raciocínio de Welles parte exatamente da extrapolação da morte de César, que foi merecida, para a morte que certamente mereceria qualquer contemporâneo de Welles que, como César, seja um ditador.

Numa encenação levada ao palco do Olivier Theatre, em Londres, John Schlesinger viria a contrapor, em 1977, uma imagem bem diferente de César:

interpretado por John Gielgud, o Ditador apresenta-se como um herói em declínio - mas, ainda assim, um herói. Desde o início da peça, sobressai a personalidade fascinante de César e o poder imenso que teve - e é essa personalidade que deixa o público desconcertado, pois quando vê César a ser assassinado não consegue esquecer a sua grandeza e as qualidades anteriormente evocadas.<sup>1</sup>

O contraste entre a apresentação violenta que Welles oferece de César, o déspota que mereceu morrer, e a apresentação indulgente e quase apologética em que mais tarde aposta Schlesinger ecoa a velha polémica que se instalou à volta da peça logo desde a sua apresentação no teatro *The Globe*, muito provavelmente no ano de 1599.<sup>2</sup> Terá sido César um herói, brutalmente assassinado pelos conspiradores liderados por Cássio e Bruto? Ou terá antes sido Bruto o verdadeiro herói, um homem íntegro, que pensa apenas no bem público, em Roma? Na verdade, se lermos a peça com atenção, veremos que as duas versões do assassinio de César nos são oferecidas por Shakespeare. E nisso é certamente fiel a Plutarco, a sua fonte principal para a peça, que, tendo escrito sobre César um século volvido sobre o seu assassinio, retrata ambas as facetas do Ditador: a sua eloquência, a sua inteligência, a sua afabilidade, a sua valentia - mas também a sua ambição.<sup>3</sup>

Como a crítica tem vindo a salientar,<sup>4</sup> Plutarco não afirma expressamente que César tenha querido ser feito imperador, mas deixa essa hipótese no ar. Embora tenha sido fiel a Plutarco na oferta desta dupla perspetiva, o retrato que Shakespeare oferece das debilidades de César é bem mais acentuado do que o de Plutarco, ao ponto de George Bernard Shaw se ter indignado com a representação distorcida de um homem cujos feitos foram celebrados por tantos séculos (Ripley 1).

Na verdade, Shakespeare transforma o episódio em que Plutarco relata a forma como César se salva por ser um bom nadador numa cena caricata, em que César quase se afoga, tendo de ser salvo por Cássio (que por isso não consegue compreender como pode ser César “maior” do que ele).<sup>5</sup> E embora Plutarco reconheça a doença de que sofria César, Shakespeare concede-lhe destaque, aproveitando para mostrar o ridículo em que cai César quando, sofrendo do “mal caduco”, tem um ataque epilético e tomba por terra perante a multidão.

Apesar destes episódios, uma interpretação como a que Welles nos oferece na sua encenação de 1937 não deixa de ser considerada, por parte da crítica, como muito forçada - mas sê-lo-á, na realidade?<sup>6</sup> É certo que o público foi em 1937 ao Mercury Theatre, logo à partida, com uma ideia pré-concebida em relação a Júlio César. O título que Welles escolhe para a sua peça - *César: A morte de um ditador* - “engana” porque no século XX o conceito de ditador tem um sentido completamente diferente

daquele que tinha na época de César. Com efeito, o espectador do século XX, a não ser que tenha ainda bem presente a história de Roma, não se lembrará decerto de que o título de “Ditador” não tinha então implicações negativas, sendo atribuído a um homem forte, a quem eram reconhecidas capacidades para resolver um momento de crise (sabemos também que, em princípio, o título seria provisório, o que não aconteceu com César, que se autoneomeou Ditador para a vida).<sup>7</sup> E por isso é importante, como defende Andrew Hadfield, investirmos numa análise genealógica da peça, atendermos ao seu contexto de produção, compreendermos de que forma foi a peça escrita e levada a palco, considerá-la no contexto histórico (Hadfield 12), mas também, como lembra Jean Howard, atentarmos nas práticas materiais do teatro, isto é, ir para além do texto e lembrarmo-nos de que Shakespeare escreveu não para ser lido, mas para ser encenado - e por isso teremos de pensar também nas roupas, nos adereços, nos gestos... (Howard 18). E só então poderemos perceber se Orson Welles esteve ou não muito longe do que queria Shakespeare.

É essa a viagem que aqui proponho: um regresso à Inglaterra isabelina e a tentativa de compreensão da peça no seu contexto histórico, o que implicará procurarmos resposta para questões que vão para além daquelas que mais têm ocupado a crítica - se César mereceu ou não morrer e se Bruto foi um assassino ou um herói. Como ponto de partida, proponho a aceitação da classificação canónica de *Júlio César* como uma “problem play”<sup>8</sup>: Shakespeare coloca-nos perante um dilema que não encontra resolução.

A leitura de *Júlio César* que aqui ofereço resulta de uma interpretação que tem em conta três planos distintos: o plano da materialidade da peça (os adereços, os anacronismos); o plano da recepção da peça (o público e o seu conhecimento da história de Roma); e o plano da escrita (as ideias de Shakespeare, a razão para a escolha do tema e a sua mensagem política). A conjugação da análise destes três planos conduzir-nos-á a uma melhor compreensão da forma como Shakespeare representou Roma e o Ditador e moldou o imaginário inglês isabelino.

### **Shakespeare, 1599: materialidade, recepção e escrita**

São muitos os anacronismos que têm vindo a ser sublinhados pela crítica shakespeareana, desde relógios que batem as horas<sup>9</sup> a referências que o público isabelino reconheceria como coevas: rituais fúnebres, o costume de os indivíduos doentes atarem um lenço na cabeça, a ronda da guarda (nos moldes isabelinos), a alusão às máscaras então utilizadas nas peças de teatro ou a referência às prostitutas que viviam nos subúrbios de Londres.<sup>10</sup> E claro que há ainda o chapéu que indignou de

tal forma Pope que, na edição de *Júlio César* que preparou para publicação, deixou um espaço em branco para a palavra, tendo-se recusado a escrever “hat”.<sup>11</sup> Esta mistura, que escandalizou a crítica ao longo dos séculos (não podemos esquecer, para além da indignação de Pope, a crítica feroz de Dr. Johnson às “imprecisões históricas” da peça),<sup>12</sup> era comum na época e de certa forma podemos dizer que servia os interesses e os propósitos de Shakespeare.<sup>13</sup> Acresce a todos estes anacronismos que encontramos dentro da peça o guarda-roupa anacrónico dos próprios atores que, na peça levada ao palco de The Globe, em 1599, deverá ter sido misto: apenas as personagens principais terão vestido túnicas para aludir ao período romano; as personagens secundárias, como era costume na altura, deverão ter envergado roupas da época isabelina.<sup>14</sup> Para compreendermos a recepção destes anacronismos, contudo, teremos de atentar no público coevo e no conhecimento que tinha da história de Roma, bem como nas expectativas que teria em relação a uma peça sobre Júlio César.

Valerá a pena salientar, em primeiro lugar, o facto de a história de Roma e a leitura dos clássicos fazer, à época, parte da educação do homem inglês - Shakespeare terá aliás entrado em contacto com grande parte dos autores que utilizou como fonte para as suas peças históricas aquando dos seus estudos em Stratford.<sup>15</sup> Será ainda de realçar que o público que assistia às peças do *The Globe* era, na sua maioria, um público educado e esclarecido. É certo que, como tem vindo a ser comentado pela crítica, era um público heterogéneo, na medida em que os lugares em pé eram mais baratos, mas os lugares melhores eram vendidos a preços que só indivíduos com algum desafogo económico seriam capazes de suportar (McMurtry 11). Shakespeare esperaria, por isso, que muitas pessoas no público fossem capazes de compreender alusões - e também paródia - a autores latinos. E todos saberiam certamente pelo menos a história de César - desde a constituição do triunvirato à vitória de César sobre Pompeu, ao seu assassinio, à guerra civil, ao caos, à instauração do Império e fim absoluto do espírito democrático que caracterizara os tempos da República.<sup>16</sup>

Na verdade, Roma não estava muito longe da Inglaterra Isabelina - o que se aprendia na escola é que Roma fazia parte do passado de Inglaterra. A Torre de Londres - dizia-se - fora mandada construir por Júlio César.<sup>17</sup> E havia ainda as muralhas de Adriano, sinais bem presentes no quotidiano isabelino que testemunhavam um passado romano, e todas as cidades inglesas terminadas em “chester”, que recordavam os castros romanos que haviam estado nas suas origens. César era também uma figura próxima, sendo a percepção mais comum - que terá perdurado na Inglaterra medieval - a de um herói, um conquistador, um estratega hábil que conheceu a glória.<sup>18</sup> Por essa razão se colavam os monarcas ingleses à imagem da



glória de César - como fazia Isabel I, nas cerimónias oficiais, organizadas com pompa romana, ou ainda como se constatou na entrada de Jaime I em Londres, triunfal, recordando propositadamente, nos mais ínfimos detalhes, a glória triunfal de César (Kahn 1997, 5). Roma era o berço de Inglaterra - era essa a percepção coeva. Ao trazer Roma para o palco isabelino, Shakespeare trazia até aos ingleses a sua história - como o fizera, aliás, nas peças históricas inglesas. Tal como nessas peças, a sua intenção era recordar os erros do passado para que não fossem incorridos no presente e trouxessem as consequências que o conhecimento da história assegurava que viriam a acontecer.

A história de Júlio César é a história de uma guerra civil com consequências desastrosas para Roma - conhecemos bem o seu desfecho: o declínio do Império Romano. O caso inglês, aos olhos de Shakespeare, não era muito diferente: na viragem do século XVI para o século XVII, a Inglaterra tinha uma rainha em muitos aspetos semelhante a César. Como o Ditador romano, Isabel I não tinha herdeiros; como ele, tinha inimigos mesmo entre os que lhe eram mais próximos (Maria Stuart, sua prima, havia sido poucos anos antes condenada à morte por ter alegadamente conspirado contra a rainha). No ar, ameaçadora, pairava a possibilidade de assassinio, de uma guerra civil devastadora: era este cenário que Shakespeare recordava ao público isabelino, que não conseguira certamente ainda esquecer a desolação causada pela anterior guerra civil, a Guerra das Rosas. Os anacronismos (plano da materialidade da peça), que tanto escandalizaram a crítica, cumpriam no fundo a mesma função que Orson Welles lhes atribuíra ao colocar as personagens da sua peça em palco ostentando uniformes nazis: traziam Roma até à Inglaterra Isabelina, justapunham duas histórias que tinham muitos elementos em comum e faziam com que Roma se tornasse inteligível para os espectadores da Inglaterra finissecular (plano da recepção da peça).

No plano da escrita da peça, o fator que mais importa salientar é que Shakespeare escrevia textos não para serem lidos, mas para serem representados - e, mais relevante ainda, fazia-o dentro da lógica do teatro comercial.<sup>19</sup> Se queremos compreender por que razão escolheu Shakespeare escrever sobre Roma e sobre a história de César, este é sem dúvida um aspeto que não pode ser ignorado. Proliferavam na altura peças sobre a história de Roma que haviam suscitado grande interesse, e o sucesso de bilheteira era sem dúvida um objetivo de Shakespeare. Mas a forma como o dramaturgo conta a história de César não é inocente. Vimos já como, recorrendo a anacronismos, ele cola a história de Roma à história coeva de Inglaterra. E fá-lo - é essa a tese que aqui defendo - com uma intenção política.

Shakespeare escreve para o palco sabendo que o palco é um local de subversão. De facto, como tem vindo a ser salientado pela crítica, a censura não era muito apertada na altura: havia pouca censura, no que respeita à literatura, e ainda menos no que respeita ao teatro, a não ser que fossem feitas graves ofensas à monarca.<sup>20</sup> Não vou aqui defender que Shakespeare tenha sido um revolucionário - conhecemos bem a posição que assumiu nas suas peças sobre a história de Inglaterra. Parece-me, contudo, que lhe foi demasiadamente colado, durante muito tempo, o rótulo de conservador (mesmo ao longo do século XX). Essa interpretação deveu-se, em grande parte, ao estudo de E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, publicado em 1943, mas ainda considerado de referência nas universidades na década de 80, sobre o conceito de “the Great Chain of Being”, a grande cadeia do ser, que, segundo Tillyard, informava a cosmovisão isabelina: o mundo encontrava-se organizado segundo uma ordem que, quando desafiada, sucumbia, gerando o caos. Nessa perspetiva, o pensamento de Shakespeare seria essencialmente conservador, em defesa da estabilidade política, pois a consequência do seu desafio traria um futuro sempre pior.<sup>21</sup>

Shakespeare não terá sido um revolucionário, mas a ideia da “Great Chain of Being” não explica, de forma alguma, esta sua peça romana. Para a compreendermos, teremos de ter em consideração não apenas a peça (o texto em si), mas também o facto de Shakespeare escrever para o teatro e de o teatro comercial se ter tornado, na época, um espaço de subversão.

Na verdade, mesmo as peças escritas expressamente para a corte continham frequentemente uma mensagem que, em vez de refletir a ideologia coeva, colocavam os monarcas perante situações exemplares, mostrando-lhes os comportamentos mais virtuosos que serviriam não os interesses dos monarcas, mas o interesse público. Por essa razão nos fala Jean Howard do “poder do teatro”, que invertia as relações normais de poder, com o dramaturgo a ditar condutas ditas de exemplaridade. E se isto era verdade para as peças escritas para a corte, mais ainda o terá sido para o teatro comercial, para o qual muitas das peças eram adaptadas - adquirindo um carácter ainda mais subversivo (Hadfield 11; 18).

O tema do palco como espaço de subversão tem sido amplamente tratado pela crítica shakespeariana, e com especial interesse pela área dos Estudos de Género, que tem vindo a identificar a forma como a ideologia patriarcal era apresentada nos palcos londrinos - em particular a maneira como questões como a homossexualidade ou os chavões colados a estereótipos femininos e masculinos eram denunciados pelo recurso a atores apenas do sexo masculino, desempenhando papéis femininos (Howard 13).

Como defende Howard, o teatro comercial isabelino tornou-se um espaço de contestação cultural, política e social. Os dramaturgos isabelinos estavam conscientes do poder que tinham ao colocar os espectadores perante dilemas morais, fazendo-os chegar a conclusões políticas na sua maioria nada conservadoras (Howard 3). Em *Júlio César*, em particular, a retórica é especialmente relevante. Bruto, honesto, pensando apenas no bem público quando assassina César, não é bom orador, e por isso perde para Marco António, que habilmente conduz os plebeus à conclusão de que os conspiradores, em vez de serem vistos como libertadores, deveriam ser perseguidos como assassinos. Na verdade, a subversão acontece essencialmente a nível discursivo, aspeto a que deveremos prestar especial atenção para compreendermos a mensagem de Shakespeare.

A consideração do nível discursivo leva-nos a conclusões inequívocas: o que Shakespeare faz, em *Júlio César*, é pôr em palco uma Inglaterra com raízes romanas que parece ter esquecido o que mais caracteriza a sua romanidade: os ideais republicanos. Como defende Andrew Hadfield em *Shakespeare and Republicanism*, o dramaturgo nasceu no seio de uma cultura saturada de imagens e argumentos republicanos; não poderemos, por isso, entender as suas peças - em especial as peças romanas, em que ele investe de forma consistente, a partir da década de 90 do século XVI - se não tivermos em conta a sua familiaridade com as alternativas políticas ao regime monárquico, tal como se encontrava estruturado na Inglaterra quinhentista finissecular. Hadfield lembra, em particular, que o republicanismo estava omnipresente na discussão política do século XVI, e que uma versão dos princípios republicanos de representação e de participação cidadã nas decisões políticas acabou por informar a cosmovisão isabelina quando o termo latino “res publica”, que literalmente significa “a coisa pública”, foi traduzido, em língua inglesa por “Common weal”, e mais vulgarmente como “commonwealth”. O que importa fazer notar, em relação a esta tradução, é que o conceito de “Commonwealth”, o conceito republicano de “coisa pública”, foi tornado compatível com o conceito de monarquia. Esta compatibilidade foi notada, entre outros autores, por Sir Thomas Smith, em *A Discourse on the Commonwealth*, texto que foi publicado apenas em 1583, mas que terá circulado, ao longo de 18 anos, em manuscrito, onde o autor afirma:

O Parlamento é o que faz com que Inglaterra se assemelhe à República Romana: mesmo tratando-se de uma constituição “mista” com um monarca, funciona como uma “Commonwealth”, integrando todos os homens na esfera política, tantos quantos possível, incluindo-os no processo de criação de leis. Da mesma forma que a Roma republicana era uma democracia indireta, um sistema em que o povo podia legitimamente apresentar petição aos governantes, esperando ser ouvido, assim se passa em Inglaterra. (*apud.* Hadfield 21, tradução minha)

Sir Thomas North não se encontrava isolado nesta sua comparação entre os princípios democráticos da república e o sistema monárquico inglês. Abundavam, como prova Hadfield, comparações entre a Inglaterra, por exemplo, e a república de Veneza (40).

Mas voltemos ao palco de The Globe, e pensemos em *Júlio César*, atentemos nos anacronismos que colocam Roma próxima de Londres, e vejamos o teatro como aquilo que realmente é, nesta altura: um espaço discursivo, onde se apresentam e debatem ideias, onde é moldada a imaginação política. E aqui, no palco do The Globe, nesse teatro que representa o mundo, as palavras adquirem um significado particular. Em cima do palco, fala-se de um conceito que parece estar esquecido, mas que faz parte da história de Inglaterra (não esqueçamos que o berço de Inglaterra é romano): a ideia do indivíduo enquanto cidadão. Em Inglaterra, o conceito de cidadão foi, entretanto, substituído pelo de “súbdito” - é nesses termos que a própria monarca se refere a quem ela governa -, mas no palco do The Globe encontramos, acima de tudo, cidadãos reclamando direitos civis.

Contudo, em *Júlio César* Shakespeare recorda também, ao público isabelino, outros valores que estão associados à ideia de republicanismo: mais do que os direitos de intervenção política dos cidadãos, a própria ideia de cidadania e de dever de intervenção política - e também aquilo que encontramos em Bruto: a ideia de virtude. O que está em causa, então, para além de uma retórica contra a tirania, é um compromisso com um programa humanista de reforma através da educação e da leitura dos clássicos com potencialidades para, por um lado, levar à adoção da linguagem dos direitos naturais dos cidadãos, e, por outro lado, promover uma formação íntegra do ser humano e assegurar que apenas os homens virtuosos estarão no poder para controlar a corrupção, esse grande fator de destruição da sociedade. Na verdade, estou plenamente de acordo com Hadfield quando ele afirma que um dos elementos-chave para a compreensão da peça *Júlio César* é a quase completa ausência de Cícero, o verdadeiro representante dos últimos dias da república romana (Hadfield 171).

A obra de Cícero era bem conhecida do público isabelino - o tratado filosófico *The Officis (Dos Deveres)* tornou-se um dos textos mais influentes do século XVI, ocupando um lugar central no currículo escolar inglês, tendo conhecido, ao longo do século, diferentes traduções e edições e tendo-se assumido como uma referência incontornável para qualquer debate sobre virtude, governo e cidadania. Mas conheceu também ampla circulação na Inglaterra Isabelina o diálogo de Cícero sobre a amizade, um texto onde o filósofo defendia que é a amizade que distingue os seres humanos dos

animais, e que ela só pode existir entre dois indivíduos virtuosos. Cícero fez, pois, da amizade um dos princípios da república por se encontrar associada a outro conceito sem o qual a república não poderá existir: a virtude (Hadfield 169). Shakespeare apresenta, em *Júlio César*, uma sociedade republicana decadente, com uma tirania emergente, onde não existe já uma cultura partilhada (aspeto enfatizado pela forma como as personagens se encontram divididas em grupos, em encontros clandestinos). Trata-se de uma cultura militarizada, onde os valores de república não têm já lugar, uma sociedade angustiada com a perspectiva de uma guerra civil - e nesse aspeto muito semelhante à Inglaterra de Shakespeare.<sup>22</sup>

### **A mensagem política de *Júlio César***

A recepção da encenação que Welles leva ao palco, em 1937, é controversa, gerando acusações de interpretação forçada. Contudo, uma boa parte da crítica coeva reserva para Welles os melhores elogios, manifestando apreço, em particular, pela forma como o encenador conseguiu, com o seu génio, fazer sobressair a “sensibilidade política” de Shakespeare, fazendo chegar, desde a Inglaterra isabelina, a voz revolucionária do bardo (France 104).<sup>23</sup> Na verdade, ao colocar em palco, em 1937, personagens em uniformes fascistas, Welles faz, em relação à peça de Shakespeare, aquilo que Shakespeare fez na sua peça em relação a Roma. Convocando para a Inglaterra isabelina a história de Júlio César, no espaço de suspensão que constitui o teatro, Shakespeare moldou o imaginário do público, contribuindo para acentuar a ideia de que a história de Roma - o berço de Inglaterra - não se encontra distante da Inglaterra isabelina. E, ao fazê-lo, exaltou as ideias-chave do pensamento republicano de direitos civis, de cidadania, de virtude e de interesse pelo bem público, acomodando-os ao sistema monárquico inglês e evidenciando o seu poder transformador.

Não creio que Shakespeare tenha sido um republicano, como alguns críticos têm feito crer (não podemos esquecer o sempre enigmático contributo de Shakespeare - as três páginas que se pensa ter escrito - para a peça *Sir Thomas More*, de feição marcadamente conservadora, onde é claro o dever de obediência ao monarca e o medo da população). Acredito, contudo, que Shakespeare, como muitos homens do seu tempo, considerava que os valores essenciais da república eram transferíveis - deveriam ser transferíveis - para o sistema monárquico inglês. E se Shakespeare exprimiu claramente, em *Júlio César*, o medo da força da população, tê-lo-á feito não para veicular a ideia de que é preferível o poder de um tirano a uma população

descontrolada, mas para evidenciar que o que falta à sociedade inglesa é a virtude - um governo virtuoso saberá sempre conduzir as energias populares para o bem.

Uma última nota, que me parece importante, e que tem vindo a ser cada vez mais acentuada pela crítica shakespeariana contemporânea: Shakespeare não escrevia sozinho.<sup>24</sup> As peças chegaram-nos assinadas com o seu nome, e ele pode bem ter sido responsável por grande parte da tradução das ideias em palavras, mas elas eram, regra geral, escritas colaborativamente, resultando de um processo de reflexão cúmplice sobre os temas a tratar e a forma como deveriam ser abordados e apresentados em palco. O teatro, um espaço relativamente livre de censura desde que os dramaturgos codificassem a sua mensagem para não ofender diretamente a monarquia, assumiu-se, assim, como um veículo para a promoção de ideias que circulavam já em Londres, em círculos mais restritos, mas que eram deste modo oferecidas ao grande público como matéria para discussão.

No caso de *Júlio César*, a questão que Shakespeare colocou ao público coevo foi: quererá a Inglaterra ser como Roma? Que escolhas poderão ser feitas para se impedir que Isabel I seja Júlio César? Que opções estarão disponíveis para se evitar uma guerra civil quando Isabel I morrer sem deixar descendentes? Escrevendo para o palco, Shakespeare reinventou a “romanidade” para fazer passar a sua mensagem política - e assim moldou o imaginário popular inglês.

## Works Cited

- Armitage, David et al. *Shakespeare and Early Modern Political Thought*. Cambridge University Press, 2009.
- Bevington, David. *Shakespeare's Ideas: More Things in Heaven and Earth*. Wiley-Blackwell, 2008.
- Bloom, Harold, ed. *Julius Caesar*. *Bloom's Shakespeare through the Ages*. Infobase Publishing, 2008.
- Boecker, Alexander. *A Probable Italian Source on Shakespeare's Julius Caesar*. S. editor, 1913.
- Cerasano, S. P. *Julius Caesar (by William Shakespeare), An Authoritative Text, Contexts and Sources, Criticism, Performance History: A Norton Critical Edition*. Norton & Company, 2012.
- Craik, George. *The English of Shakespeare. Illustrated in a Philological Commentary on his Julius Caesar*. Chapman and Hall, 1859.

- Daiches, David. *Shakespeare: Julius Caesar*. Edward Arnold, 1976.
- Dorsh, T. S. (ed.) / *Julius Caesar* (by William Shakespeare). Methuen, 1972.
- Elloway, David (ed.) *Julius Caesar* (by William Shakespeare). MacMillan, 1986.
- France, Richard, ed. *Orson Welles on Shakespeare: The W.P.A. and Mercure Theatre Playscripts*. Routledge, 2001.
- Geen, David C. *Julius Caesar and its Source*. Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 1979.
- Goonewardena, D. G. *A Companion to Shakespeare's Julius Caesar*. Times of Ceylon Steam Press, 1890.
- Gray, Patrick. "Caesar as Comic Antichrist: Shakespeare's Julius Caesar and the medieval English Stage Tyrant." *Comparative Drama*, 2016: no. 1.
- Greenhill, Wendy. *Julius Caesar*. Oxford: Heinemann, 1995.
- Grierson, H. J. C. "Reviewed Work: The Elizabethan World Picture by E. M. W. Tillyard." *The Modern Language Review*, Jan. 1944, pp. 69-73.
- Hadfield, Andrew. *Shakespeare and Republicanism*. Cambridge University Press, 2005.
- Howard, Jean E. *The Stage and Social Struggle in Early Modern England*. Routledge, 1994.
- Jacob, Alexander. *The Roman Civil War in English Renaissance Tragedy. An Edition of Catiline, Caesar and Pompey, and Julius Caesar with an Introduction. Drawn from Roman Sources*. The Edwin Mellen Press, 2002.
- Kahn, Coppélia. *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*. Routledge, 1997.
- Kelly, T. J. *Understanding Shakespeare. Julius Caesar*. John Murray, 1967.
- Mason, Lawrence, ed. *The Tragedy of Julius Caesar*. Yale University Press, 1919.
- McMurtry, Jo. *Julius Caesar: A Guide to the Play*. Greenwood Press, 1988.
- Moody, J. *A commentary and Questionnaire on Julius Caesar (Shakespeare)*. Pitman, 1927.
- Mulherin, Jennifer. *Julius Caesar*. Cherrytree Books, 1989.
- Ripley, John. *Julius Caesar on Stage in England and American 1599-1973*. Cambridge University Press, 1980.

- Rowse, A.L., ed. *Julius Caesar: Modern Text with Introduction*. Boston University Press, 1984.
- Schanzer, Ernest. *The Problem Plays of Shakespeare: A Study of Julius Caesar, Measure for Measure, Antony and Cleopatra*. Routledge & Kegan Paul, 1965.
- Spevack, Marvin (ed). *Julius Caesar* (by William Shakespeare). Cambridge University Press, 1988.
- Wills, Garry. *Rome and Rhetoric: Shakespeare's Julius Caesar*. Yale University Press, 2011.
- Wilson, Richard. "Drama as pretext: plot and pattern in Julius Caesar." Em *Julius Caesar: William Shakespeare*, ed. Linda Cookson & Brian Loughrey. Longman, pp. 106-13, 1992.
- Wilson, Richard. "Introdução." Em *Julius Caesar*, de William Shakespeare, ed. Richard Wilson. Palgrave, 2002, pp. 1-28.

---

<sup>1</sup> Para uma descrição mais detalhada destas produções, ver Greenhill 21.

<sup>2</sup> Esta data, consensualmente aceite, foi definida com base no relato de um médico Suíço, Thomas Platter, sobre uma peça no Globe que representava "a tragédia do grande imperador Júlio César" (McMurtry 11).

<sup>3</sup> Plutarco é reconhecido como a principal fonte de Shakespeare para a criação de *Júlio César*, embora a crítica tenha vindo, ao longo do tempo, a tentar identificar outras fontes. A título de exemplo, cite-se o estudo de Alexander Boecker, de 1913, onde o crítico defende que os três primeiros atos da peça foram inspirados em *Cesare*, de Orlando Pescetti, uma tragédia italiana publicada em Verona em 1594 (por sua vez, Pescetti ter-se-á inspirado em Apiano). Esta é, contudo, apenas uma das múltiplas influências que têm vindo a ser apontadas (Boecker 6-9). Plutarco continua a ser, apesar de tudo, a fonte mais reconhecível, mas será de notar que a utilização que Shakespeare faz dessa fonte é muito livre. Na verdade, Shakespeare permitiu-se reorganizar a cronologia oferecida por Plutarco, selecionar apenas alguns acontecimentos e comprimi-los no tempo, conseguindo com essa estratégia gerar tensão e levar o público a pressentir, com a sucessão das cenas de conspiração, um fim inevitavelmente trágico (Cerasano XVI-XVII).

<sup>4</sup> Cf., por exemplo, Elloway 4.

<sup>5</sup> Segundo Patrick Gray, o episódio do quase afogamento de César foi inventado por Shakespeare. No seu relato, Plutarco elogia César pelas suas qualidades de bom nadador (Gray 1).

<sup>6</sup> A recepção da peça variou muito, na altura em que foi levada ao palco. Como faz notar Richard France, para mais do que um crítico, o génio de Welles revelou-se ao fazer sobressair as "próprias sensibilidades políticas de Shakespeare" (France 104).

<sup>7</sup> Em tempos de crise, o governante recebia o poder absoluto - tomando o título de "Ditador". Em princípio, era nomeado oficialmente, devendo abandonar o título depois de a crise estar resolvida. Sobre o assunto, ver Elloway 4.

<sup>8</sup> Já em 1965 Ernest Schanzer classificava *Julius Caesar* como uma "problem play", uma vez que a leitura da peça depende do entendimento que cada indivíduo possa ter da justiça da conspiração (Schanzer 33).

<sup>9</sup> Os relógios só foram inventados no século XIII, tendo-se contudo tornado bastante populares nos tempos de Shakespeare. Dorsch sublinha, a este propósito, que Shakespeare pensa em termos da cronologia moderna (Dorsch 44, n.v. 191). Daniel defende que o anacronismo de um relógio a bater as horas em 44 a.C. só ofenderá quem não tiver noção do tempo imaginativo. Spevack sugere que o "bater das horas" pudesse ter sido produzido por um sino (Spevack, n. 2.1.191).

<sup>10</sup> A questão dos anacronismos da peça tem vindo a ocupar a crítica, ao longo dos tempos. No seu *Companion to Shakespeare's Julius Caesar*, D. G. Goonewardena apresenta uma lista dos anacronismos da peça (Goonewardena 1).



---

<sup>11</sup> Lembra T. S. Dorsh que os romanos também usavam chapéus ou bonés, embora com características diferentes das dos chapéus isabelinos (Dorsh, nota XI).

<sup>12</sup> Sobre o assunto, ver Ripley 1980, 4.

<sup>13</sup> Como explica Cerasano, Shakespeare não pretendia, com *Júlio César*, oferecer um modelo preciso da República Romana, mas antes construir um lugar que parecesse “romanizado”, apto a receber personagens que pudessem ser vistos como historicamente creíveis pelo público (Cerasano XVI).

<sup>14</sup> Sobre o assunto, explica Coppélia Kahn: “... the earliest known illustration of a Shakespeare play conveys the ambiguous perception of Rome as both near and far from England that characterized popular theatrical representations of it. While Titus wears Roman dress, the soldiers attending him wear Elizabethan military dress and carry halberds” (Kahn 4).

<sup>15</sup> Segundo Andrew Hadfield, o conhecimento que Shakespeare tinha da história de Roma era muito vasto. Ver Hadfield 102.

<sup>16</sup> Como esclareceu Clifford Ronan, entre 1585 e 1635 foram escritas e apresentadas, nos palcos ingleses, quarenta e três peças, na sua maioria “peças sérias”, tendo Roma como palco de fundo (*apud*. Cerasano XIV). O público das peças shakespearianas estava, pois, familiarizado com a história de Roma (Cerasano XIV).

<sup>17</sup> John Stow, que assinou várias crônicas da Inglaterra tudoriana, confirmava na altura a ideia de que as fundações da Torre de Londres haviam sido lançadas por César (Cerasano XIV). Mais tarde, em 1859, George Craik publicaria um estudo sobre a relevância de Júlio César no conjunto da dramaturgia de Shakespeare, recordando como, em Ricardo III (iii.1), numa cena particularmente significativa para a peça, o jovem príncipe pergunta a Buckingham se a Torre de Londres foi construída por Júlio César (Craik 51).

<sup>18</sup> Explica David Daiches que, na visão medieval, o Império Romano era o veículo para a conversão da Europa ao Cristianismo; nessa perspectiva, o assassinio de Júlio César teria sido uma forma de impedir a sua propagação. Na visão renascentista, a República é vista como a grande instituição de Roma e o Império como degenerado e imoral. Na visão medieval, César é um herói e Bruto e Cássio assassinos; na visão renascentista, César é um tirano e os seus assassinios libertadores (Daiches 9).

<sup>19</sup> Sobre o assunto, ver Howard 152. Andrew Hadfield lembra que muitas das peças do teatro comercial inglês do período versavam sobre temas políticos. Havia uma longa tradição, na corte, de peças de índole política, que tinham como objetivo oferecer aconselhamento, aberto ou subtil, ao monarca (Hadfield 4).

<sup>20</sup> Sobre o assunto, cf. Hadfield 5.

<sup>21</sup> Na leitura que ofereceu de *Julius Caesar*, em 1944, H. J. C. Grierson sublinhou este pano de fundo medieval das peças de Shakespeare: uma sociedade que, ao mesmo tempo que lida com as consequências do Pecado Original, se rege pelos princípios da lei, da ordem e do respeito pela hierarquia (Grierson 69).

<sup>22</sup> Explica Hadfield: “Rome exists as a militarized culture weary from years of civil war very similar to the society that Shakespeare had already represented in *Richard III* in which post-civil war England bore a striking resemblance to imperial Rome” (172-3).

<sup>23</sup> Richard France oferece-nos uma boa panorâmica da recepção da peça em *Orson Welles on Shakespeare*, relatando, com espírito crítico, o entusiasmo fácil que muitos críticos revelaram nos jornais coevos. Ver France, especialmente pp. 104-6.

<sup>24</sup> As peças eram, na altura, frequentemente escritas por vários escritores, trabalhando em colaboração (Hadfield 230).

# Recordando John Milton (1608-1674)

---

Nuno Ribeiro

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Citation: Nuno Ribeiro. "Recordando John Milton (1608-1674)." *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 8, n.º 2, 2019, pp. 50-55. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

## Abstract

This text is a very general note on the work and life of John Milton (1608-1674), having *Paradise Lost* and the context of the creation of the writer's major work at its core. It tries to put on view a *cursus poeticus* revealed at the very first stages of his creation, then corroborated as the expression of a sense of mission joining the poet and the polemicist in the service of the *good old cause*. *Paradise Lost* should not be seen as just a venerable monument or canonical achievement: the long narrative poem is also a *pièce de résistance* and a vivid document in culture. A brief reference to *Samson Agonistes* and *Paradise Regained*, the last moments of an acclaimed literary legacy, closes the text.

**Keywords:** English literature; John Milton; *Paradise Lost*; Sense of Mission; Republicanism

## Resumo

O presente texto constitui uma breve nota sobre a vida e a obra de John Milton (1608-1674), tendo como foco a sua obra maior, *Paradise Lost*, e o contexto da sua criação. Procura-se identificar um *cursus poeticus* revelado nos primeiros estágios de sua criação, corroborado como a expressão de um sentido de missão que une o poeta e o polemista a serviço da *boa e velha causa*. *Paradise Lost* não deve ser visto apenas como um venerável monumento ou conquista canónica: o longo poema narrativo é também uma peça de resistência e um documento vívido da cultura. Uma breve referência a *Samson Agonistes* e *Paradise Regained*, últimos momentos de um aclamado legado literário, encerra o texto.

**Palavras-chave:** Literatura Inglesa; John Milton; *Paradise Lost*; sentido de missão; republicanismo

John Milton, que viveu entre 1608 e 1674, é uma referência incontornável do século XVII e a obra que lhe confere este lugar de destaque na Literatura Inglesa é *Paradise Lost*. A

sua primeira edição, em dez Livros, data de 1667, a segunda edição, em doze Livros, é publicada em 1674. É também o culminar de um percurso que, orientado segundo o ideal clássico de aprendizagem e maturação do poeta, corresponde a um rigoroso projecto de vida e de criação literária.

Oriundo de uma família relativamente próspera, Milton nasce em Londres em 9 de Dezembro de 1608. É na sua cidade natal que faz os primeiros estudos, frequentando depois, e até 1632, o Christ's College, de Cambridge. São desta altura os seus primeiros poemas, entre os quais o soneto *On Shakespeare* e *L'Allegro/Il Penseroso*. A este período de educação académica se segue o empenho do autodidacta: de 1632 a 1638 Milton recolhe-se em Hammersmith e depois em Horton, Buckinghamshire, aí se entregando incansavelmente ao seu «studious retirement». O seu caminho é definido no poema *Ad Patrem*, reivindicação firme de uma missão só digna dos mais nobres espíritos e para a qual metodicamente se prepara.

Nesta aprendizagem igualmente se define uma atitude moral combativa, resposta às clivagens político-religiosas do tempo. Em *Arcades* (1633) avultará sobretudo a tónica mundana e celebratória do *masque*, com a reafirmação das convenções do género; todavia, em *A Masque Presented at Ludlow Castle*, ou *Comus*, de 1634, parece afirmar-se, em convivência com a referência pastoril e a espectacularidade da representação, uma forte intenção moral, aliás na sequência de poemas como *On the Morning of Christ's Nativity* ou *At a Solemn Music*, reveladores de um fervor religioso que não mais deixará a sua obra. Mas serão *Lycidas*, publicado em 1645, e *Epitaphium Damonis*, de 1639, talvez os mais ostensivos lugares de passagem no desígnio coerentemente assumido pelo poeta. No primeiro, elegia pastoril escrita em 1637 por ocasião da morte de um colega, Edward King, as convenções do género associam-se a preocupações de ordem social e religiosa, como a denúncia da corrupção da Igreja Anglicana, ou de ordem pessoal, como a ênfase num sentimento cristão de confiança apesar das incertezas e ameaças do mundo. Milton despede-se aqui de uma fase da sua vida e da sua obra oferecendo-nos um poema que, sendo de cunho celebratório, não deixa de conter sugestões de regeneração moral e social. É igualmente visível em *Epitaphium Damonis* esta decisão por um segundo começo: a morte de um amigo, Charles Diodati, não é a exclusiva razão e o único assunto da elegia, o poema é também a despedida do jovem que encerra a sua fase de aprendizagem. Tal como Virgílio, ele renuncia à *frauta ruda* para no momento próprio se munir da turba canora e belicosa da epopeia.

A viagem a Itália, em 1638 e 1639, constituíra mais uma estação necessária dessa aprendizagem; o regresso, apressado pela agitada situação vivida em Inglaterra, iria

iniciar uma segunda fase na vida do poeta e do homem, unidos numa vocação puritana apaixonadamente envolvida na realização iminente do momento messiânico. Será esse o tempo da guerra civil e da aventura republicana, as terríveis e exaltantes décadas de quarenta e cinquenta. Agora o criador literário terá que dar lugar ao cidadão e a criação poética cederá o lugar à prosa combativa e panfletária.

Nas décadas de quarenta e cinquenta John Milton é sobretudo o polemista e o doutrinário, defensor da liberdade religiosa, da liberdade cívica e política e da liberdade pessoal. Mas o puritano não deixa esquecer o poeta e a sua vocação: a integridade do homem é também o seu empenho na glorificação do Criador, sobretudo num tempo profético e visionário como o da Guerra Civil e do governo da *Commonwealth*, que é também o da preparação do milénio e da segunda vinda de Cristo para que o povo eleito, a nação inglesa, como outrora a hebraica, é urgentemente convocado. Milton irá servir o regime presidido por Oliver Cromwell: a defesa da república na arena internacional encontrará no *Secretary for the Foreign Tongues* um arauto eloquente e pertinaz.

A poesia iria, então, recuperar o sentido e a origem sagrada de um cântico inspirado, réplica da criação divina. E a voz narrativa em *Paradise Lost* invoca, em momentos estratégicos do texto, a musa celestial ou a luz sagrada.

Esse carácter sagrado da criação poética alia-se à iluminação interior, sempre tão presente na ética puritana, que guia o profeta cego (Milton cegara completamente por volta de 1652) e que o aproxima aqui dos bardos e adivinhos da Antiguidade. *Paradise Lost* reafirma algumas das tradições que classicamente identificam o género - representação de um universo vasto e grandioso, linguagem elevada, homogeneidade de ritmo e verso, unidade de acção, vocação enciclopédica e articulação de vários modos literários, início em *medias res*, ...; todavia, ele instaura desde logo a inovação no tratamento do herói e no objecto do canto épico. As figuras centrais não são, com efeito, as figuras gigantescas, guerreiras ou ilustres do legado clássico mas o primeiro homem e a primeira mulher; e o tema não é a ira do herói, como na *Iliada*, o seu regresso aventuroso ao lar, como na *Odisseia*, ou o seu atribulado percurso na demanda de novas paragens, como na *Eneida*: o fulcro da acção é a primeira desobediência dos primeiros seres humanos e a consequente perda do Paraíso, como se refere no primeiro dos *arguments* ou textos em prosa que acompanham, resumindo e apresentando, cada um dos Livros em que se divide o poema. Daí que o narrador explicitamente se demarque dos modelos do herói oferecidos pela tradição clássica para cantar a «superior fortaleza da paciência e do martírio heróico», afinal a concretização daquele ideal de herói cristão defendido já em 1641 no manifesto *The Reason of Church Government*.

A principal fonte literária é o texto bíblico, mais precisamente a Bíblia do rei Jaime ou Versão Autorizada, de 1611; e numa época de tensões exacerbadas e violentos conflitos o sentimento religioso correspondia a uma experiência intensa que favorecia o recurso ao texto sagrado como espaço de legitimação do pensamento e da acção.

*Paradise Lost* é, por consequência, um texto de forte intenção pedagógica, explicitamente assumida logo na primeira invocação do poema e no propósito de reclamar «a eterna providência e mostrar aos homens os caminhos de Deus», a que corresponderão as duas grandes áreas narrativas assim sugeridas: a revolta de Satã e a sua expulsão dos Céus, com a manifestação da invencível potência divina, e a desobediência das duas primeiras criaturas humanas, que não souberam colher as lições da subversão e derrota do anjo maldito e cederam às pulsões mais imediatas da sua natureza. E tanto a aventura de Satã como a história de Adão e Eva, o núcleo do poema, centro para onde convergem os diversos desenvolvimentos narrativos, não se oferecem na simples e longínqua evocação mítica: a perda do Éden associa-se insinuantemente ao quotidiano dos republicanos, que viram malograr-se a sua revolução e com ela a esperança numa redenção messiânica iminente. Adão e Eva, de mãos dadas e caminhar irresoluto, abandonam o Paraíso para inaugurarem a História, esse cortejo de injustiça e perigos de que o triunfante regime da Restauração é apenas um episódio.

Resulta claramente a descontinuidade entre o vitalismo optimista dos textos doutrinários e manifestos e as cadências magoadas de uma epopeia cujo título, na inversão da sintaxe esperada, parece destacar a ideia de perda: a composição de *Paradise Lost* estende-se por quase uma década e o poema espelha naturalmente as oscilações experimentadas pelo autor nas suas expectativas e convicções. O contexto do poema destaca, assim, uma voz isolada e corajosa, como a leitura da invocação do Livro VII, a mais pessoal das invocações do texto, identifica: nas trevas e na solidão de um tempo adverso, os versos buscam um destinatário ideal. Aos defensores do sonho republicano a que a Restauração pusera fim, adiando para termo incerto o governo dos justos e a segunda vinda do Salvador, restará o cultivo desse território íntimo e irreduzível de que fala a Adão o anjo Miguel quase no final do poema: «então não lamentarás deixar este Paraíso pois levarás dentro de ti um paraíso muito mais feliz». Mas esta ostensiva referência devocional e pedagógica não anula a abertura do texto a leituras por vezes desencontradas: a figura de Satã é animada de uma desconcertante e terrível grandeza no seu sofrimento e na sua inabalável pulsão destruidora, a beleza do Éden e o desalinho das tranças de Eva partilham da mesma espontaneidade e liberdade, a figura feminina une-se, pela imaginação e pelo inconformismo, ao anjo maldito, e as criaturas humanas adquirem maior densidade e complexidade precisamente quando

abertas à experiência que as perde. *Paradise Lost* marca a passagem entre duas épocas: é barroco pela grandiosidade do projecto que concretiza, pela energia do universo que representa, pelas tensões que encerra, pelas grandes massas ou figuras que desenha; será neoclássico nos sólidos equilíbrios que exhibe e na estrutura circular que a acção insinua, talvez ainda nesse *plain style* com que os dois últimos Livros, a narrativa enquadrada da história do futuro, reagem ao excesso e violência retóricos e aos gestos inflamados dos dois primeiros, os «Livros de Satã».

Se o Livro do Génesis e o Apocalipse constituíam lugares privilegiados na referência bíblica de *Paradise Lost*, e se o sentido da regeneração elegia no poema figuras exemplares, em *Paradise Regained*, epopeia em quatro Livros publicada em 1671, é o Evangelho segundo S. Lucas a principal fonte. No texto se dá expressão a uma experiência iniciática de busca de identidade que culmina na descoberta de uma missão providencial. É o próprio Cristo o protagonista, sujeito, como Adão e Eva, à tentação satânica, agora já não no espaço aprazível do Éden mas na desolação e nos perigos do deserto. O clímax do poema, momento epifânico em que Cristo, de braços abertos no pináculo do Templo - podemos imaginá-lo assim, pelo menos -, supera a última tentação e faz precipitar Satã no abismo, corresponde à iluminação da identidade divina simultaneamente prefigurando a Crucificação. Conjuntamente é publicada a tragédia *Samson Agonistes*, baseada na conhecida história colhida no Livro dos Juizes e modelada segundo a tradição clássica. O itinerário do herói é também o do autoconhecimento e o da descoberta de uma vocação providencial, resistindo, igualmente, a padrões temporais do heroísmo, num gesto que aproxima a ligação da figura bíblica a Israel da relação do poeta com a nação inglesa, oprimida pela tirania da Restauração. O tributo prestado aos trágicos gregos, que o prefácio exprime, concretiza o debate inconclusivo entre o Humanismo e a Reforma que atravessa a obra de Milton: o optimismo humanista numa razão que é instrumento de conhecimento e que no contexto histórico se actualiza e progride cruza-se com a fé que transcende a razão e alcança a verdade revelada para além da História. E o protagonista de *Samson Agonistes*, que derruba o templo pagão sepultando-se nos escombros e arrastando com ele os filisteus, se não corresponde inteiramente ao ideal de despojamento e entrega a uma missão que o transcende, é, pelo menos, o homem complexo e falível, precariamente colocado entre o Adão de *Paradise Lost* e o Cristo de *Paradise Regained*.

Para o bem e para o mal a ética puritana iria renascer do outro lado do mar, e em Inglaterra a sua sobrevivência e reafirmação iriam ser amplamente documentadas no *Christian de John Bunyan*, no *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, e na longa legião dos seus seguidores, aventureiros, colonizadores, empresários, escritores ou cientistas,

atentos aos sinais de Deus no mundo e ao sentido de uma vocação que para eles será também a marca do divino no humano.

# The “Second Lost Generation”: a Reading of Suburban Emptiness in Richard Yates’s *Revolutionary Road*

---

Maria Teresa Castilho e Rita Pacheco

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Citation: Maria Teresa Castilho e Rita Pacheco. “The ‘Second Lost Generation’: a Reading of Suburban Emptiness in Richard Yates’s *Revolutionary Road*.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 8, n.º 2, 2019, pp. 56-65. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

## Abstract

Paying close attention to the suburban landscape of the 1950s as conducive to a generalized malaise and anxiety caused by the strategy of conformity and domesticity in post-World War II America, this text offers a critical reading of the novel *Revolutionary Road* (1961), by Richard Yates (1926-1992). Taking as a starting point Yates’s understanding that the post-World War suburban generation was a “second lost generation”, as stated in his novel *Young Hearts Crying*, we will discuss the claustrophobia and the inescapable mundanity caused by the suburbs, from where the characters in *Revolutionary Road* dream to escape, seeming thus to follow the path of the bohemian Lost Generation of the 1920s. In his biography of Richard Yates, entitled *A Tragic Honesty: The Life and Work of Richard Yates*, Blake Bailey describes the author as an “unabashed worshipper” of F. Scott Fitzgerald, and *The Great Gatsby* as Yates’s “formal introduction to the craft” and “the definitive milestone of his apprenticeship”. *Revolutionary Road* is a novel that explores the contradictions in pursuing dreams and fantasies, where, as Steven Goldleaf states, “[we find a] persistent theme of characters striving toward some ideal of behaviour and always falling short of achieving that ideal.”

**Keywords:** Richard Yates; *Revolutionary Road*; “Second lost generation”; Suburbs; American Frontier

## Resumo

Tendo como ponto de partida uma abordagem em torno da paisagem suburbana na década de 50 do século XX enquanto responsável por um mal-estar e ansiedade generalizados, resultantes da estratégia de conformismo e domesticidade, que marcou o pós-Segunda Guerra Mundial nos Estados Unidos da América, propomos aqui uma leitura crítica do romance *Revolutionary Road* (1961) de Richard Yates. É no romance de Yates *Young Hearts Crying* (1984), na intervenção súbita de Al Damon, personagem cuja função parece ser somente a chamada de atenção para o facto de a geração dos subúrbios do pós-Segunda Guerra Mundial ser uma “segunda geração



perdida”, que se sustenta a nossa problematização do romance *Revolutionary Road*. Discutiremos o sentimento de claustrofobia e de vida mundana trazido pelos subúrbios; uma paisagem de onde os personagens em *Revolutionary Road* sonham poder escapar, parecendo assim regressar aos passos da boémia Geração Perdida dos anos 20, também ela armadilhada. Na sua biografia de Richard Yates, intitulada *A Tragic Honesty: The Life and Work of Richard Yates*, Blake Bailey refere o autor como um “unabashed worshipper” de F. Scott Fitzgerald, para quem *The Great Gatsby* representa uma “formal introduction to the craft” e um “definitive milestone of his apprenticeship”. *Revolutionary Road* é sem dúvida um romance que explora as contradições da busca por sonhos e fantasias; um romance onde, como afirma Steven Goldleaf, encontramos um “persistent theme of characters striving toward some ideal of behaviour and always falling short of achieving that ideal.”

**Palavras-chave:** Richard Yates; *Revolutionary Road*; “Segunda geração perdida”; subúrbios; Fronteira Americana

The suburban landscape of the 1950s, marked by a pulsing anxiety for a rebirth of the American Dream, initially both offered a retreat from the menacing influence of the cities and was faced as a token of the democratic ideals that informed the American nation from its inception. However, the strategy of conformity and domesticity in post-Second World War America resulted in generalized malaise and anxiety. In fact, the suburbs proved to be devoid of meaning, not only because of the post-World War II suburban experience *per se*, but also because of the shadows left by the Great Depression and the participation in the traumatic world conflict, which caused Americans to become less prone to taking risks. Furthermore, the entrapment in the suburban landscape fostered also by the Cold War and the fear of a nuclear conflict, as well as the creation of a geographical space that denied individuality by imposing a homogeneous social identity and reified roles, led, in turn, to an overall feeling of introspection, loneliness, and anxiety. Anxiety is, in fact, one of the most commonly used expressions to characterize post-Second World War America, as confirmed by W. H. Auden’s 1947 six-part poem titled *The Age of Anxiety*, where the poet focuses on the struggle to find meaning and authenticity in an increasingly industrialized world.<sup>1</sup>

In *Young Hearts Crying*, published in 1984 but set in the 1950s, Richard Yates’s character Al Damon uses the expression “second lost generation”, which we believe denounces this feeling of anxiety. *Young Hearts Crying* is a novel populated by characters with artistic ambitions which they hope will help them overcome the emptiness and mundanity of their suburban milieu. While at a get-together, the main character, Michael Davenport, overhears Al Damon stating:

Well, I’m not going to charge you with ‘*selling out*,’ my friend, but I suggest that you’re chasing after false gods. I’ll suggest that you’re still hooked on the ‘lost

generation' crowd of thirty years ago, and the trouble is we no longer have anything in common with those people. We're *the second lost generation*. (Yates, *Young Hearts Crying* 85-6; emphasis ours)

Following down the suburban route, the characters in the novel feel that they have ultimately “sold out” and so they wish to escape through art. However, despite their claims to an artistic superiority, their entrapment in suburbia brings with it a sense of claustrophobia, and the characters feel unable to forge new roads of possibility.

Taking as a starting point Richard Yates's understanding that the post-World War II suburban generation is a kind of “second lost generation”, as stated in his novel *Young Hearts Crying*, we discuss in this essay that parallel to the Lost Generation of the 1920s. This “second lost generation” has also lost faith in the traditional values endorsed by the nation. The suburban landscape was viewed as the opportunity to preserve the promises of the American Frontier by those who moved to the suburbs in the 1950s. However, that geography ended up denying the yearned possibilities of its reinterpretation. As a result, this materialization of the American Dream for the post-World War II middle class led to an overall disillusionment and alienation, to a rejection of the suburban ideal, and to the belief that American culture had become narrower.

In Richard Yates's critically acclaimed *Revolutionary Road*, published in 1961 but set in 1955, the author offers a “chronicle”<sup>2</sup> of this movement toward the promises of suburbia. In this novel, there is, then, an attempt to recover the promise and the inclinations that paved the way to the American Frontier. However, in our opinion, the characters are plagued by their inability to move and change. Confronted with the entrapments, the homogenization, and the inertia of the oppressive geography of the suburbs, despite all its promises, the characters in *Revolutionary Road* end up feeling unable to forge new roads of personal possibilities, as they each become just one more in the crowd. This is evident in April Wheeler's desire to move again to a different geography that she hopes will allow her to fulfill her personal dreams. Thus, by circumscribing the physical and mental landscapes of the characters, the suburbs in *Revolutionary Road* confront them with their limitations, calling into question the validity of the American Dream.

In fact, the roots of this movement to the suburbs go much deeper into the nation's past. According to James Howard Kunstler, social critic and author of *The Geography of Nowhere: The Rise and Decline of America's Man-Made Landscape*, one of the most important works on suburbia and urban development, the New World

provided a vast stage to act out “the romance of redemption, of a second chance at life” (17), an idea that is ingrained in American thought.

In the 19<sup>th</sup> century, as factories spread all over cities, metropolises became places less and less desirable to live in. Consequently, in Kunstler’s words, “[there was a] yearning to escape industrialism [that] expressed itself as a renewed search for Eden” (37), which led to the search for territories outside the cities. According to Robert Beuka, author of *SuburbiaNation - Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*, the suburbs served in the 19<sup>th</sup> century as “the physical embodiment of an ongoing agrarian impulse in the national culture” (24), offering thus a pastoral retreat from the harmful city environment.

However, as Kunstler defends, with the arrival of the 20<sup>th</sup> century, the suburban landscape soon proved to offer no more than “an artificial way of life in an inorganic community that pretended above all other virtues to be ‘natural’” (57), as constant developments kept engulfing the countryside, and a new machine - the car - started penetrating the American “garden”.<sup>3</sup> On the other hand, by the 1920s, as Catherine Jurca explains in her work *White Diaspora - The Suburb and the Twentieth-Century American Novel*, “the suburban home emerged as a crucial symbol of consumer prosperity and fulfillment”, as government and business interests promoted a nationwide “Own Your Own Home” campaign. Consequently, the American Dream became even more closely associated with owning a home, the true marker of success, rather than owning a business (Jurca 6).

The mass movement of the population to the suburbs in post-World War II is considered one of the most significant social aspects of modern life in America. Armed with their constant belief in self-sufficiency, individualism, and in a return to traditions inherited from the nation’s past, Americans in the suburbs kept looking for a new frontier that would allow them to start anew. There was, in fact, as Beuka defends, “an emerging sense of the suburbs as the promised land of the American middle class” (5).

However, despite the initial enthusiasm, both during and after the Second World War, to escape the damaging effects of the cities, this utopia of suburbs ended up failing, proving to be, as Kunstler asserts, “a cruel parody” (105). The separation of the population in the suburbs from the unwanted communities, which stayed behind, in the cities, inaugurated the failure and the ending of interpersonal relationships. In the suburbs, in the 1950s, Americans became more and more isolated and lost.

This is evident in Richard Yates’s *Revolutionary Road*, where his representation of a “second lost generation” and the depictions of a homogenized suburban milieu

completely subvert the daring American spirit and the Romantic conceptions of nature as a retreat. As Castronovo and Goldleaf state in their work titled *Richard Yates*, the author writes about “psychologically and socially stifled characters living in an atmosphere of official optimism” (1), echoing, as many have defended, F. Scott Fitzgerald.<sup>4</sup> This connection to Fitzgerald was also underlined by Blake Bailey in his biography of Richard Yates, where he describes the author as an “unabashed worshipper” of F. Scott Fitzgerald, and *The Great Gatsby* as Yates’s “formal introduction to the craft” and “the definitive milestone of his apprenticeship” (Bailey 108-9).

\*\*\*\*\*

*Revolutionary Road* is a novel that explores the contradictions in pursuing dreams and fantasies. The story revolves around April and Frank Wheeler, a married couple who move to the suburbs in western Connecticut after April unexpectedly becomes pregnant with their first child. In the suburbs, April and Frank hope to find the promised safe place for raising children and building a family. Both April and Frank are painfully aware of the numbing effects of their suburban sphere, which they denounce and mock throughout the novel, always establishing for themselves a position of superiority as if they are untainted by their milieu. As the narrator expresses from Frank’s viewpoint, “the important thing was to keep from being contaminated. The important thing, always, was to remember who you were” (Yates, *Revolutionary Road* 20). In fact, April and Frank view their suburban condition as temporary, as they believe the standardization of the environment poses a threat to their identities.

Although the post-World War II suburbs in America were based on the pastoral and organic vision of nature as a retreat to the quintessential place for the reinvention of the individual, in *Revolutionary Road* the suburbs are represented as a plastic and homogenized environment; an inauthentic place that stifles individuality by promoting a standardized collective society. The description of Revolutionary Hill Estates as a “dreadful new development” with “great hulking split levels, all in the most nauseous pastels” (Yates, *Revolutionary Road* 29), and the reference to the Wheeler home requiring “a sparse, skillful arrangement of furniture” to mask the “too-symmetrical living room” (Yates, *Revolutionary Road* 30), denounce this homogenous and plastic environment. There is also the overwhelming presence of the large “picture window”<sup>5</sup>, one of the most common features of suburban homes, which is described as staring at

April and Frank “like a big mirror” (Yates, *Revolutionary Road* 29). Furthermore, the novel opens with the failed performance of the play *The Petrified Forest* - performed by The Laurel Players, with April Wheeler starring as the lead character, Gabrielle - which is, in our opinion, a metaphor for the suburban landscape. Despite being designed to offer a closer contact with a more natural environment (as suggested by the word “forest”), this landscape in *Revolutionary Road* is no more than a mock “forest” of identical homes, which the Wheelers end up rejecting.

Both April and Frank struggle to find meaning in and attachment to their home because the sameness of the houses around them contradicts the individuality that the characters were seeking. Although the suburbs were supposed to be an escape from the city, described by the narrator as a “[a place of] mildew and splinters and cockroaches and grit” (Yates, *Revolutionary Road* 30), they end up becoming a trap, a standardized environment from which the characters feel unable to escape. “Trap” is precisely the expression that April Wheeler uses to characterize her condition as a suburbanite. In consequence of the fiasco of *The Petrified Forest*, April accuses Frank of being a “poor, self-deluded [person]” and the one that, by getting married and moving to the suburbs, had gotten her “safely in a trap” (Yates, *Revolutionary Road* 27).

We see in *Revolutionary Road*, then, the depiction of disillusionment, the end of the fantasies of a “second lost generation” tormented by entrapment and by failed human relationships, which in turn culminates in a growing feeling of anxiety and solitude. This becomes even more tragic as the characters continuously fail not only in their efforts to understand each other and to relate to one another, but also in their attempts to forge new roads of possibility. As a result, they take refuge in alcohol, promiscuous behaviors, and meaningless get-togethers with neighbors who share their discontent.

The Wheelers fully believe, however, that they are better than the average crowd. At a get-together with her fellow suburbanite Shep Campbell, April confesses that somehow she had always believed she belonged to “[a group] of marvellous golden people [...] who made their lives work out the way they wanted”. However, as April admits, this belief was “the most stupid, ruinous kind of self-deception” (Yates, *Revolutionary Road* 258). On the other hand, her husband Frank never fully realizes his limitations and lack of willpower. Frank is a self-professed nonconformist who not only constantly mocks the complacency and conformity of suburbia, but also refuses to believe that a couple like he and April could ever fail at anything. He tries to dismiss the humiliation of *The Petrified Forest* by saying that “[i]ntelligent, thinking people

could take things like this in their stride, just as they took the larger absurdities of deadly dull jobs in the city and deadly dull homes in the suburbs” (Yates, *Revolutionary Road* 20). As Castronovo and Goldleaf explain in their work titled *Richard Yates*, this feeling of superiority causes the characters to become trapped in a world of fantasy with “warped ideas about personal authenticity and individualism”, as they refuse to connect to their present and their actual space. Instead, they pursue “vanishing horizons”, obviously echoing “Fitzgerald’s dreams of love and social ambition in a minor key” (4-7). In fact, as Goldleaf confirms, there is in Yatesian fiction this “persistent theme of characters striving toward some ideal of behavior and always falling short of achieving that ideal” (233).

The characters in *Revolutionary Road* struggle to come to terms with the banality of their geography and with an ingrained cultural belief that nothing is impossible to an American. The dramatic impact in Yates’s novel comes precisely from the fact that the characters never understand what they want to become, nor do they know how to achieve it, especially because their willpower is directly proportional to their lack of courage. As Castronovo and Goldleaf point out, “unlike the clear-headed strivers of an older America, [the characters in Yates’s stories] do not look to a definable goal” (11). Moreover, they never understand each other, as confirmed by Sewart O’Nan, who states that in *Revolutionary Road* Yates highlights precisely “the lack of communication (let alone communion) between people” (O’Nan n.p.).

In our view, the domestic tensions of the Wheelers are representative of the crisis of identity that affected the middle class in 1950s America. Frank Wheeler is split between the idealism of the frontier spirit, marked by virility and adventure, and his role as a husband, father, and “organization man”.<sup>6</sup> Although he wishes to retain his identity, he never fully realizes his limitations and lack of willpower. Instead of looking for other geographies of possibility, he ends up giving in to the temptations and comforts of the suburban landscape because these are the (possible) indicators of a masculinity he believes is threatened by what he likes to call “the dullest job you can possibly imagine”, and by a wife he believes is always “poised for immediate flight” (Yates, *Revolutionary Road*, 13; 48).

Frank’s crisis of identity is pitted against the frustration of his wife. April is too aware of her husband’s disappointment as a member of an unfulfilling corporate world, as she tells him: “I think it’s unrealistic for a man with a fine mind to go on working like a dog year after year at a job he can’t stand” (Yates, *Revolutionary Road* 110). Moreover, she is disillusioned by her failure as an actress in *The Petrified Forest*,

as well as by the loss of freedom and the lack of fulfillment that comes with the suburban experience.<sup>7</sup>

She realizes that her marriage did not result in the bohemian and intellectual life that Frank's courtship seemed to promise. In consequence, April romanticizes a geography outside the suburban sphere and suggests the movement to Europe, where Frank had been stationed as a soldier in World War II, and a place he often describes as "the only part of the world worth living in" (Yates, *Revolutionary Road* 22). In Paris, a place with all the allures that the suburban landscape lacks, April believes Frank would have the time to find himself, while she could revert the traditional roles to support her family. By placing her ambitions in a new geography of possibilities, April is, then, attempting to recover once again the freedom of movement. Frank is, at first, motivated by April's plan to move to Europe; however, it all comes crashing down as he is promoted at work and April becomes pregnant again.

Frank views himself as a "nonconformist", but, indeed, he ends up compromising to the suburban landscape, while April, with her decision to terminate her third pregnancy, becomes the last defender of nonconformity.<sup>8</sup> However, even April is unable to forge a new road, as the self-inflicted abortion culminates in her death. Undoubtedly, much like Gatsby, she is trapped in the past. The abortion is an attempt to recover the empowerment that both she and Frank did not manage to assert in an environment that promised personal dreams, and so, as Castronovo and Goldleaf posit, they succumb to an inherent flaw in the American character: "the tendency to imagine that ideals liberate Americans from limitations" (53). As April finally understands that she can never achieve her ideal, she can finally stop playing the role of domesticity. With her death, Frank finally frees himself from his suburban milieu, but not without paying the ultimate price: the loss of his family.

The novel is, indeed, a succession of failed expectations: the expectations with the performance of *The Petrified Forest*; the expectations with the suburban experience that, despite promising a protective place for the family, ends up posing a threat to the identities of its inhabitants; and the expectation to escape their condition as suburbanites by standing out in a geography they deem oppressive. April and Frank fail to forge a new road, to find "the new frontier" where they could reinvent themselves. They cannot escape their condition as members of a generation that is "lost".

## Works Cited

Amidon, Stephen. "A Harrowing Mirror of Loneliness." *The Atlantic*. Web. 10 March

2020 <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2001/07/a-harrowing-mirror-of-loneliness/302256/>>

Bailey, Blake. *A Tragic Honesty - The Life and Work of Richard Yates*. Methuen, 2004.

Beuka, Robert. *SuburbiaNation - Reading Suburban Landscape in Twentieth-Century American Fiction and Film*. Palgrave Macmillan, 2004.

Callan, Edward. "Allegory in Auden's *The Age of Anxiety*." *Twentieth Century Literature - A Scholarly and Critical Journal*, vol. 10, no. 4, 1965, pp. 155-65.

Castronovo, David, and Steven Goldleaf. *Richard Yates*. Edited by Frank Day, Twayne Publishers, 1996.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. W. W. Norton & Company, 2013.

Goldleaf, Steven. "Master and Model: F. Scott Fitzgerald's Role in Richard Yates's 'Saying Goodbye to Sally.'" *The F. Scott Fitzgerald Review*, vol. 13, no. 1, 2016, pp. 219-35.

Jurca, Catherine. *White Diaspora - The Suburb and the Twentieth-Century American Novel*. Princeton University Press, 1964.

Kunstler, James Howard. *The Geography of Nowhere - The Rise and Decline of America's Man-Made Landscape*. Simon & Schuster Inc., 1994.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford University Press, 2000.

O'Nan, Stewart. "The Lost World of Richard Yates: How the Great Writer of the Age of Anxiety Disappeared from Print." *Boston Review*, 1999. Web. 10 March 2020 <<http://bostonreview.net/stewart-onan-the-lost-world-of-richard-yates>>

Sherwood, Robert E. *The Petrified Forest*. Internet Archive Books, 1935. Web. 10 March 2020 <<https://archive.org/details/petrifiedforest0000sher/page/n9>>

Updike, John. *Rabbit Redux*. RosettaBooks, 1971.

Whyte, William H. *The Organization Man*. University of Pennsylvania Press, 2002.

Yates, Richard. *Revolutionary Road*. Vintage Books, 2007.

---. *Young Hearts Crying*. Vintage Books, 2008.



---

<sup>1</sup> According to Edward Callan, with *The Age of Anxiety*, Auden attempts to “construct an allegorical drama of modern man in search of a soul” (155).

<sup>2</sup> Richard Yates is considered one of the most important chroniclers of suburbia. In the July-August 2001 issue of *The Atlantic*, Stephen Amidon refers to Yates as “the supreme chronicler of American solitude” (Amidon n.p.).

<sup>3</sup> In his book *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Leo Marx “describe[s] and evaluate[s] the uses of the pastoral ideal in the interpretation of American experience... and its subsequent transformation under the impact of industrialism” (Marx 4).

<sup>4</sup> Fitzgerald also focused on the failures of Americans in one of the most optimistic periods of the 20<sup>th</sup> century.

<sup>5</sup> The “picture window” is a commonly employed trope in 1950s American fiction. As Robert Beuka explains, in the Cold War environment, the “picture window” “symbolically eliminated the distinction between the public and private sectors” (79), thus leading to a sense of constant surveillance and control, necessary to protect the suburban ideal. Another example of this trope can be found, for instance, in John Updike’s *Rabbit, Redux*, where the “picture window” allows the “outdoors to come indoors, other houses to enter yours” (328).

<sup>6</sup> As explained by William H. Whyte, the “organization man” is “deeply beholden to the organization” he serves. According to author of the book *The Organization Man* (1956), in postwar America average citizens subscribed to “an increasingly collective society”, subverting the notion of “rugged individualism” that is deeply ingrained in the American ethos (8). This collective ethic played a fundamental role in effacing individuality by establishing collective identities.

<sup>7</sup> Betty Friedan, in her seminal work *The Feminine Mystique* (1963), stresses the feeling of entrapment and unfulfillment of mid-century women. Friedan calls this feeling “a strange stirring, a sense of dissatisfaction that women suffered in the middle of the twentieth century in the United States. Each suburban wife struggled with it alone... afraid to ask even of herself the silent question - ‘Is this all?’” (16).

<sup>8</sup> Curiously enough, Robert Sherwood’s *The Petrified Forest* is a Depression-era play about Gabrielle, a woman who cannot find meaning and purpose in her unglamorous life in the Arizona desert. There, she explains, “it’s just the same thing over and over again” (*The Petrified Forest* 27), and so, like April Wheeler, she wishes to escape to Paris to find herself by becoming an artist. In the play, the character Alan Squier also refers to the location of the Petrified Forest as “the graveyard of [...] civilization” (113), which is somehow evocative of a barren place where identities are eliminated, very much like in the suburbs.

## Normas de Referência Bibliográfica

### MLA Style Manual (2016)

#### I. Aspeto Gráfico

1. Papel A4, a um espaço e meio (1,5); corpo de letra 12, Times New Roman.

2. **Notas** - todas no final do texto, numeradas com algarismos, antes do item "Obras Citadas". No corpo do texto, o algarismo que remete para a nota deverá ser colocado depois do sinal de pontuação, exceto no caso de se tratar de travessões.

3. **Referências bibliográficas** - no corpo do texto, identificando, entre parênteses curvos, o nome do autor e o(s) número(s) da(s) página(s) em causa.

Ex: "Poets are the unacknowledged legislators of the World" (Shelley 794).

(ver secção II. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS para mais ocorrências)

#### 4. Citações

4.1. **com menos de quatro linhas:** integradas no corpo do texto, entre aspas (" ' ' "); a indicação da fonte (autor, página) deve ser colocada preferencialmente no final da frase, *antes* do sinal de pontuação.

Ex: "It was the best of times, it was the worst of times", wrote Charles Dickens about the eighteenth century (35).

4.2. **com mais de quatro linhas:** separadas do texto, recolhidas 1,5 cm, na margem esquerda, em corpo 10, sem aspas. Manter o mesmo espaçamento entre as linhas (1,5). A indicação da fonte (autor, página) deve ser colocada preferencialmente no final da citação, *depois* do sinal de pontuação.

Ex: *At the conclusion of Lord of the Flies*, Ralph and the other boys realize the horror of their actions:

The tears began to flow and sobs shook him. He gave himself up to them now for the first time on the island; great, shuddering spasms of grief that seemed to wrench his whole body. His voice rose under the black smoke before the burning wreckage of the island; and infected by that emotion, the other little boys began to shake and sob too. (186)

5. **Interpolações** - identificadas por meio de parênteses retos: [ ].

6. **Omissões** - assinaladas por três pontos com um espaço entre cada um deles e um espaço depois do último: . . .

Ex: “Medical thinking . . . stressed air as the communicator of the disease”.

Se a omissão se verificar no final da frase, usar quatro pontos, isto é, três pontos seguidos de ponto final: . . . .

Ex: “Presidential control reached its zenith under Andrew Jackson . . . . For a time, there were fifty-seven journalists on the government payroll”.

7. **“Obras Citadas”** - sob este título, no final de cada texto e antes das notas, deverão ser identificadas todas as obras citadas ao longo do texto, de acordo com as normas do MLA, abaixo descritas.

## II. Normas De Referência Bibliográfica

1. **Citação parentética, no corpo do texto** - identificando, entre parênteses curvos, o nome do autor e o(s) número(s) da(s) página(s) em causa.

1.1. **Um só autor** (sobrenome + página):

Ex: “Poets are the unacknowledged legislators of the World” (Shelley 794).

Se o nome do autor estiver mencionado na frase, indicar apenas a página. Ex: “Poets”, said Shelley, “are the unacknowledged legislators of the World” (794).

1.2. **Dois autores** (sobrenomes + página): (Williams and Ford 45-7)

1.3. **Dois ou três autores** (todos os sobrenomes + página): (Demetz, Lyman, and Harris 30)

1.3.1. **Mais de três autores**

(sobrenome do primeiro autor + *et al.* + pág.)

ou (todos os sobrenomes + pág.)

(Demetz et al. 30) ou (Demetz, Lyman, Harris, and Johnson 747)

#### 1.4. Um ou mais livros do(s) mesmo(s) autor(es)

(sobrenome + título do livro + página)

Ex: Shakespeare's *King Lear* has been called a "comedy of grotesque" (Frye, *Anatomy of Criticism* 85).

Depois de ter sido mencionado pelo menos uma vez na totalidade (regra que não se aplica a títulos muito longos), o título pode ser encurtado:

Ex: Shakespeare's *King Lear* has been called a "comedy of grotesque" (Frye, *Anatomy* 85).

O título pode também ser abreviado. Neste caso, deve indicar-se, entre parênteses, a abreviatura a usar logo na primeira ocorrência do título:

Ex: In *As You Like It* (AYL), Shakespeare . . .

Os títulos abreviados devem começar pela palavra que é usada para ordenar o título alfabeticamente na lista de "obras citadas".

No caso de o nome do autor ter sido já referido na frase, indicar apenas título e página:

According to Frye, the play is a "comedy of grotesque" (*Anatomy* 85).

Em todos estes casos, na lista de "Obras Citadas" deverá aparecer:

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton UP, 1957.

Shakespeare, William. *As You Like It*. Wordsworth, 1993.

#### 1.5. Mais do que um autor com o mesmo sobrenome

(inicial do nome + sobrenome + pág.)

(A. Patterson 184-85) e (L. Patterson 340)

Se a inicial for a mesma, usar o primeiro nome por extenso.

#### 1.6. Citação indireta (qtd. in [quoted in] + sobrenome + pág.) (qtd. in Boswell 57)

#### 1.7. Mais do que uma obra na mesma citação parentética

(Gilbert and Gubar, *Madwoman* 1-25; Murphy 39-52)

**1.8. Obra com mais de um volume** (sobrenome + número do volume + pág.) (Boswell 2: 450)

**2. "Obras Citadas"** - lista completa das obras referidas ao longo do texto, por ordem alfabética de apelido dos autores, de acordo com os seguintes modelos:

### 2.1. Livros

Borroff, Marie. *Language and the Poet: Verbal Artistry in Frost, Stevens, and Moore*. U of Chicago P, 1979.

#### 2.1.1. Dois ou mais livros do mesmo autor

Usar três hífen seguidos de ponto (---.) para substituir o nome do autor.

Usar três hífen seguidos de vírgula (---,) no caso de o autor desempenhar funções de editor, tradutor ou organizador: (---, editor.), (---, translator.)

Os títulos do autor devem aparecer organizados por ordem alfabética.

Borroff, Marie. *Language and the Poet: Verbal Artistry in Frost, Stevens, and Moore*. U of Chicago P, 1979.

---. "Sound Symbolism as Drama in the Poetry of Robert Frost." *PMLA*, vol. 107, no.1, 1992, pp. 131-44.

---, editor. *Wallace Stevens: A Collection of Critical Essays*. Prentice, 1963.

No caso de o nome do autor surgir combinado com outros, não usar hífen.

Scholes, Robert. *Protocols of Reading*. Yale UP, 1989.

Scholes, Robert, and Robert Kellog. *The Nature of Narrative*. Oxford, 1966.

#### 2.1.2. Livro de vários autores

Booth, Wayne C., Gregory G. Colomb, and Joseph M. Williams. *The Craft of Research*. 2nd ed., U of Chicago P, 2003.

Durant, Will, and Ariel Durant. *The Age of Voltaire*. Simon, 1965.

Saraiva, António José, e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. 14ª ed., Porto Editora, 1987.

ou

Gilman, Sander, et al. *Hysteria beyond Freud*. U of California P, 1993.

### 2.1.3. Livros anónimos

*The MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing*. 8th ed., The Modern Language Association of America, 2016.

## 2.2. Antologias ou colectâneas

Usar, depois do último nome do(s) autor(es), e antecedido por uma vírgula, *editor/editors, translator, compiler/compilers*. Em português, usar *editor/editores, tradutor, organizador*.

Peter Demetz et al., editors. *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*. Yale UP, 1968.

Kepner, Susan Fulop, editor and translator. *The Lioness in Bloom: Modern Thai Fiction about Women*. U of Berkeley P, 1996.

## 2.3. Edições críticas

Crane, Stephen. *The Red Badge of Courage: An Episode of the American Civil War*. Edited by Fredson Bowers, UP of Virginia, 1975.

## 3. Artigos em revistas

Chauí, Marilena. “Política cultural, cultura política.” *Brasil*, no. 13, 1995, pp. 9-24.

Piper, Andrew. “Rethinking the Print Object: Goethe and the Book of Everything.” *PMLA*, vol. 121, no.1, 2006, pp. 124-38.

### 3.1. Artigos em jornais

Coutinho, Isabel, “Os Pioneiros da Literatura ‘Queer’ em Portugal.” *Público*, 24 Agosto 2007, p. 9.

Mckay, Peter A. "Stocks Feel the Dollar's Weight." *Wall Street Journal*, 4 December 2006, p. C1.

### **3.2. Artigos em coletâneas ou antologias**

Greene, Thomas. "The Flexibility of the Self in Renaissance Literature." *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, edited by Peter Demetz and William L. Vance, Yale UP, 1969, pp. 40-67.

### **3.3. Artigo anônimo**

"The Decade of the Spy." *Newsweek*, 7 March 1994, pp. 26-27.

### **3.4. Um editorial**

"It's Subpoena Time." Editorial. *New York Times*, 8 June 2007, late edition, p. A28.

### **3.5. Prefácios, introduções e posfácios**

Borges, Jorge Luis. Preface. *Selected Poems, 1923-1967*, by Borges, edited by Norman Thomas Di Giovanni, Delta-Dell, 1973, pp. xv-xvi.

Drabble, Margaret. Introduction. *Middlemarch*, by George Elliot, Bantam, 1985, pp. vii-xvii.

## **4. Dissertações não publicadas**

Kane, Sophia. "Acts of Coercion: Father-Daughter Relationships in British Women's Fiction, 1778-1814." Dissertation, University of New York, 2003.

## **5. Publicações de edição eletrônica**

Para a referência a publicações de edição eletrônica deverão ser seguidas as normas de referência acima indicadas para livros, volumes de artigos e revistas periódicas, acrescidas de:

- nome do Web site, em itálico;

- editor ou patrocinador do Web site (caso o texto esteja apenas publicado na Internet); não havendo, usar n.p.

- data de publicação (dia, mês, ano) (caso o texto esteja apenas publicado na Internet); não havendo, usar n.d.

- data de acesso (dia, mês, ano)

- endereço eletrônico (URL)

Eaves, Morris, Rober Essick, and Joseph Viscomi, editors. *The William Blake Archive*. Library of Congress, 28 September 2008, [www.blakearchive.org/blake/](http://www.blakearchive.org/blake/). Accessed 20 November 2007.

### 5.1. Revista eletrônica

Sargent, Lyman Tower. "Em Defesa da Utopia." *Via Panorâmica: Revista Eletrônica de Estudos Anglo-Americanos/An Electronic Journal of Anglo-American Studies*, no. 1, 2008, pp. 3-12, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5168.pdf>. Accessed 10 January 2009.

Schmidt-Nieto, Jorge R. "The Political Side of Bilingual Education." *Arachne@Rutgers*, vol. 2, no. 2, 2002, n. pag, [www.libraries.rutgers.edu/rul/projects/arachne/vol2\\_2schmidt.html](http://www.libraries.rutgers.edu/rul/projects/arachne/vol2_2schmidt.html). Accessed 12 Mar. 2007.

#### Nota:

Usar as seguintes abreviaturas para informação desconhecida:

n. p. no publisher given	Ex: n. p., 2006, pp. 340-3
n. d. no date of publication given	Ex: U of Gotham P, n. d., pp. 340-3.
n. pag. no pagination given	Ex: U of Gotham P, 2006, n. pag.

**Para estas e outras ocorrências, consultar:**

*MLA Style Manual and Guide to Scholarly Publishing*. Eighth Edition. New York: The Modern Language Association of America, 2016.