


# Via Panoramica

Série 3, vol. 11, n.º 1, 2022



**Via Panoramica:  
Revista de Estudos  
Anglo-Americanos  
Série 3, vol. 11, n.º 1, 2022**

# Apresentação

*Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos/ A Journal of Anglo-American Studies* (ISSN: 2182-9934 | DOI: 10.21747/2182-9934/via) 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 31 de janeiro. Artigos para o número de Inverno devem ser enviados até 31 de agosto.

## 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: 2182-9934 | DOI: 10.21747/2182-9934/via) 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 31 January. Articles for the Winter issue should be sent until 31 August.

## 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)  
Inês Botelho (Universidade do Porto)  
Iolanda Ramos (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa)  
Isabel Caldeira (Universidade de Coimbra)  
Inês Botelho (Universidade do Porto)  
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 Ramalhete 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. 11, n.º 1, 2022

GENERAL EDITOR: Gualter Cunha

EXECUTIVE EDITOR: Márcia Lemos

PLACE OF PUBLICATION: Porto

PUBLISHER: Universidade do Porto – Faculdade de Letras

YEAR: 2022

ISSN: 2182-9934

PERIODICITY: Semestral

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

DOI: 10.21747/2182-9934/via11\_1

---

***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. 11, n.º 1, 2022

---

EDITED BY:

**MÁRCIA LEMOS**

---

## CONTENTS

A Prefatory Note

Márcia Lemos..... 8

Palavras Iguais, Linguagens Diferentes: O Impacto da Linguagem em *The Merchant of Venice* e *Timon of Athens*

Tiago Fonseca..... 10

*I am a Jew*: The Representation of Jews and Antisemitism in British Literature and Culture

Vitória Ávila Fioravanti ..... 27

*Man is not truly one, but truly two*: O Mito do *Doppelgänger* em *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson

Jéssica Bispo.....41

Percepção e Fuga: Um Olhar sobre *Film*, de Samuel Beckett

Márcia Lemos..... 59

“Pretty-eyed Shirley Temple”: The Wish of Being Perceived in Toni Morrison’s *The Bluest Eye*

Gonçalo Dias..... 70

Reference Guidelines | Normas de Referência Bibliográfica..... 81

# A Prefatory Note

---

Márcia Lemos

Citation: Márcia Lemos. "A Prefatory Note." *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 11, n.º 1, 2022, pp. 8-9. ISSN: 2182-9934. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>. DOI: 10.21747/2182-9934/via11\_1a1.

The current issue of *Via Panoramica* revolves mostly around themes such as "otherness", "duality", "perception" and "gaze". The issue includes five main articles, the first being authored by Tiago Fonseca whose essay analyses language and communication in two Shakespearean plays: *The Merchant of Venice* and *Timon of Athens*. Fonseca investigates how financial vocabulary, being juxtaposed with more intimate and personal forms of speech, fosters numerous misunderstandings that eventually lead to tragic situations involving the texts' main protagonists. As Fonseca points out, "in both plays, what the characters believe makes it impossible to understand others . . . until it is too late" (23).

Vitória Ávila Fioravanti, on the other hand, considers William Shakespeare's *The Merchant of Venice* alongside with Christopher Marlowe's *The Jew of Malta*, Sir Walter Scott's *Ivanhoe* and Charles Dickens' *Oliver Twist* to analyse antisemitic stereotyped forms of representing Jews, often seen as money-driven, suspicious and cruel people - a set of prejudices which originates from a time that precedes Shakespeare himself but would survive into the 20<sup>th</sup> century, as proved by the hostility displayed by Citizen in his encounter with Leopold Bloom in Joyce's *Ulysses* (1922), for example.

While Fonseca's and Fioravanti's texts provide two paradigmatic examples of how an insufficient language and a dominant set of prejudices can cause a complete group of people to be perceived as a threat, Jéssica Bispo's essay, still focusing on British literature and context, delves into the theme of duality to prove that the threat can actually come from inside. Indeed, in Bispo's reading of *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, written by Robert Louis Stevenson, it is the individual who, driven

by the pressures of the Victorian society and the potentialities brought by contemporary technological advances, channels any negative feelings through his double, thus operating a split that is analysed by Bispo in psychoanalytical and mythical terms.

Moving strictly from the realm of literature into the realm of film (and film adaptation), Márcia Lemos suggests a reading of Samuel Beckett's *Film* (both the script and the actual short film) which somehow resonates Stevenson's exploration of the double theme and Jekyll's split. A metafictional work, *Film* explores Irish philosopher George Berkeley's thesis that "esse est percipi" ("to be is to be perceived") and focuses on the individual's impossibility of escaping perception, for even if the said individual manages to escape extraneous perception, he is eventually caught by self-perception and, therefore, the "agony of perceivedness" (*Film* 373) will never be successfully averted.

Ironically, the issue is brought into a conclusion by Gonçalo Dias and his essay "'Pretty-eyed Shirley Temple': The Wish of Being Perceived in Toni Morrison's *The Bluest Eye*", which, as the title indicates, examines race and identity anxieties in Morrison's work, by focusing on Pecola Breedlove's strong desire to be perceived not only by the dominant white American society, but also by her African American peers and family. Self-perception and self-loath cause Pecola to split in two in order to find a sibling soul and her desired elusive (and illusive) blue eyes. As in Beckett's *Film*, the "eye" becomes a metaphor for "I" and the phrase "the bluest eye" represents Pecola's deepest wish of acceptance as well as all her suffering and loneliness, thus embodying the saddest life.

# Palavras Iguais, Linguagens Diferentes: O Impacto da Linguagem em *The Merchant of Venice* e *Timon of Athens*

---

Tiago Fonseca

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

**Citation:** Tiago Fonseca. “Palavras Iguais, Linguagens Diferentes: O Impacto da Linguagem em *The Merchant of Venice* e *Timon of Athens*.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 11, n.º 1, 2022, pp. 10-26. ISSN: 2182-9934. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>. DOI: 10.21747/2182-9934/via11\_1a2.

## Abstract

This essay analyses language and communication in two of Shakespeare’s plays, drawing on the idea of verbal usury. In one case it considers the impossibility of communication, and in the other the inability of communication - respectively in *The Merchant of Venice* and in *Timon of Athens*. To do so, it looks at how metaphoric language is used quite literally in both plays, especially in an environment where financial vocabulary (everything concerning *debt*, *bonds*, *money*, *usury*, *interest*) is intimately related, and is used interchangeably, with personal relationships, whether of love or friendship, as well as economic and commercial relations. This essay argues that misunderstanding of these two kinds of language is at the root of the main characters’ fall into tragic situations.

**Keywords:** Language; Verbal Usury; Expectations; Misunderstanding; Metaphor

## Resumo

Este ensaio analisa duas peças de Shakespeare sob o prisma da comunicação e da linguagem, partindo da ideia de usura verbal. Mais concretamente, num caso considera a impossibilidade de comunicação, no outro a incapacidade de comunicação, nas peças *The Merchant of Venice* e *Timon of Athens*, respetivamente. Para o fazer, olha para o modo como a linguagem metafórica tem implicações quase literais. Isto num ambiente em que o vocabulário monetário (tudo o que diz respeito a dívida, contrato, dinheiro, usura, juros) é usado de forma indistinta em relações pessoais, de amizade ou amor, e em relações estritamente económicas e comerciais. O ensaio procura argumentar que a confusão entre estes dois tipos de linguagem está na base da tragédia que afeta as duas personagens principais.

**Palavras-chave:** Linguagem; Usura Verbal; Expectativas; Incompreensão; Metáfora

O uso da linguagem e a sua compreensão desempenham um papel preponderante em duas peças de Shakespeare em que dinheiro e dívida alimentam as relações entre as personagens: *The Merchant of Venice* e *Timon of Athens*. Estes dois temas são referidos recorrentemente de forma metafórica para significar relações de amizade, o que cria um terreno fértil para desentendimentos numa linguagem em que os limites figurativos não estão bem definidos. Para compreender os problemas levantados por esta indefinição, veremos a situação trágica a que chegam duas personagens dessas peças - Shylock e Timon - precisamente por não conseguirem falar a linguagem dos outros ou por não se conseguirem fazer entender. As personagens que os rodeiam são normalmente levadas a entender de forma literal aquilo que eles dizem metaforicamente, ou a entender de forma metafórica aquilo que eles dizem literalmente. O inverso também acontece, e, para sua desgraça, muitas vezes serão eles que não conseguem entender o que lhes é dito.

Há um elemento desta análise que tem em conta uma conceção de personagens como pessoas, no sentido em que se considera que, para que exista linguagem, compreensão e comunicação, existe um número mínimo de sinais e contextos partilhados, assim como a criação de expectativas e hábitos acerca do que as pessoas querem dizer e acerca do que normalmente significa uma dada asserção. À parte isto, a análise prende-se principalmente com uma atenção ao texto e às evidências de um entendimento certo ou errado daquilo que é dito pelas personagens. Só assim podemos tirar conclusões sobre erros ou confusões nas relações entre elas. Com a devida distância, nestas situações, interpretar as ações das personagens de uma peça é idêntico a interpretar ações de pessoas que não conhecemos. Tal como com desconhecidos, a nossa perplexidade com ações ou reações incomuns está ligada a uma ignorância da personalidade dessas pessoas e a uma falta de imaginação no que concerne as razões das suas ações. Ao longo de uma peça, tal como num romance, vamos criando expectativas acerca daquilo que as personagens vão fazer com base no que vemos ou lemos; e supomos que de uma certa maneira as personagens terão de fazer o mesmo umas com as outras. Essa informação é-nos dada, mas também é inferida, e tem por base um conhecimento passado de outras pessoas e das suas ações. Isto não significa imaginar uma biografia das personagens, nem fazer perguntas a que não podemos realisticamente responder com informação do texto (como “Quantos filhos tinha Lady Macbeth?”<sup>1</sup>); significa escolher e apresentar o que pode contar como informação relevante para o que queremos dizer sobre estas peças, mas principalmente o que decorre da leitura de momentos específicos de interação das personagens e das suas falas. Neste sentido, aproximamo-nos do que Stanley Cavell

sugere na sua leitura de *King Lear*, quando propõe como critério descobrir o que pode servir como informação útil para tirar conclusões acerca da peça:

My purpose here is not to urge that in reading Shakespeare's plays one put words back into the characters speaking them, and replace characters from our possession into their words. The point is rather to learn something about what prevents these commendable activities from taking place. It is a matter of learning what it is one uses as data for one's assertions about such works, what kinds of appeal one in fact finds convincing. (270)

Tendo isto em conta, este ensaio<sup>2</sup> parte da observação de Marc Shell, em “The Wether and the Ewe”, que versa sobre a incompreensão entre personagens em *The Merchant of Venice*, e expande isso para diversos momentos das duas peças. Shell recupera o termo “usura verbal” para estabelecer uma relação entre a incompreensão da linguagem dos outros e a criação de expectativas e a sua frustração. O problema de entendermos ou não o que os outros dizem pode não estar ligado, como será o caso, a uma incompreensão das palavras que usam. Para lá disso, há uma série de práticas ou pressupostos que precisamos de partilhar para que a comunicação seja feita com sucesso, e isso está relacionado com o que imaginamos que os outros estão a dizer e também com o que imaginamos que eles vão fazer. É este tipo de confusão que Shell descreve e que será um bom ponto de partida para falar das duas peças de Shakespeare.

### 1. Incompreensão em *The Merchant of Venice*

A ideia de “usura verbal” dá início ao que Marc Shell descreve como uma incapacidade para compreender uma analogia em *The Merchant of Venice*. Segundo Shell, nos textos das grandes tradições religiosas, a usura verbal é considerada uma prática reprovável. Consiste em gerar significados adicionais a partir de artifícios da linguagem, como trocadilhos e elogios.<sup>3</sup> Essa capacidade está presente em toda a peça e terá um papel marcante na relação entre as personagens. A analogia surge durante a discussão dos termos do empréstimo que marcará toda a peça. É Shylock quem primeiro pega nas palavras de Antonio, sobre não praticar (*use*) usura, e alarga o debate de modo a incluir a genealogia dos judeus (*Jewes*) e a explicar que gerar, com aquilo que se tem, mais dessa mesma coisa era uma prática já realizada por Jacob quando, cuidando das ovelhas (*ewes*) de Labão, gerou algum proveito do seu trabalho ficando com os cordeiros malhados que nascessem<sup>4</sup> - todos eles assim nascidos por influência sua.<sup>5</sup> A semelhança de som entre as três palavras permite a Shylock dirigir a conversa para

aquilo que lhe interessa, criando uma analogia entre geração monetária e geração natural, e explicando a Antonio a razão para o seu comportamento.

A incapacidade de compreender a analogia é o início de uma dificuldade de compreensão da linguagem do “outro” que permeia todas as interações entre Shylock e os demais. Além disso, nada daquilo que não é compreendido é explicado (ou permitido explicar) pelo interlocutor, como vemos imediatamente após o discurso genealógico de Shylock:

ANTONIO

. . .

Was this inserted to make interest good?

Or is your gold and silver ewes and rams?

SHYLOCK

I cannot tell; I make it breed as fast.

But note me, signor-

(1.3.91-4)

De facto, Shylock não chega a explicar que a razão da sua analogia era explicar uma prática assente na tradição e não apenas justificar a usura. A interrupção seguinte de Antonio (“Mark you this, Bassanio, / The devil can cite Scripture for his purpose.” [1.3.94-5]) é sintomática daquilo que se verifica ao longo da peça com os cristãos: uma incapacidade para reconhecer que aquela pessoa possa não encaixar dentro do estereótipo que eles criaram para ele. Antonio não compreende a analogia que tenta explicar que o dinheiro tem um poder de procriação, não em termos físicos da matéria que o compõe (ouro e prata) mas em termos de conceito, como capital ficcional, *i.e.*, algo para além da representação física da moeda. Não entende também que Shylock está a tentar explicar porque é que age de uma certa forma, porque é que há uma natureza distinta entre o seu povo e os outros, e porque é que não se trata toda a gente como irmãos tal como na fé cristã - em que todos seriam descendentes de Adão.<sup>6</sup>

Apesar de tudo isto, Shylock acaba por lhe fazer um empréstimo acordando um contrato (*bond*) sem juros, como faria um cristão; em vez de fazer com juros, como faria um judeu. É curioso olhar para essa situação específica porque aqui temos duas possibilidades de ler ou interpretar as palavras de Shylock. Depois de criticar Antonio e Bassanio por se exaltarem quando ele está a oferecer-lhes bons termos, generosidade e amizade, ele resolve o contrato da seguinte forma:

This kindness will I show.  
Go with me to a notary, seal me there  
Your single bond, and, in a merry sport,  
. . . let the forfeit  
Be nominated for an equal pound  
Of your fair flesh to be cut off and taken  
In what part of your body pleaseth me.  
(1.3.140-8)

Normalmente não associamos gentileza a uma cláusula contratual que envolva talho de carne humana.<sup>7</sup> Shylock parece aqui regressar à linguagem literal mais próxima da tradição judaica, algo que irá manter mais à frente na peça, na tentativa de obter justiça em tribunal. A sua analogia não foi entendida e a sua literalidade é uma tentativa de chegar aos seus interlocutores, que por sua vez são incapazes de falar de modo literal e levar à letra as palavras de Shylock. Estas duas linguagens encontram-se de forma tangencial, já que coincidem num ponto, expressão ou palavra que pode ser lido e entendido sempre de maneira literal ou metafórica. Os cristãos apodaram-no recorrentemente de cão, e ele entra no papel desta forma: faz um *bond* em que pode cortar carne do corpo de Antonio. Em concordância com a linguagem canibalesca usada mais à frente em relação ao judeu (cão e com alma de lobo), os cristãos imaginariam que seria carne para comer. O próprio Shylock dissera que, se conseguisse apanhar Antonio em falso, iria finalmente alimentar-se: “feed fat the ancient grudge I bear him” (1.3.44). Alimentar o ressentimento é uma expressão difícil de descodificar. A frase é de tal maneira visceral que parece apontar para uma vingança que só pode vir da carne e da morte, porém alimentar o ressentimento parece aumentá-lo, o que poderia apontar para uma desilusão com a perda do dinheiro emprestado. Com palavras tão fortes esta hipótese é difícil de aceitar e não podemos deixar de ouvir a ironia quando Shylock chama ao *bond* “a merry sport,” um divertimento, como quem abandonasse antigos ressentimentos.

Esta descrição binária de cada fala pode ser acusada de limitada e incapaz de incluir todos os sentidos da complexidade das personagens e do seu autor. Mais será ainda se o argumento for bem-sucedido, porque quaisquer dois ou mais sentidos serão sempre reduzidos apenas a um para o qual se inclina a oposição. Assim sendo, também a resposta de Antonio pode ser considerada de duas maneiras. Uma seria dizer que ele aceita que a oferta é ridícula, mas sem particular importância ou componente de vingança (porque é uma brincadeira). Outra seria dizer que ele aceita porque considera que tal pedido seria a única coisa que se poderia esperar do judeu cruel, e

que isto apenas confirma a sua ideia de como são os judeus. De qualquer forma - pensa ele - nessa altura já terá o dinheiro e tudo ficará sem efeito.

Antonio lida com Shylock como seria de esperar que todas as pessoas o fizessem: usando as suas crenças e as suas expectativas relativamente a outras pessoas e de pessoas semelhantes em algum aspeto. Consequentemente a comunicação poderia servir para colmatar e ajustar suposições erradas. Mas este método parece não funcionar completamente, a comunicação parece não ser suficiente para que ambos se entendam - o que acaba por ser crítico para Shylock. Isto será ilustrado no final através do tribunal, o sítio onde Shylock acredita que poderá finalmente encontrar justiça. Nessa altura, a fome de vingança será mais marcada do que em qualquer outro momento, fomentada por um outro episódio. Ele é convidado para jantar em casa de Bassanio. O convite e as celebrações cristãs são sentidos como um mau prenúncio contra a sua paz, antevisto nos seus sonhos,<sup>8</sup> mas ainda assim Shylock aceita o convite. Quando se ausenta para o jantar, a sua filha, Jessica, foge com um cristão, Lorenzo, e leva consigo joias e dinheiro.

Despedaçado com o abandono da filha e sentindo nisso a mão dos cristãos, Shylock vai tentar vingar-se de (ou em) Antonio, que ele vê como parte deles, mas principalmente como um todo contra o qual se pode manifestar. Subitamente, a linguagem eloquente do usurário torna-se obstinada, com repetições constantes nos momentos conducentes ao julgamento e durante o julgamento em si: primeiro com Solanio e Salarino - “. . . Let him look to his bond. He was wont to call me usurer: let him look to his bond. He was wont to lend money for a Christian courtesy: let him look to his bond.” (3.1.44-7); depois com Antonio escoltado pelo carcereiro:

SHYLOCK

I'll have my bond. Speak not against my bond.  
I have sworn an oath that I will have my bond.  
Thou called'st me dog before thou hadst a cause,  
But since I am a dog, beware my fangs.

. . .

ANTONIO

I pray thee, hear me speak.

SHYLOCK

I'll have my bond; I will not hear thee speak.  
I'll have my bond; and therefore speak no more.  
. . . Follow not.  
I'll have no speaking; I will have my bond.

(3.3.4-17)

Finalmente, no ato 4 aparecem variações destas invetivas, assim como as variações: “I stand for judgment. Answer, shall I have it?” (4.1.103); “I stand here for law” (4.1.142); e “I crave the law” (4.1.203). A reiteração denota uma obsessão enorme com o seu propósito, ao ponto de não permitir que Antonio se defenda ou diga o que quer que seja. Novamente vemos Shylock a adoptar a imagem do cão, ameaçando tornar a metáfora totalmente literal, e chamando a atenção para a injustiça que é julgar alguém antes de ter razões para isso. O seu papel está cada vez mais próximo do papel de Antonio: intransigente nas suas crenças, incapaz de ouvir para mudar de opinião e expandindo e apropriando toda a linguagem metafórica que se usa. Mesmo que o *bond* fosse inicialmente “a merry sport,” tornou-se agora na possibilidade de algo muito real. Além disso, a vingança passa a ser um motivo de aproximação entre judeus e cristãos. De tal modo que deveria ser algo compreensível para os cristãos, pois o judeu, ao agir como eles, paradoxalmente revela a sua humanidade vingando-se:

. . . And if you wrong us, shall we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that. If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge! If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be, by Christian example? Why, revenge! The villainy you teach me I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction. (3.1.62-9)

A principal dificuldade de comunicação entre judeus e cristãos nesta peça não é apenas falarem de maneiras diferentes, é não se quererem entender. Interpretar literal ou metaforicamente aquilo que é dito é apenas uma distinção clara de um afastamento mais profundo. Não deixa de ser espantosa a esperança que Shylock tem de que o julgamento, repleto de cristãos, venha a trazer algum tipo de justiça. Ele considera que aquele é o sítio em que mais próximo se está de uma leitura literal do sentido das palavras. Se existe justiça, tem de haver uma clara aceção do que queremos dizer com as palavras; e o que consta no contrato é claro, quer este tenha sido inicialmente entendido como metáfora, “merry sport,” ou cláusula de segurança. Há um ponto específico, durante o julgamento, em que tudo muda: quando Portia avisa Shylock de que o *bond* não lhe permite derramar sangue quando tirar a carne. Harold Bloom observa a implausibilidade deste momento em que Portia “out-literalizes” Shylock, por ser impossível separar a carne do sangue.<sup>9</sup> De facto, este é o momento em que ele compreende que, apesar das suas tentativas, não consegue nunca usar uma linguagem comum e partilhada. Mesmo tentando ser o mais literal

possível, aquilo que tem perante si não é o órgão imparcial de que gostaria - como se a justiça pudesse existir para lá das pessoas que a conduzem -, mas uma sociedade que não permite que um judeu prevaleça sobre um cristão, mesmo tendo razão. Portia (disfarçada de Balthasar) declara que a consequência de derramar uma gota de sangue é a perda de todos os seus bens. Este momento, que apanharia qualquer pessoa de surpresa, surpreende Shylock e é um ponto de viragem no julgamento. No seu livro *Shakespeare's Freedom*, Stephen Greenblatt apresenta uma interpretação para este momento:

Portia now has devised a test to see how much Shylock hates Antonio, and the answer is not enough. Not enough to plunge the knife into his enemy's heart, which he can do at this very moment, in the sight of all those who have mocked and despised him, provided he is willing to die for it. Faced with the demand of such absolute, suicidal hatred, Shylock flinches: "Give me my principal, and let me go" (4.1.331). (68)

Greenblatt considera que Shylock não entregaria a sua vida pela vingança, que o seu ódio não é suficiente. Todavia, sabemos que esta pessoa, momentos antes, estava pronta para cortar uma libra de carne de um homem vivo com as suas próprias mãos. Então o argumento de Greenblatt não se prende com mais ou menos ódio; Shylock simplesmente não estaria disposto a morrer para obter justiça, não é esse tipo de pessoa. Neste sentido, mostra uma capacidade invulgar de autocontrolo: depois de sofrer e perder tanto, não chegamos a ouvir revolta ou contestação. As suas falas são curtas e incertas, mas certamente esse sacrifício era uma possibilidade, principalmente se considerarmos as perdas sucessivas que Shylock sofreu às mãos dos cristãos; a crescente agressividade e intransigência da sua linguagem; e o peso da comunidade que assiste ou sabe deste julgamento.<sup>10</sup>

Esta possibilidade pode, no entanto, ser evitada por uma razão distinta da que apresenta Greenblatt. Podemos supor que ele estaria disposto a levar até às últimas consequências os seus atos, mesmo considerando a possibilidade da sua morte. No entanto, Shylock não consegue sequer ter a presença de espírito para, em vez de tirar uma libra de carne, matar de um golpe o cristão, ter a sua vingança e morrer também por ela. A constatação da derrota em todas as frentes poderia ter conduzido Shylock a um último recurso drástico, assassino e sacrificial, mas na verdade deixa-o abúlico e incapaz de reagir. O choque entre o que esperava e o que acaba por acontecer é imediato e vívido. Quando o antes "most rightful judge" (4.1.298) o interrompe com mais informação e interpretação ("Tarry a little. . ." [4.1.302]), é impossível que

Shylock não se sinte subitamente desamparado, vendo a vingança escapar-se-lhe por entre os dedos.

Alguns críticos terão já entretido a possibilidade de Shylock, tendo a hipótese de finalmente concretizar a sua vingança, se mostrar misericordioso e perdoar a vida de Antonio.<sup>11</sup> É algo que não conseguimos saber. Parece não haver um momento sem interrupção para demonstrar essa benevolência, e a hipótese é totalmente retirada quando Portia o impede sequer de ter algo mais do que o seu *bond*. Finalmente, Shylock parece perder não só toda a sua violência e fome de vingança, mas também toda a sua complexidade, quando cai no ridículo de se abandonar a uma sorte que não consegue controlar. Perguntamo-nos para onde vai esta personagem trágica e combatente e onde está o seu fim comovente. Mesmo o *pathos* que possamos sentir pela desgraça deste homem é apagado pelas cenas seguintes de comédia e vitória.<sup>12</sup> A sua resignação - “I am content” - parece só ser compreensível se imaginarmos alguém perplexo com aquilo que está a acontecer, alguém que, tal como Antonio, tinha uma expectativa específica acerca daquilo que ia acontecer e que não conseguiu imaginar as dimensões do erro de interpretação em que estava a incorrer.

## 2. Expectativa e Inocência em *Timon of Athens*

Vejam agora a forma como o entendimento da linguagem é condicionado em *Timon of Athens*, e o impacto que isto terá na sua ação e relação com quem o rodeia. Desde o início, é desconfortável a leviandade com que se usam metáforas canibalescas. Todos os convidados de Timon estão ali para se alimentarem da carne dele e para beberem à (ou a) sua saúde. A naturalidade com que ele aceita isto sugere que aquela linguagem não deve ser levada a sério, e que tudo aquilo são apenas maneiras de falar.<sup>13</sup> Representam bem um ambiente em que as pessoas estão de facto a comer e a beber em casa dele; mas sugerem também a ideia de parasitas que se alimentam de alguém maior, e é difícil não imaginar a metáfora mais literal do que parece. No entanto, ainda ninguém mordeu Timon; ele não vê sangue; então é possível que aquela linguagem não passe de palavras - e Timon não as parece ter em grande conta.

A relação entre palavras, dinheiro e dívida está presente desde o início, e vai influenciar o nosso entendimento de como as metáforas são talvez demasiado adequadas ao que se passa à volta de Timon. É o seu criado Flavius quem o chama à razão por gastar mais do que os seus meios permitem, e por gastar o dinheiro de forma tão leviana como gasta as palavras: “His promises fly so beyond his state / That what he speaks is all in debt; he owes / For every word. . .” (1.2.200-2). Mais tarde a incredulidade de Timon para com as suas dívidas e falta de dinheiro deve-se ao facto

de ele ter, supostamente, tantas terras e tantas posses, ao que Flavius responde: “O my good lord, the world is but a word; / Were it all yours to give it in a breath, / How quickly were it gone!” (2.2.152-4).

As palavras começam a ter uma ressonância mais forte à medida que a peça chega a estes momentos críticos. Aquelas mordidas de que falavam ao início eram realmente metafóricas, não queriam dizer comer a comida dos festins de Timon. A metáfora é expandida quando os criados dos vários credores de Timon começam a bater-lhe à porta para pedir de volta o dinheiro que ele pediu emprestado. Originalmente, a palavra hebraica para usura (*neshek*<sup>14</sup>) significa juros que mordem, o que traduz bem a situação de Timon perante os seus credores e dívidas. Ficamos a saber que ele pedia emprestado para poder oferecer, e vai procurar agora os seus amigos para o ajudarem neste momento de necessidade.

As citações de Flavius exemplificam a importância e o cuidado que Timon tem com as palavras, algo que evidencia a forma como ele vai compreender a linguagem usada por todos os que o rodeiam. De forma semelhante a Antonio em *Merchant*, Timon parece ser incapaz de compreender aquilo que está em causa nas suas palavras e nas dos outros. Neste caso a impossibilidade não depende das suas crenças, mas antes de uma ingenuidade que só pode existir em alguém que nunca tenha sido desiludido. Como nunca lhe faltou dinheiro, nunca foi preciso testar e pôr às claras a falsidade dos seus amigos, como fará mais tarde: “by these [wants of mine] / Shall I try my friends” (2.2.182-3).

Há um discurso importante para perceber a sua inocência no qual se fala precisamente de amizade. Quando um lorde exprime o falso desejo de que ele faça uso deles, seus amigos, para que eles possam retribuir o gesto,<sup>15</sup> Timon responde com uma definição pouco comum de amizade:

. . . the gods themselves have provided that I shall have much help from you - how had you been my friends else? . . . O you gods, think I, what need we have any friends, if we should ne'er have need of 'em? They were the most needless creatures living should we ne'er have use for 'em, and would most resemble sweet instruments hung up in cases that keep their sounds to themselves. Why, I have often wished myself poorer that I might come nearer to you. We are born to do benefits, and what better or properer way can we call our own than the riches of our friends? O, what a precious comfort 'tis to have so many like brothers commanding one another's fortunes. (1.2.87-103)

Um objeto que serve um propósito quando é necessário: uma descrição quase exata da sua relação com os convidados. Um instrumento que toca uma música agradável e que para nada serviria se não estivesse a ser usado. Ele não guarda o seu som para si; distribui-o aliás de forma desmedida. O conforto que ele tira de tudo isto vem da imaginação de uma ideia de comunidade em que tudo é de todos, mas infelizmente ele é o único membro. As “fortunes” a que ele alude acabam por ser apenas uma - a sua - e o discurso indica tanto o poder que eles têm sobre a sua fortuna, como sobre o seu destino.

Como todas as relações na peça, a amizade está ligada ao dinheiro. A ideia de instrumento aponta para um uso e uma compra, um pagamento por serviços ou emoções. É difícil imaginar que ele não quer receber nada em troca, visto que há um conhecimento por parte dos amigos e convidados de que tudo aquilo que eles derem a Timon será devolvido “sevenfold” (1.1.283-5). Isto torna impossível qualquer tipo de relação económica de dádiva<sup>16</sup> (independentemente de ser ou não possível existir oferta<sup>17</sup>), porque tudo é imediatamente traduzido numa economia de usura. Mesmo imaginando a ingenuidade traduzida nas suas palavras sobre oferta e prenda, há um certo sentido em que nada é dado e em que não há ofertas meramente altruístas. Quando ele recorre aos amigos, imagina pelo menos que aquilo que ele deu terá algum peso neste momento de necessidade. O que Shakespeare faz é confirmar o que o próprio Timon diz: “there’s none / can truly say he gives if he receives” (1.2.10-1). Para lá de honras, elogios e respeito - que desaparecem juntamente com a sua fortuna - concretamente não recebe nada.

Enquanto não se sabe da sua bancarrota, Timon nunca é referido como um “amigo”. Ele próprio só usa a palavra “amigo” para os outros. Fala-se de Timon como amigo apenas quando ele está desesperado e sem dinheiro: primeiro ele próprio, incitando um criado a pedir ajuda a Ventidius (“Bid him suppose some good necessity / Touches his friend” [2.2.227-8]); e depois um dos lordes a quem ele recorre, Lucius, que assim o designa quando ainda não sabe da sua desgraça (“Who, the Lord Timon? He is my very good friend, and an honourable gentleman” [3.2.1-2]). Curiosamente “amigo” parece ser sinónimo de parasita, ou, no caso de Timon, apenas pedinte. A amizade, como a troca, pressupõe um certo tipo de igualdade.<sup>18</sup> Isso nunca existe entre Timon e os demais; ele está sempre numa posição estranha à amizade, principalmente por constantemente se referir a ela. É daquelas pessoas que gostam muito de falar de coisas que não conseguem realmente fazer. No entanto, é verdade que numa sociedade ingrata, parasitária e em que os homens se comem uns aos outros, não é fácil desenvolver amizade.

Em boa verdade, estes homens não são parasitas apenas no sentido em que se aproveitam de alguém maior que não sofre com isso. São predadores cujas dentadas são proporcionais à taxa de juro que Timon oferece. Podemos dizer que as dentadas só são dadas porque Timon permite e se oferece como alimento, sem dúvida. No entanto, aquilo que torna esta economia alimentar em desespero para Timon é que não há qualquer tipo de retribuição quando ele finalmente está disposto a aceitá-la. Pronto para dar ele as mordidas que recebeu, percebe que ninguém está disposto a trocar de lugar com ele.

Compreender a linguagem usada à sua volta podia ter salvado Timon deste dissabor, mas essa capacidade vem tarde demais quando percebe que aquelas dívidas são verdadeiras mordidas (*neshek*) que só pode pagar com a carne:

Cut my heart in sums -  
.....  
Tell out my blood -  
.....  
Five thousand drops pays that. . . .  
.....  
Tear me, take me, and the gods fall upon you.  
(3.4.89-98)

É nesta altura que ele reconhece que as dívidas que contraiu e as promessas que fez não podem ser resolvidas nem pelo seu dinheiro nem pelo dinheiro dos seus amigos, que ele imaginava serem as suas próprias riquezas.<sup>19</sup>

Consideramos os membros desta sociedade ateniense cruéis e desprezíveis porque imaginamos uma dívida que eles têm para com Timon. Mas, na verdade, esta dívida só existe se o dinheiro comprar amizade e boas ações recíprocas; e isto já não queremos aceitar. Então tendemos a imaginar uma bondade natural que deve predispor as pessoas a ajudarem aqueles que estão em apuros. Dispensamos considerações de carácter prático, como a capacidade de a pessoa gerir dinheiro; ou assumimos que aquilo que nunca foi amizade o passa a ser quando alguém precisa muito de dinheiro e ajuda. A acusação de crueldade parece apoiar-se numa injustiça que nós fazemos aos outros, *i.e.*, avaliá-los de um ponto de vista moral superior. Timon faz exactamente o mesmo, e fica furioso porque não tem direito a um cartão que o livre imediatamente da prisão. As suas palavras sobre oferta e amizade altruísta eram como as expressões de canibalismo: não se deviam levar muito a sério.

Tal como este idealismo, pagar pela amizade dos outros não parece um aproveitamento deliberado para obter reconhecimento e recompensa. Para isto seria necessária uma personagem muito mais interesseira e por isso também mais consciente e perspicaz acerca das pessoas que o rodeiam e da gestão da sua fortuna. Em Timon parece haver antes uma inocência em relação aos outros que justifica tanto a ideia de pagar pela amizade dos outros, como a fúria com a desilusão das suas esperanças. Só alguém inocente à diferença entre amizade e uso, inocente em relação às pessoas que o rodeiam e às suas intenções, é que consegue ter ideias tão certas e consequentemente tão frustradas. Não há nada como a confirmação de que se estava enganado para fazer alguém passar da total confiança para a total misantropia. Apemantus reconhece isto, quando o encontra na floresta a praguejar contra o mundo, e lhe diz: “The middle of humanity thou never knewst, but the extremity of both ends” (4.3.300-1).

Para compreender esta tendência para o extremo, ajuda pensar, como fizemos em relação à primeira peça, nas interações entre pessoas como uma constante adaptação e ajuste de expectativas.<sup>20</sup> A desilusão que sente quando os amigos defraudam todas as ideias que tinha acerca do que era amizade é o tipo de traição que pode levar alguém a nunca mais confiar nas pessoas. Isto acontece principalmente, como já referido, em alguém que nunca conheceu outra realidade. É nessa mesma cena com Apemantus que Timon reconhece e tem consciência do impacto que este acontecimento teve em si. Comparando a situação de ambos ele reconhece que sempre teve tudo e que isso é causa maior para que a perda seja grande. E também por uma outra coisa - o papel dos outros à volta de quem, como ele, tem muito:

. . . But myself -  
.....  
That numberless upon me stuck as leaves  
Do on the oak, have with one winter's brush  
Fell from their boughs and left me open, bare  
For every storm that blows - I to bear this,  
That never knew but better, is some burden.  
(4.3.258-66)

Aqui compreendemos a impossibilidade de Timon se adaptar, e vemos o reconhecimento desse facto: é a impossibilidade, para alguém que nunca conheceu outra coisa senão o melhor, de suportar ver-se subitamente desamparado e desprotegido. É também esta consciência que torna tão pungente a sua troca com

Flavius, quando ele o visita na caverna, porque vemos Timon dividido entre confiar no seu instinto de que este homem é bom e honrado (“I do proclaim one honest man” [4.3.491-2]) e a sua recente resolução de que ninguém é de confiança:

But tell me true  
(For I must ever doubt, though ne'er so sure)  
Is not thy kindness subtle, covetous,  
A usuring kindness and, as rich men deal gifts,  
Expecting in return twenty for one?  
(4.3.501-5)

A sensatez vem tarde, como os conselhos de Flavius: “You should have feared false times when you did feast, / Suspect still comes where an estate is least” (4.3.508-9).

### **Conclusão**

Nas duas peças de Shakespeare analisadas neste ensaio, o uso das mesmas palavras e o que parece ser uma linguagem comum é frustrado pela falha de entendimento dos outros. O significado ganha uma complexidade a que não é possível chegar porque falta um contexto, falta uma tradição e faltam valores comuns que tornem a linguagem realmente partilhada. A essa dificuldade acresce, no que toca a relações pessoais, a tendência para permitir que uma linguagem económica de uso e objetificação inunde não só o vocabulário, mas também o sentido, duplicando-o. Este tipo de usura verbal é evidente de forma distinta nas duas peças, mas é a incapacidade para compreender os possíveis sentidos alternativos que está na base de crenças e ideias sobre os outros.

Em ambas as peças, aquilo em que as personagens acreditam impossibilita a compreensão dos outros. Parece faltar um momento de suspensão de crenças que os coloque numa posição distanciada, mas nenhum dos protagonistas é capaz de supor que aquilo que pensa não é o caso, até que seja tarde demais. As ideias que têm são as convicções que ordenam todas as suas expectativas acerca das pessoas que os rodeiam. Só a desilusão vem trazer reconhecimento, o que ainda assim não os faz adaptarem-se às situações em que se encontram, seja porque depois de acontecimentos tão drásticos tal não é possível, seja porque a única opção que lhes parece viável é o extremo oposto das suas crenças anteriores.

## Obras Citadas

- Auerbach, Erich. "The Weary Prince." *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton University Press, 1974, pp. 312-33.
- Bloom, Harold. "An Essay by Harold Bloom." *The Merchant of Venice*. Yale University Press, 2006, pp.151-8.
- Cavell, Stanley. "The Avoidance of Love: a reading of *King Lear*." *Must We Mean What We Say?* Cambridge University Press, 2015, pp. 267-353.
- Graeber, David. *Debt: the first 5,000 years*. Melville House Publishing, 2011.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespeare's Freedom*. The University of Chicago Press, 2010.
- Jackson, Ken. "Derrida, the Gift, and God in *Timon of Athens*." *Shakespeare Quarterly*, Vol. 52, No. 1, Spring Issue (2001), pp. 34-66.
- Knights, L. C. "How Many Children Had Lady Macbeth?" *Explorations: Essays in Criticism, mainly on the Literature of the Seventeenth Century*. Chatto & Windus, 1963, pp. 1-39.
- Mauss, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*. Edições 70, 2001.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge University Press, 1989.
- Shakespeare, William. *The Merchant of Venice*. Edited by Jay L. Halio. Oxford University Press, 1993.
- Shakespeare, William, and Thomas Middleton. *Timon of Athens*. Edited by Anthony B. Dawson and Gretchen E. Milton. Bloomsbury, The Arden Shakespeare, 2008.
- Shell, Marc. "The Wether and the Ewe." *Money, Language and Thought*. University of California Press, 1982, pp. 47-83.

---

<sup>1</sup> Como reconheceu L. C. Knights no seu ensaio que tem como título "How Many Children had Lady Macbeth?" incluído em *Explorations: Essays in Criticism, mainly on the Literature of the Seventeenth Century*.

<sup>2</sup> Agradeço ao professor Miguel Ramalheite Gomes a leitura atenta deste ensaio e as suas sugestões, assim como a motivação inicial para ler estes textos de Shakespeare e escrever o ensaio.

<sup>3</sup> Cf. Marc Shell, "The Wether and the Ewe," in *Money, Language, and Thought*, 49.

<sup>4</sup> Cf. *Ibid.*

<sup>5</sup> Vd. *The Merchant of Venice*: "The skillful shepherd peeled me certain wands, / And in the doing of the deed of kind / He stuck them up before the fulsome ewes, / Who then conceiving did in eaning time / Fall parti-coloured lambs, and those were Jacob's" (1.3.81-5).

<sup>6</sup> Cf. Shell, *op. cit.*, 50-3.

<sup>7</sup> Também na segunda peça de que vamos falar, o que Timon oferece ao povo ateniense quando sabe que Alcibiades os vai atacar é gentileza: ". . . I will some kindness do them / . . . / . . . who so please / To stop affliction, let him take his haste, / Come hither ere my tree hath felt the axe / And hang himself" (*Timon of Athens*, 5.2.87-97).

<sup>8</sup> ". . . I am right loath to go / There is some ill a-brewing towards my rest, / For I did dream of money-bags tonight." (*The Merchant of Venice*, 2.5.16-8).

<sup>9</sup> "Shakespeare's most dubious irony, as little persuasive as the resolution of *Measure for Measure*, is that Portia triumphantly out-literalizes Shylock's literalism, since flesh cannot be separated from blood." (Bloom 156)

<sup>10</sup> Uma possibilidade interessante, avançada por Greenblatt para o seguimento desta cena, é o desaparecimento da diferença por assimilação (após a conversão), que faz desaparecer Shylock e o torna

---

mais numa ideia do que numa personagem (cf. 70): “Shakespeare’s comedy offered the audience a reassuring, if uneasy, fantasy of conversion: Shylock would become one of us, and in doing so he would disappear” (72). Esta “cultural mobility,” no entanto, é difícil de encaixar na representação. Quem estaria no tribunal? Como olharão os cristãos para este converso? E os judeus? Uma possível resposta ocorre numa nota de Greenblatt: “*Othello* begins where *The Merchant of Venice* ends—with an alien who has converted and been assimilated, but who is treated anyway, at least in some quarters, as an outsider” (“The Limits of Hatred,” nota 10).

<sup>11</sup> Marc Shell, numa nota de *Money, Language and Thought* (71, nota 44) refere Jacob Adler como um deles.

<sup>12</sup> Erich Auerbach vê nesta situação a confirmação da sua tese de que Shakespeare escolhe apenas personagens trágicas aristocráticas, de classe social alta. Este não é o caso de Shylock, apesar de Auerbach o considerar um caso de fronteira tanto pela sua riqueza como pelos seus traços trágicos. Em última análise, apesar de ser um judeu rico continua a ser um pária, e o momento final da peça impede que ele concretize o seu potencial trágico. (Cf. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, 314)

<sup>13</sup> Vd. *Timon of Athens*. Nomeadamente: “APE - I eat not lords. . . they eat lords” (1.1.207-9); “TIM - . . . let my meat make thee silent. APE - I scorn thy meat. . . what a number of men eats Timon and he sees ’em not! It grieves me to see so many dip their meat in one man’s blood, and all the madness is, he cheers them up too.” (1.2.38-42); “TIM - You had rather be at breakfast of enemies than a dinner of friends; ALC - So they were bleeding new, my lord, there’s no meat like ’em; I could wish my best friend at such a feast.” (1.2.75-9); “1STR - For mine own part, / I never tasted Timon in my life.” (3.2.79-80); “FLA - When your false masters eat of my lord’s meat?” (3.4.48)

<sup>14</sup> Vd. <https://www.studydrive.net/lexicons/hebrew/5392.htm>. Esta definição tomada literalmente exemplificaria bem o contrato que Shylock propõe a Antonio em *Merchant*.

<sup>15</sup> Cf. *Timon of Athens*, 1.2.83-6.

<sup>16</sup> A posição de Timon é frequentemente equiparada à dos grandes chefes das sociedades a que Marcel Mauss se refere, que praticam uma série de cerimónias de ofertas em que constantemente umas tentam superar as outras (cf. Jackson 38). Estas trocas de prendas representam o que podemos chamar de uma economia de dádiva, e são compostas por todo o tipo de ofertas, não apenas bens com utilidade. No entanto, o sistema de subtilezas e obrigações que a compõem desengana a aparente benevolência e simplicidade deste sistema. Estes chefes estariam dispostos a abdicar de tudo o que têm numa demonstração de superioridade. (Vd. Marcel Mauss, *Ensaio sobre a Dádiva*, 109: “Em lado algum o prestígio individual do chefe e o prestígio do seu clã estão mais ligados ao gasto, e à exatidão em retribuir com juros as dádivas aceites, de modo a transformar em obrigados aqueles que os tinham obrigado. O consumo e a destruição existem aí realmente sem limites. Em determinados *potlatch*, deve gastar-se tudo quanto se tem e não guardar nada.”) Timon acaba por esgotar todos os seus bens através da dádiva de forma mais drástica, já que não se espera que alguém tente igualar, muito menos superar as suas ofertas, nem ele estaria sequer em posição de as aceitar antes da bancarrota.

<sup>17</sup> Aludo aqui à posição de Derrida contra a possibilidade da oferta ou dádiva. Esta posição é elaborada por Ken Jackson no seu ensaio “Derrida, the Gift, and God in *Timon of Athens*,” para defender que a relação que Timon tenta criar com os outros só encontra semelhança na relação com o divino, caso contrário seria impossível não considerar que não há oferta nenhuma, somente trocas. O diferimento nas ofertas, que Mauss apresenta como argumento para uma economia de dádiva, não parece ser suficiente para que não consideremos que existe a expectativa de receber de volta, ou mesmo, em última análise, que o ato de dar não traga desde logo uma recompensa em si, algo que fica evidente na nota supra. Na verdade, parece difícil considerar a ideia de uma economia de dádiva nesta peça, a não ser como teoria do que poderia ser uma forma ideal de transação. Na nota seguinte dou conta desta impossibilidade por haver um desajuste tão grande entre as partes desta relação económica, e de como talvez faça mais sentido pensar em dívida do que em dádivas ou trocas.

<sup>18</sup> Cf. Graeber, David. *Debt: the first 5,000 years*, cap. 2 e 3. Graeber argumenta que as transações só podem existir quando há igualdade entre os sujeitos. Exemplifica também o difícil que é considerar que se fica em dívida para com reis e deuses, como parte de um argumento para questionar a ideia de pagar impostos por uma dívida que teríamos de retribuir àqueles que nos criaram ou que nos governam. Para o autor, não existe troca direta; existem apenas dívidas, que pressupõem as duas pessoas na mesma posição de igualdade, ou seja, tendo algo que a outra pessoa quer ou precisa - no mínimo, dinheiro. No caso de Timon algo semelhante acontece, uma vez que ele se encontra numa posição (e disposição) em que nada lhe pode ser oferecido como pagamento ou retribuição sem que ele ofereça novamente algo de valor muito superior, tornando os seus amigos outra vez em devedores. A palavra “troca” refere esta relação difícil de definir entre Timon e os seus amigos. Mesmo compreendendo o que Graeber diz, ela aponta apenas para uma transação, ainda que seja a contração de uma dívida para com os outros. Permite apenas aproximar trocas de *commodities* e trocas de amizade.

<sup>19</sup> Cf. *Timon of Athens*, 1.2.100-1.

<sup>20</sup> A respeito desta teoria da ação, uma coisa não explícita no ensaio merece ser referida pela sua influência. À forma de nos adaptarmos àquilo que os outros fazem e dizem, o filósofo Donald Davidson chama corrigir “passing theories.” Richard Rorty explica este conceito no seu livro *Contingency, Irony and*

---

*Solidarity*, e justifica-se citar na sua quase totalidade este passo. Uma teoria destas acerca de outra pessoa chama-se “de passagem” porque, como Rorty explica, “it must constantly be corrected to allow for mumbles, stumbles, malapropisms, metaphors, tics, seizures, psychotic symptoms, egregious stupidity, strokes of genius, and the like.” O exemplo ajuda a compreender como funciona: “imagine that I am forming such a theory about the current behavior of a native of an exotic culture into which I have unexpectedly parachuted. This strange person, who presumably finds me equally strange, will simultaneously be busy forming a theory about my behavior. If we ever succeed in communicating easily and happily, it will be because her guesses about what I am going to do next, including what noises I am going to make next, and my own expectations about what I shall do or say under certain circumstances, come more or less to coincide, and because the converse is also true. She and I are coping with each other as we might cope with mangoes or boa constrictors - we are trying not to be taken by surprise. To say that we come to speak the same language is to say, as Davidson puts it, that ‘we tend to converge on passing theories.’ Davidson’s point is that all ‘two people need, if they are to understand one another through speech, is the ability to converge on passing theories from utterance to utterance’” (Rorty 14). Esta ideia contribui para aquilo que é dito acerca de ajustar expectativas, e mostra-se em falta tanto em Timon como em Antonio.

# *I am a Jew: The Representation of Jews and Antisemitism in British Literature and Culture*

---

Vitória Ávila Fioravanti

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Citation: Vitória Ávila Fioravanti. “*I am a Jew: The Representation of Jews and Antisemitism in British Literature and Culture.*” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 11, n.º 1, 2022, pp. 27-40. ISSN: 2182-9934. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>. DOI: 10.21747/2182-9934/via11\_1a3.

## **Abstract**

This paper aims to critically analyse the literary representation of Jewish people and culture and the presence of antisemitism in British literature and society through the centuries, taking into account the influence of works such as William Shakespeare’s *The Merchant of Venice*, Christopher Marlowe’s *The Jew of Malta*, Sir Walter Scott’s *Ivanhoe* and Charles Dickens’ *Oliver Twist*, the first having been crucial to define the image of “the Jew” in the socio-literary British imaginary. Written and published a few years after Christopher Marlowe’s *The Jew of Malta* and clearly influenced by the highly negative portrayal of its main character, Barabas, Shakespeare’s *The Merchant of Venice* and its two-sided depiction of the Jewish moneylender Shylock, who is alternately shown as a villain and a victim, would pave the way for the subsequent portrayals of Jewish characters in British literature. The rather antisemitic, strongly stereotyped way of depicting Jews as greedy, revengeful, somewhat cruel people who purposefully isolate themselves from others and are constantly suspicious of non-Jewish people was insistently employed in 19th century novels such as Sir Walter Scott’s *Ivanhoe* and Charles Dickens’ *Oliver Twist*. Dickens, in particular, was known for harbouring personal antisemitic views and for being on bad terms with prominent members of the London Jewish community of his time. Such stereotypes, which are thought to have been popularised in the late 14th century, would survive well into the 20th century and permeate the works of modernist authors such as James Joyce and Ezra Pound.

**Keywords:** Jew; Jewish culture; Judaism; British literature; Antisemitism

## **Resumo**

O presente artigo tem como intuito analisar criticamente a representação literária do povo judeu e da cultura judaica e a presença do anti-semitismo na literatura e sociedade britânica britânicas ao longo dos séculos, tendo em conta a influência de obras como *The Merchant of Venice*, de William Shakespeare, *The Jew of Malta*, de Christopher Marlowe, *Ivanhoe*, de Sir

Walter Scott, e *Oliver Twist*, de Charles Dickens, o primeiro tendo sido crucial no processo de definição da imagem do “judeu” no imaginário sócio-literário britânico. Escrita e publicada alguns anos após *The Jew of Malta* e claramente influenciada pelo retrato negativo feito da personagem principal da obra de Marlowe, Barabas, a obra *The Merchant of Venice* e a representação multifacetada do agiota judeu Shylock, que é ora retratado como vilão, ora como vítima, seria responsável por orientar as representações posteriores de personagens da religião e etnia judaicas na literatura britânica. A maneira altamente estereotipada e anti-semítica de retratar os judeus como pessoas avarentas, vingativas e cruéis que isolam-se proposadamente e desconfiam constantemente daqueles que estão a sua volta foi empregada insistentemente em romances do século XIX como *Ivanhoe*, de Sir Walter Scott, e *Oliver Twist*, de Charles Dickens. Dickens, em particular, era conhecido por nutrir opiniões de caráter anti-semita e por estar em desacordo com membros importantes da comunidade judaica de Londres da sua época. Tais estereótipos, que teriam sido popularizados nos finais do século XIV, perdurariam até o século XX e permeariam as obras de autores modernistas como James Joyce e Ezra Pound.

**Palavras-chave:** Judeu; Cultura judaica; Judaísmo; Literatura britânica; Antissemitismo

## I. Introduction

Jewish characters are often found in British literary works throughout the centuries, from William Shakespeare’s *The Merchant of Venice* to James Joyce’s *Ulysses*. Most times, Judaism and Jewish people have been negatively depicted, especially due to the continuous antisemitic thoughts and feelings shared by the population not only in the British Isles, but in several other European countries as well. Characters such as *The Merchant of Venice*’s Shylock and *The Jew of Malta*’s Barabas are shown as extremely cruel and greedy, and *Oliver Twist*’s Fagin, one of the most famous Jewish characters in literature, is sometimes seen, by the characters around him, as the vision of evil itself. Such literary and social stereotypes are thought to have started in the Late Middle Ages and were still very present and influential in the first decades of the 20th century.

It is widely believed that the first Jewish communities of significant size came to England due to an invitation made by William the Conqueror in 1070, who believed that their commercial skills and incoming capital would make the country more prosperous. However, not much is known except that the Jews in question were merchants from Rouen and spoke a language known as Judeo-French. The new citizens were not permitted to own land and were strictly limited to the activity of money lending: back at that time, Jewish people were declared to be “property of the king” (unlike the rest of the population), which meant the monarch could appropriate Jewish assets in form of taxation.

During the reign of Henry I (1100-1135), a royal charter of protection was granted to the Chief Rabbi of London, and all his followers (Roth 10). Under this charter, Jews were permitted to move within the country without paying tolls, to buy and sell goods and property, to be tried by their peers, and to be sworn on the Torah rather than on a Christian Bible, but, although they were now free to move within the country, Jews did not settle outside London before 1135.

Every successive king after Henry I reviewed a royal charter granting the Jews the right to remain in England, but the last years of the twelfth century witnessed the beginning of persecution against Jews (most notably in 1190, when over a hundred Jews were trapped inside a tower in York and massacred by a violent mob) and the establishment of the Jewry through the so-called “Ordinance of the Jews” by Richard I in 1194, in an attempt to organise the Jewish community (though they were not confined to it by law).

Economically, Jews played a key role in the country: in the 13th century, the Church strictly forbade the lending of money for profit, creating a vacuum in the economy of Europe that Jews filled because of extreme discrimination in every other economic area: Canon law was not applicable to Jews, and Judaism does not forbid loans with interest between Jews and non-Jews. Because of this, the reputation of Jewish people as extortionate moneylenders arose, which made them extremely unpopular with both the Church and the public, and while anti-Jewish attitude was widespread in Europe, medieval England was particularly bad in this aspect. An image of Jews as diabolical figures who hated Christ started to become widespread, and myths such as the tale of the Wandering Jew and allegations of ritual murders originated and spread throughout England as well as in Scotland and Wales.

The situation only got worse for Jewish people as the 13th century progressed: in 1218, King Henry III proclaimed “The Edict of the Badge,” which required Jewish men to wear a marking badge made of white cloth at all times, including during trips, that would make it possible to distinguish them from Christians (Roth 95). The rule was constantly reinforced through the years: in 1222, it was ordered that “all Jews of either sex” should wear the identifying badge (Roth 95), and in 1275 Edward I issued his “*Statutum de Judeismo*,” which increased the size of the badge and changed its colour to yellow and ordered that all Jews older than the age of seven should wear it (Roth 96).

According to British historian and writer Cecil Roth,

every characteristic facet of medieval Jewish history, moreover, finds its reflection in England during the two centuries in which the Jews were settled in the country -

encouragement degenerating into persecution, which finally culminated in expulsion, of which England provided the first general example. (131)

For years the Jewish communities residing not only in London but in cities such as Bristol, Canterbury, Exeter, Nottingham, Oxford and Winchester as well - that is, before the decree of 1253 which limited residence to certain towns (Roth 103) - managed to live in relative harmony with their Christian neighbours and fellow citizens while being able to freely, though not without a certain degree of ever-present prejudice, work in their trades and profess their religion. The final years of the thirteenth century would bring an uncontrollable rise of antisemitic feelings within the English population and therefore an end to those years of peaceful coexistence.

The formal expulsion of Jewish people came in 1290, when Edward I, having come back from the Crusades and facing huge debts caused by the war conducted abroad, found himself in need of renegotiating a financial settlement. For that, though, he needed the Parliament's approval, and it was ready to grant the king a tax of a hundred and sixteen thousand pounds in return for the Edict of Expulsion. The king issued writs to the sheriffs of all English counties ordering them to enforce a decree to the effect that all Jews should leave England before All Saints' Day that year (Mundill 2). Jews were allowed to take their portable property with them, while their houses quickly became property of the State. Anti-Judaism, however, did not disappear with the actions taken by Edward I: it is important to have in mind that the edict was not an isolated incident, but the result of over 200 years of increased persecution.

It must be mentioned that, although the Jewish community had been officially expelled from the kingdom by Edward I, some of the so-called Marranos - Jews of Portuguese and Spanish origins who had faced forced conversion to Catholicism yet continued to practice Judaism in secret (also known as Crypto-Jews) - could be found in England in the years after the edict had been issued, the most famous of them being Elizabeth I's physician-in-chief Roderigo Lopez, a Portuguese doctor of Jewish descent who had been accused by the Portuguese Inquisition of secretly practicing Judaism, which forced him to flee the country and settle in England, where he joined the Church of England and started working as the Queen's physician in 1581 (Bernard 6). Lopez was eventually sentenced to death by hanging in 1594 after being found guilty of plotting to poison the Queen, an accusation he denied until the very end and of which the Queen herself doubted (Bernard 8), and nowadays is seen as the person who could have inspired one of William Shakespeare's most famous characters, *The Merchant of Venice's* moneylender Jew Shylock.

Such persecution would last for three more centuries, and the official banishment of Jewish people from the country wouldn't end until 1656 when Oliver Cromwell, who had been ruling the British Isles as Lord Protector since 1653, overturned the Edict of Expulsion and allowed Jews to return to the lands they had been previously expelled from. Cromwell had numerous reasons to readmit the Jews back in the country, one of them (as well as possibly the most important one) being the protection and encouragement of English commerce (Roth 157): Jewish merchants had been hugely responsible for the growth and prosperity of regions such as Hamburg and Amsterdam. According to Cecil Roth, Cromwell believed that "were they persuaded to settle in London, they might do and much there as well" (158) and that "with them they would bring not only their wealth and their ability, but also their world-wide commercial connections, which must inevitably enrich their country of residence" (158). Another reason that might have motivated Cromwell, who was known as a rather tolerant man and who believed that "toleration should be stretched so far as to countenance those who deny the divinity of our Saviour" (Roth 157), to overturn the edict was the petitions made by two Marranos who visited England in the years of 1655 and 1656, one of them being Portuguese rabbi Manoel Dias Soeiro, also known by his Hebrew name Menasseh ben Israel.

On October 31, 1655, after meeting and discussing the question with both the Portuguese rabbi and Marrano trader Antonio Rodrigues Robles (who had been responsible for one of the petitions), Cromwell decided to submit his own petition to the Council of State, which called, among other things, for the official resettlement of the Jewish people in England to be allowed and for the Jews to be able to freely practise their faith. It is needless to say that the Lord Protector's petition was met with great resistance not only by his fellow statesmen but also by the civil population, who still nurtured an opinion of Jews and Judaism itself largely moulded by prejudice and false tales created and spread mainly by the Catholic church. Although facing enormous backlash even from his allies, Cromwell nonetheless decided to authorise an unofficial readmission of the Jewish community in December that year.

## **II. Of Christians and Jews: Shakespeare, Marlowe, and Elizabethan Antisemitism**

*The Merchant of Venice*, one of William Shakespeare's most famous works, is likely to have been first staged in 1598, although its date of composition is believed to be between 1596 and 1598. Considering that the Edict of Expulsion had been issued by Edward I in 1290, around 274 years before Shakespeare's birth, it is very unlikely that the writer might have met Jewish people, let alone have been familiar with them.

According to Shakespearean scholar Stephen Greenblatt, Elizabethan society would most likely have little to no contact at all with Jews or Judaism in their daily life (291). It is true that there are registers of Crypto-Jewish communities (also called Conversos) in cities such as London, and that these communities were mostly composed by Sephardi Jews of Portuguese and Spanish origins who pretended to be Christian in public yet in the privacy of their homes observed Jewish religious ceremonies such as the Sabbath and the High Holidays. However, it is not known whether Shakespeare ever came in close contact with said communities (and, again, very unlikely, though not impossible), and it would therefore appear that his portrait of Shylock, the moneylender Jew in his play *The Merchant of Venice*, is highly influenced by the antisemitic views that were shared by the majority of the public back in Elizabethan England.

Although portrayed as a villain in many different moments throughout the play, Shylock's characterisation is made up of contradictory elements which may reflect the mixture of feelings nurtured by the British citizens towards their Converso fellowmen: while he is sometimes shown as a person of extreme malice and cruelty, such as when he lends money to Antonio on the condition that the latter give him a pound of his own flesh in case he fails to pay the debt, there are also occasions in which the reader is led to believe that Shylock himself is no more than a victim to that period's prejudice (which often included acts of physical and verbal aggression) towards Jews, someone who has been hurt and who nurtures feelings of anger and hate for his aggressors, as is clear in the character's speech in the first scene of the third act when he talks about his past experiences with Antonio:

. . . He hath disgraced me and hindered me half a million, laughed at my losses, mocked at my gains, scorned my nation, thwarted my bargains, cooled my friends, heated my enemies - and what's his reason? I am a Jew. . . . (Shakespeare, act 3, scene 1, lines 53-7)

It is important to note how, in his speech, Shylock mentions that Antonio has "scorned his nation", therefore defending that his Christian foe has offended all Jews, and not only himself: by scorning what he calls "his nation" (the word "nation" here could also be interpreted as "race" or "people"), Antonio, just as many other people had done before him, had declared war to the entirety of Jewish people. This is visibly seen in the way Shylock continues his speech by using the pronoun "us" and the noun "we": ". . . If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you

poison us, do we not die? And if you wrong us, shall we not seek revenge? If we are like the rest, we will resemble you in that. . .” (Shakespeare, act 3, scene 1, lines 63-7).

Even though nowadays scholars still debate whether the play is indeed antisemitic, a mere literary representation of the age’s antisemitism or even if the Bard was actually trying to fight Elizabethan antisemitic feelings with antisemitism itself, Harold Bloom defends, in his 2010 article entitled “The Jewish Question: British Anti-Semitism” and published in *The New York Times*, that the play has done “real harm . . . to the Jews for some four centuries now” (1). It is not hard to imagine the impact the actions of Antonio, who is often seen as the hero opposite to the Jewish villain, must have had on the imaginary and conscience of the English audience, such as when he tells Bassanio, while referring to Shylock, that “the devil can cite Scripture for his purpose” (act 1, scene 3, line 96) and when it is learnt that he has allegedly called the moneylender a “misbeliever”, a “cutthroat dog” and has “spat upon his Jewish gaberdine” (act 1, scene 3, lines 109-10). While this clearly reflects the treatment Jews received not only in Italy, where the story is set, but also in most European countries, including England, back in the 16th century, scholars such as Bloom are most probably right in affirming that the antisemitic terms, phrases and descriptions - Shylock himself is often depicted as having a big nose and big ears, which have always been common physical traits attributed to the Jews - in the play might have worsened the day-to-day prejudiced treatment received by a Jewish community who struggled to live peacefully among its Christian neighbours. The impact of Shakespeare’s work did not limit itself to 16th and 17th century Britain: hundreds of years later, *The Merchant of Venice* would prove to be a huge success in Nazi Germany, where it was staged more than 50 times between the years of 1933 and 1939 with propagandistic ends and enormous emphasis given to the negative portrayal of Shylock’s character (Heschel 291).

Conversion becomes one of the most important themes covered towards the end of the play, and although most of it concerns Jessica, Shylock’s daughter who later marries Lorenzo and becomes a Christian, renegading her father and her religious and ethnical origins, Shylock himself is also subjected to what can be understood as forced conversion, which had been a very common practice in Medieval England, especially after the promulgation of the Edict of Expulsion, when thousands of Jews had to choose between fleeing the country or giving up their faith to become Christians. When, at the end of the play, Antonio is freed from his debt without punishment and “takes mercy” upon Shylock, who would otherwise be punished for attempting the murder of a Christian, he demands the moneylender keep two

promises: the bequeathing of his property (the remaining of it, for he must also share half of his fortune with Antonio himself and with his son-in-law Lorenzo) to his daughter and her husband, and his conversion to Christianity. When he is asked by a disguised Portia if “he is contented” (act 4, scene 1, line 409), Shylock answers affirmatively and excuses himself for the last time simply by saying “he is not well” (act 4, scene 1, line 413).

In the eyes of Shakespeare’s audience, Shylock’s conversion must have meant the play was granted a kind of happy ending: both Jewish characters in the story had become, at last, Christians (even though one of them had to be forced to) and would most likely be awarded their place in Heaven when they died. The moneylender’s soul had, at the end, been saved by his Christian enemy, which only adds to the idea (a very popular one at the time) that forced conversion wasn’t a bad thing, but rather an effort to save infidels from the fires of Hell.

Something similar can be seen in Christopher Marlowe’s *The Jew of Malta*, which, although written and published a few years earlier than *The Merchant of Venice*, is often involved in debates about whether Marlowe simply meant to reproduce the antisemitism of his own age or if he actually advocated it by portraying Barabas as a cruel, heartless man who goes as far as plot his own daughter Abigail’s murder after learning she has converted to Christianity and become a nun. Abigail’s own case could easily be compared to Jessica’s from *The Merchant of Venice*: the abandonment of her father and the renegation of her religious heritage are both motivated by a sense of revenge after learning about her father’s actions concerning her love interest, Mathias, while Jessica, who feels ashamed of being her father’s daughter due to his behaviour, runs away from home and becomes a Christian so she can marry Lorenzo. It can even remain a doubt as to whether Abigail truly believes in Christian morals and principles or if her conversion was purely motivated by a desire to take revenge upon her father after learning he schemed to have her loved one killed.

Just as it happens in Shylock’s depictions and portrayals on stage, allusions to Barabas’ presumably large nose (one of the physical traits commonly attributed to Jews) are often made throughout the play, such as when his slave Ithamore says “O, brave, master! I worship your nose for this” (act 2, scene 3, line 175) and when he describes his master as “bottle-nosed” (act 3, scene 3, line 10), and just like Shylock faces severe punishment at the end of the play in the form of losing both his beloved daughter and his wealth to his Christian foes (therefore, to Christianity itself), not to mention being forced to give up his faith. Barabas also loses his daughter, who reneges

him, his wealth, and his life in which is seen by several scholars (Tkacz 47) as a kind of Biblical punishment after he sets a trap for the Turks, hoping for them to boil alive in a hidden cauldron. In the end he falls into his own trap and dies as he curses the “damned Christians, dogs, and Turkish infidels” (act 5, scene 5, line 87). Shylock and Barabas, although portrayed as ruthless, hateful villains by Shakespeare and Marlowe respectively (it must be mentioned that *The Merchant of Venice* was most probably inspired by *The Jew of Malta*, considering the latter was published around eight years earlier and taking into account the undeniable similarities between the two characters), could not escape the inevitable fall into disgrace largely motivated by sixteenth-century antisemitism, and the readers are left with a notion that a happy ending often comes accompanied by the defeat of the “other”, the “alien” or, in these particular cases, the defeat of Judaism itself.

### III. Daughters and Ducats: Sir Walter Scott’s *Ivanhoe* and the Perpetuation of Jewish Stereotypes

While it may seem clear to some scholars that Marlowe’s *The Jew of Malta* and Barabas himself inspired Shakespeare’s writing of *The Merchant of Venice* (which initially was known by the audiences as *The Jew of Venice*) and Shylock’s characterisation, it is the Venetian moneylender who went down in the history of literature as one of the most famous Jewish stereotypes - that is, the cruel, greedy Jew who loves money even more than his own flesh and blood - and paved the way to the future representation of other Jewish characters such as Isaac of York in *Ivanhoe*, one of Sir Walter Scott’s most famous novels.

Scott doesn’t try to hide the fact that *The Merchant of Venice* and Shylock himself were highly influential in the portrayal of one of the characters of his 1819 novel *Ivanhoe*, the Jewish moneylender Isaac of York. In fact, the epigraph to chapter 22 is a quote retrieved from *The Merchant*: “My daughter - O my ducats - O my daughter!,” which means to imply that Jewish characters’ (Shylock, in this specific case) love for money is even stronger than the love they nurture for their family. What Scott does is essentially to perpetuate the antisemitic stereotypes that had already been popular long before he was born, with Shakespeare and Marlowe; by giving Isaac of York some of the same characteristics shared by other famous Jews such as Shylock and Barabas, namely avarice, suspicion towards Christians, and physical traits such as an “aquiline nose” (50), Scott makes it clear to the readers that the perception of Jewish people and Judaism hadn’t change much since the 16th century, even though by the time of *Ivanhoe* was published for the first time Jews had already been living

back in England for over 150 years, and it is estimated that the Jewish community was, in 1815, made up of around twenty to thirty thousand people, most of them living in London and working as manufacturers, exporters, jewellers, tailors, and shopkeepers (Roth 240).

The 19th century is considered the period of “emancipation” for Jews, seeing as many legislative actions had already been taken back in the 18th century in order to abolish the outstanding differences in the treatment given to Jewish people versus the one given to Christians, such as the Jewish Naturalisation Act of 1753 and later the Jews Relief Act of 1858, which allowed Jews to become members of Parliament (Roth 263). Although it is true that “the position of the Jews in England had in fact been ameliorated . . .” (Roth 245) and that such amelioration had been “gradual” and “spontaneous”, the antisemitic feelings and opinions nurtured by British society did not disappear overnight, and the fact that one is able to find an undeniably stereotyped representation of Jews in British literature until the first years of the 20th century (in James Joyce’s *Ulysses*, for example) shows that hundreds of years of prejudice and preconceived notions are not simply erased with the passing of new acts and laws. When referring to the fury and antipathy, if not hysteria, with which the Naturalisation Act was received by the English people in 1753, 19th century historian John Overton writes in his book *The English Church in the Eighteenth Century* that such reaction and resentment towards the Jews indeed resembles medieval times, and that it “would really lead us to believe that the feeling towards the Jews was not much changed since the days of Front de Boeuf and Isaac of York” (Overton 396).

In his historical novel *Ivanhoe*, Scott perfectly reproduces the antisemitism of the Middle Ages through the behaviour of characters such as Cedric’s slave Wamba, who, when confronted by the possibility of having to sit side by side with Isaac of York in chapter 5, threatens to feed him “a gammon of bacon” (50), having previously said that “the swineherd will be a fit usher to the Jew” (49), and Reginald Front-de-Boeuf, who calls the Jew a “most accursed dog of an accursed race” (228) and promises to torture him in case he fails to pay a sum of a thousand pounds of silver. In chapter 33, as Robert Locksley, also known as Robin Hood, negotiates with Prior Aymer to save Isaac’s daughter, Rebecca, he tells the moneylender “do not thou interrupt me with thine ill-timed avarice” (Scott 370), implying that the Jew might actually prefer to keep his money instead of saving his own daughter. Representing Jews as greedy people was not, as mentioned before, something new in literature, and although there are moments in which Scott indeed portrays Isaac of York as a kind-hearted man and a devoted father to Rebecca, whom he eventually declares he would spend his entire

fortune to save, and reminds the readers often that the character has had to deal with prejudice and hate towards his people and religion, the idea that Jewish people are avaricious, miserly, and suspicious towards anyone who isn't a Jew is sometimes implied during the course of the novel by the quotation of lines retrieved from *The Merchant of Venice* and by the author saying that, due to the hate and persecution they suffered, the Jews had "adopted a national character, in which there was much, to say the least, mean and unamiable" (Scott 50).

Isaac of York makes a speech much alike to Shylock's when, in chapter 33, while he is being held captive along with Prior Aymer in Sherwood, he talks about the unjust treatment he receives from the people he lends money to:

*. . . I pray of your reverence to remember that I force my monies upon no one. But when churchman and layman, prince and prior, knight and priest, come knocking to Isaac's door, they borrow not his shekels with these uncivil terms. It is then, "Friend Isaac, will you pleasure us in this matter, and our day shall be truly kept, so God sa' me?" - and "Kind Isaac, if ever you served man, show yourself a friend in this need!" And when the day comes, and I ask my own, then what hear I but "Damned Jew" and "The curse of Egypt on your tribe" . . . (Scott 366-7)*

Similarly to what happens in *The Merchant of Venice*, the readers are confronted with the doubt whether Isaac is, in truth, a villain or a victim, and most deeply, whether so many years of being a victim might have shaped him into a villain.

#### **IV. The Jew: *Oliver Twist* and the shaping of Victorian Era Antisemitism**

It has been mentioned before that the 19th century was considered a period of "emancipation" for English Jews, and their living conditions improved even more in the beginning of the 1830s: Jewish people received the right to vote in 1835, two years before Queen Victoria was to be crowned, and around twenty-three years later, in 1858, Lionel de Rothschild, also known as Baron de Rothschild, became the first practising Jew to sit as a Member of Parliament due to the passing of the Jews Relief Act (also known as Jewish Disabilities Bill) in the same year and the abolishment of any statute that forbade a Jew to sit in Parliament (Roth 263); thirty-three years after being given the right to vote, Benjamin Disraeli, a convert to Anglicanism, would be the first person of Jewish origins to become Prime Minister.

Even though Jewish people were now closer to receiving equal social and legal treatment to that enjoyed by Christians, common prejudices and stereotyped views remained within most British people's cultural imaginary, and one proof of that is the

publishing of one of the most clearly antisemitic novels of the 19th century, Charles Dickens' *Oliver Twist*, which features Fagin, a Jewish thief - or "a receiver of stolen goods", as he is described in the book - who teaches children, including Oliver Twist himself, to pickpocket in exchange for shelter. Fagin, sometimes simply called "the Jew" or "the old man", is described by Dickens as a "loathsome reptile" (155) and as having "fangs such as should have been a dog's or rat's" (404). He acts cruelly towards the children he shelters, constantly beating and starving them if they do not bring back as much money as he desires, and is indirectly but intentionally responsible for the death of one of his former pupils, Nancy, after he falsely informs her lover, Bill Sikes, that she has betrayed him. American literary critic Irving Howe considered Fagin an "archetypal Jewish villain" in his introduction to the 1981 Bantam Books edition of *Oliver Twist*, and scholars often argue that Isaac "Ikey" Solomon, a Londoner Jewish criminal who was briefly famous in the beginning of the 19th century, served as inspiration for the character (Hawes 75).

The description of Fagin's physical appearance and personality traits are enough to instigate, both in the characters within the novel and the readers themselves, the idea that the Jewish thief is the image of pure evil itself, or even the Devil, for he is occasionally referred to as "the old one" by people around him. An ugly, cruel, simpering old man, Fagin seems to treasure nothing but the stolen money and goods the children bring him and have real affection towards no one; the fact that he is often referred to as simply "the Jew," especially in situations in which he behaves cruelly (such as when beating up the children), intends to link his ethnic and religious origins to his physical and psychological traits. In chapter 52, entitled "Fagin's Last Night Alive," traces of his inhumanity are mentioned as he awaits, inside a cell, for the day of his hanging: "*As it came on very dark, he began to think of all the men he had known who had died upon the scaffold; some of them through his means . . . . He had seen some of them die, - and had joked too, for they died with prayers upon their lips*" (Dickens 460).

As it is mentioned that Fagin joked about the deaths of men he had seen on the scaffold, including some whose deaths he had been indirectly responsible for (as happens to Nancy later on the story), his cruelty is clearly undeniable. The fact that Dickens himself made several antisemitic declarations back when the novel was first published, such as when, in a letter to Mrs. Eliza Davis, he writes that he made Fagin a Jew because "it unfortunately was true, of the time to which the story refers, that the class of criminal almost invariably was a Jew" (Lane 94), proves that, although legal and social improvements had been made all through the eighteenth and nineteenth

centuries, antisemitism was still very much alive in literature and popular culture, with Jewish villains being found in a number of literary productions and Jews being portrayed frequently as stereotypes rather than actual human beings.

In his subsequent works, namely his last novel *Our Mutual Friend*, Dickens portrays Jewish characters in a much more positive way: Mr. Riah (the word “riah” meaning “friend” in Hebrew), though a moneylender (here the stereotype remains), is shown as a profoundly sympathetic character who cares for and helps two girls, Jenny Wren and Lizzie Hexam, and even takes a risk for one of them at one point in the novel. Some critics actually believe that the positive characterisation of Riah was Dickens’ way to apologise for Fagin’s negative portrayal in *Oliver Twist* (Lane 98). Nevertheless, like Shylock, Fagin is always remembered as one of the most remarkable Jewish villains in British literature.

## V. Conclusion

As with every kind of prejudice, antisemitism and the act of stereotyping Jewish people had numerous peaks through literary history, in different time periods and contexts. It is interesting to perceive how a nation’s hate for a particular people escalated so quickly and culminated in the persecution and eventual expulsion of said people, but also how this hate and the prejudiced notions that came with it directly played a role in the creation of some of the most emblematic, controversial, fascinating characters in British literature of all times. If one ever asked, “what do Shakespeare, Marlowe, Scott, and Dickens have in common?,” the answer would be that, although they belonged to different ages (except for Shakespeare and Marlowe, who both lived and wrote in the late 16th century), these four authors portrayed their Jewish characters in a very similar way and were responsible for defining a cultural and literary stereotype that would endure for hundreds of years and influence many other authors, not to mention helping shape British socio-literary imaginary and English identity itself. While characters such as Shylock and Fagin might have simply reflected what sixteenth and eighteenth-century society thought of Jews, the specific, stereotyped way in which they were portrayed is also likely to have incited further hate and persecution towards Jewish people.

It is historically known that such hate and persecution would eventually pave the way for the Holocaust, and that the Jewish stereotypes, both physical and psychological, depicted in several literary pieces would also be spread through propagandistic means in Nazi Germany and other European countries such as France. In 20th century British literature, it is still possible to find negative portraits of Jews,

namely in Ezra Pound's *Canto 52*, in which the author writes about Jewish people's "obsession" with money in a rather antisemitic way, and even replaces the name Rothschild, a common Ashkenazi last name, with "Stinkschuld" (257).

Although recent historical, literary, and social efforts have been made in order to erase the negative image built upon Jews and Judaism itself, the stereotypes previously mentioned have been around for a very long time and are not easily deconstructed or forgotten by those who have been brought up with preconceived notions which were largely spread by the media. One hopes that the characters mentioned will remain as important figures in literary history, but also as examples of a stereotyped vision that gradually ceases to exist as the years go by.

## Works Cited

- Bernard, Philippa. "Roderigo Lopez: Physician to the Queen." *European Judaism: A Journal for the New Europe*, vol. 15, no. 2, 1981, pp. 3-9.
- Bloom, Harold. "The Jewish Question: British Anti-Semitism." *Sunday Book Review, The New York Times*, May 7, 2010, p.1.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. Edited by Philip Horne, Penguin Books, 2003.
- Greenblatt, Stephen. "Marlowe, Marx, and Anti-Semitism." *Critical Inquiry*, vol. 5, no. 2, 1978, pp. 291-307.
- Hawes, Donald. *Who's Who in Dickens*. Routledge, 2006.
- Heschel, Susannah. "The Nazi Appropriation of Shakespeare: Cultural Politics in the Third Reich." *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 38, no. 2, 2007, pp. 290-1.
- Lane, Lauriat. "Dickens Archetypal Jew." *PMLA*, vol. 73, no. 1, 1958, pp. 94-100.
- Marlowe, Christopher. *The Jew of Malta*. Edited by Peter J. Smith, Nick Hern Books, 1994.
- Mundill, Robin R. *England's Jewish Solution: Experiment and Expulsion, 1262-1290*. Cambridge University Press, 1998.
- Overton, John. *The English Church in the Eighteenth Century*. Dodo Press, 2005.
- Pound, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. New Directions Publishing, 1999.
- Roth, Cecil. *A History of the Jews in England*. Oxford University Press, 1941.
- Scott, Walter. *Ivanhoe*. Edited by Graham Tulloch, Penguin Books, 2000.
- Shakespeare, William. *The Merchant of Venice*. Edited by W. Moelwyn Merchant, Penguin Books, 2015.
- Tkacz, Catherine Brown. "The Jew of Malta and the Pit." *South Atlantic Review*, vol. 38, no. 2, 1988, pp. 47-57.

# *Man is not truly one, but truly two:* O Mito do *Doppelgänger* em *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson

---

Jéssica Bispo

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS DA UNIVERSIDADE NOVA  
DE LISBOA - CETAPS

Citation: Jéssica Bispo. “*Man is not truly one, but truly two: O Mito do Doppelgänger em Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 11, n.º 1, 2022, pp. 41-58. ISSN: 2182-9934. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>. DOI: 10.21747/2182-9934/via11\_1a4.

## Abstract

This article analyses the literary work *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) by Robert Louis Stevenson, taking into account the myth of the *doppelgänger*. Firstly, several mythological conceptions of the *doppelgänger* will be presented, so as to problematize the theme of duality in the context of Victorian society and Stevenson’s work. Instances of duality in Victorian society and how it manifests itself within that context will also be analysed, namely through the idealization conveyed by the figure of the gentleman and the feelings of anxiety, but also of excitement, regarding the scientific and technological advances that were occurring at the time. Furthermore, pertaining to Stevenson’s work in particular, the double personality of Jekyll will be explored taking into consideration the creation of Hyde, focusing on three elements that evoke this duality: Hyde’s physical appearance, the description of his and Jekyll’s residence, and the mirror and its symbology. The duality of the city of London will also be addressed, namely through the East End/West End and night/day dichotomies.

**Keywords:** Culture Victorian Era; Victorian Literature; London; Duality; *Doppelgänger*

## Resumo

O presente artigo analisa a obra *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson tomando em consideração o mito do *doppelgänger*, sendo, primeiramente, apresentadas diversas concepções mitológicas do mesmo, para posteriormente se problematizar o tema da dualidade no contexto da obra e da sociedade vitoriana de um modo mais geral. Serão analisadas instâncias de dualidade na sociedade e como esta se manifesta, nomeadamente através da idealização veiculada pela figura do *gentleman* e da ansiedade, mas

também entusiasmo, relativamente aos avanços científicos e tecnológicos que ocorriam então. Em relação à obra de Stevenson em particular, será explorada a dupla personalidade de Jekyll através da criação de Hyde, focando três elementos que evocam precisamente uma dualidade: a aparência de Hyde, a descrição da residência deste último e de Jekyll, e o espelho e sua simbologia. A dualidade de Londres será também abordada, nomeadamente através das dicotomias *East End/West End* e noite/dia.

**Palavras-chave:** Era Vitoriana; Literatura Vitoriana; Londres; Dualidade; *Doppelgänger*

O mito do *doppelgänger* e a imagética alusiva à figura do duplo - físico ou abstrato - é transversal a diversos géneros literários e épocas históricas, apresentando-se sob várias aceções e simbolizando uma miríade de aspetos presentes em determinadas obras literárias. A temática do duplo em *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson é particularmente evidente, sendo, no entanto, apenas uma das muitas obras publicadas na Era Vitoriana que o apresentam. O mito do *doppelgänger* apresenta-se comumente associado à literatura vitoriana, influenciado pelo desenvolvimento do romance gótico, sendo que diversos autores recorriam frequentemente a elementos sobrenaturais na elaboração das suas obras, conferindo, igualmente, especial ênfase aos mistérios da mente humana. É nutrido um fascínio por mitos e lendas relacionados com a duplicidade da personalidade, usados frequentemente como mecanismo literário que alude a ansiedades de uma sociedade pós-Revolução Industrial.

Paradoxalmente, assiste-se a uma especialização do conhecimento e a um progressivo interesse pela ciência e pela psicologia. No entanto, esta tendência não impediu o recurso a mitos no domínio da produção literária (frequentemente associados à imaginação e à fantasia), extremamente úteis na representação de determinados conceitos. A figura do *doppelgänger*, na literatura vitoriana e seus antecedentes,<sup>1</sup> surge frequentemente associada a conflitos psicológicos, em particular distúrbios de dissociação da personalidade, tendo sido ainda usada, em diversas ocasiões, como metáfora para os complexos processos de criação literária e procura de identidade, bem como para relações de poder sociais alicerçadas numa dinâmica de alteridade, evidenciada pela dicotomia Eu/Outro.

Não existindo uma definição consensual do termo *doppelgänger*, esta depende, em larga medida, do folclore existente em diversas culturas, bem como a sua evolução e transformação. No entanto, de uma forma geral, este termo de origem alemã (substantivo composto pela combinação de “doppel” [duplo] e “gänger” [aquele que vagueia/anda]) remete para o duplo de um indivíduo, que se poderá apresentar de

diversas formas: como uma entidade invisível que acompanha cada ser humano, uma sombra que poderá demonstrar livre-arbítrio,<sup>2</sup> ou mesmo a personificação da alma humana. Os folclores irlandês e escocês apresentam uma referência comum a uma figura mítica denominada por *fetch*, um duplo concebido sob a forma de uma aura pertencente a cada indivíduo, com uma aparência exatamente igual a este e sendo capaz de se afastar do mesmo. O folclore escandinavo, por sua vez, menciona o *vardøger*, personificação do prenúncio e explicação atribuída à sensação de *déjà vu*: o *vardøger* seria o espírito que visitou, previamente, os espaços que a pessoa iria visitar no futuro. Também o muito reconhecido lobisomem, desde a mitologia protoindo-europeia, assume frequentemente o papel de um duplo que enverga ideais de força sobrenatural, sendo a licantropia um estado que permite uma indulgência pelos instintos mais primordiais e selvagens do ser humano. De forma similar, surge ainda a mulher-vampiro, sob as mais distintas figuras mitológicas - *empusa*, lâmia, *langsuyar*, *nukekubi*, Lilith, Ishtar -, correspondendo esta a uma mulher subversiva, uma *other woman* que expressa a sua sexualidade e independência, representando a liberdade que a mulher socialmente respeitável e conformista não conseguiria atingir, apesar de ansiar por tal. Claude Lecouteux acrescenta alguns exemplos aos já previamente mencionados e conclui:

La antigua religión egipcia nos habla del *Ka*, los griegos nos hablan del *daimôn*, los romanos nos informan de que todo hombre posee un *genius* y cada mujer una *luno*, el cristianismo nos atribuye un ángel custodio, los antiguos escandinavos conocen la *fylgja*. . . Sin duda alguna resultaría vano querer descubrir un lazo genético entre todas estas civilizaciones, pero el parentesco de las creencias nos revela que, con el Doble, tenemos uno de los elementos constitutivos del pensamiento humano del orden de los arquetipos junguianos o de lo que los folkloristas denominan *psichic unity*. (14)

O duplo particular de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* não se manifesta como uma entidade invisível ou uma sombra, mas sim como um duplo físico, aparentemente em direta oposição ao indivíduo que o criou. Apesar de visível, verifica-se que a existência de Hyde como duplo de Jekyll é simbolicamente invisível para todas as personagens da obra exceto o seu criador, sendo este o único que conhece a verdadeira origem e identidade de Hyde. Desta forma, a qualidade de invisibilidade define este duplo, sendo precisamente esse atributo que lhe permite cumprir a sua função de forma discreta e eficiente. Hyde, como expressão parcial da personalidade de Jekyll, possui vontade própria, agindo simultaneamente como

*shadow-self*: a expressão da faceta obscura da mente do médico, pulsando com instintos e emoções reprimidos. A identificação de Hyde com a sombra é, ainda, enfatizada pelos locais em que este surge ao longo da obra, sendo estes caracterizados por uma ausência de luz e um nevoeiro cerrado (Stevenson 7, 13, 14-5). A aceção da figura do duplo como personificação da alma<sup>3</sup> também encontra eco na obra de Stevenson, sendo que Hyde, como previamente mencionado, personifica os impulsos reprimidos de Jekyll, incluindo, também, os seus instintos mais violentos, bem como a sua misantropia e misoginia. Assim, Hyde é usado como complemento dos traços de personalidade que já encontramos em Jekyll e que, em conjunto, formam a totalidade da alma humana.

É ainda necessário referir que a figura do *doppelgänger* surge geralmente associada à sorte do indivíduo que o possui: “It usually stands behind its human, occasionally whispering advice, both good and bad. It is bad luck for a doppelganger to be seen, particularly by its human counterpart: [t]he sight of one’s doppelganger is said to foretell imminent death” (Sherman 124).<sup>4</sup> Esta característica está também presente na obra de Stevenson, manifestando-se através da curta passagem de tempo entre a manifestação de Hyde como ocorrência dominada por Jekyll e a sua emergência espontânea e descontrolada sem necessidade da poção que a determinaria. Esta evolução culminará, posteriormente, na morte de ambos que são apenas um, o que alude à criação de um *doppelgänger* visível como estando intrinsecamente relacionada com a destruição do ser.

Partindo destas considerações iniciais sobre a figura do *doppelgänger* e a sua relação com a obra em estudo, o presente artigo pretende analisar a presença do duplo em *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, articulando a mesma com o contexto social da obra, *i.e.* a Inglaterra vitoriana, e questões prementes no seio desta, como a exigência de repressão, em diversos níveis, para responder a padrões socioculturais, e a diferença e também dualidade existentes entre os *East End* e *West End* da cidade de Londres.

## 1. Instâncias de dualidade na sociedade vitoriana

A escolha do duplo como tema central de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* revela diversas ansiedades patentes na sociedade vitoriana, sendo uma destas o desvio ao ideal do *gentleman*, um arquétipo que definia um código de atitudes e características que um homem da classe média ou alta deveria cultivar em sociedade. Este indivíduo, que possuiria uma particular consciência da época de transição em que se inseria, deveria igualmente demonstrar conhecimento do seu lugar na sociedade e, assim,

corresponder ao ideal de aparência e comportamento que foi sendo desenvolvido. É a proeminência deste ideal na sociedade vitoriana que provoca em Jekyll a necessidade de criar Hyde.

Respeitabilidade, espírito de iniciativa, autossuficiência e honestidade: são estes alguns dos pilares que sustentam o arquétipo do *gentleman*, que deveria apresentar-se como sendo um trabalhador honesto, dedicado e determinado, procurando uma competição saudável e tentando, dessa forma, ascender social e financeiramente, contribuindo, subsequentemente, para a dinâmica desejável da sociedade e impulsionando desta forma o desenvolvimento coletivo. Numa esfera privada, deveria garantir o sustento da família e cuidar dela, com autoridade e algum distanciamento emocional. É ainda importante referir a valorização do carácter forte refletido no próprio corpo, *i.e.* energia física e uma aparência forte e saudável, e a desvalorização da sensibilidade e das emoções, pois estas simbolizavam fraqueza de espírito: “A aplicação vitoriana do epíteto *manly* para qualificar a masculinidade no sentido de carácter forte e de resiliência, em oposição ao conceito de *sentimental*, encontrou eco em inúmeras ocasiões, tanto no contexto do Império como no da metrópole” (Ramos 126).

A compreensão do ideal veiculado pelo conceito de *gentleman* revela-se fundamental para compreender a criação de Hyde. Como poderá ser deduzido, este modo de vida obrigaria a uma intensa repressão emocional e sexual, visando suprimir instintos e vontades naturais ao humano, nomeadamente aqueles relacionados com a raiva, a liberdade ou a sexualidade. Estas restrições impostas pelos padrões sociais vitorianos, e com o acréscimo do fardo das expectativas culturais, não permitiriam a Jekyll exprimir-se livremente, pelo que este necessita de criar o seu duplo. Através de Hyde, a responsabilidade das ações consideradas moralmente erradas recairia neste, permanecendo Jekyll ilibado de qualquer desvio ao comportamento desejável. Jekyll certamente se sentiria mais livre recorrendo a Hyde e esta divisão de personalidade aparenta ser, inicialmente, bastante benéfica. No entanto, com a passagem do tempo, começa a existir uma acentuação da dualidade, pois ambos agem de forma extremamente distinta. A consequente perda de controlo sobre o momento de transformação e, por fim, a morte, confirmam a impossibilidade e consequência trágica da divisão da personalidade.

Uma razão adicional pela qual Jekyll cria o seu duplo relaciona-se com o seu estatuto social aliado à profissão que exerce, tal como refere Christine Gamache: “Jekyll needs to create a double . . . because the society in which he lives, restrictive Victorian England, does not accept the ‘pleasures’ that he once indulged as a youth

and which he now has to repress in order to maintain his social status” (8). Jekyll ocupa uma profissão de prestígio, exercendo medicina,<sup>5</sup> que exige uma postura rígida e irrepreensível. O próprio Jekyll demonstra possuir consciência deste facto, revelando, no último capítulo da obra, a repressão constante em que vivia e a luta psicológica que o dividia entre a sua identidade e o código de comportamentos a que era obrigado pelos padrões vitorianos:

. . . I found it hard to reconcile with my imperious desire to carry my head high, and wear a more than commonly grave countenance before the public. Hence it came about that I concealed my pleasures, and that when I reached years of reflection, and began to look round me and take stock of my progress and position in the world, I stood already committed to a profound duplicity of life. (Stevenson 52)

A ansiedade relativa aos avanços científicos e tecnológicos está também presente nesta complexa obra: Jekyll formula, com sucesso, uma poção que lhe permite assumir outra identidade; no entanto, o resultado dessa transformação revela-se desastroso, sendo que a mesma vai diminuindo a sua eficácia ao longo do tempo, simbolizando o receio da mudança e inovação científica (algo que encontra eco em obras escritas anteriormente, como *Frankenstein* [1818] de Mary Shelley, e permanece um recorrente tema posteriormente, veja-se *The Time Machine* (1895) e *The Island of Doctor Moreau* (1896), H. G. Wells). Assim, a poção de Jekyll, que surge como um novo avanço científico, apresenta-se útil e benéfico, tornando-se, todavia, gradualmente nocivo e culminando num desastre sem resolução possível. Verifica-se também que o papel de criador é assumido exclusivamente por Jekyll, não existindo intervenção feminina, o que prediz igualmente um fracasso científico, sendo esta perspetiva frequentemente debatida em análises de *Frankenstein* de Mary Shelley (Goswami, Mitchell e Rubenstein) mas podendo ser aplicada também no caso particular de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*: a ausência do cuidado e educação de uma figura materna produz uma descendência deformada, desequilibrada e potencialmente perigosa.

A figura do duplo/*doppelgänger* demonstra ser capaz, assim, de transportar consigo diversos traços caracterizadores de uma determinada época, simbolizando o que é questionável e obscuro, o proibido, e até a possibilidade de transgressão.

## 2. Jekyll e Hyde

### 2.1. A dupla personalidade

A opção de Stevenson em empregar um duplo físico na sua obra revela-se oportuna tendo em consideração a temática da dupla personalidade. Jekyll e Hyde corporizam a dualidade da mente humana e a impossibilidade de separar o todo que constitui a identidade individual. Primeiramente, a criação do *doppelgänger* evidencia a incompreensão de Jekyll relativamente a si mesmo e à psique humana, tentando, ineficientemente, reunir as duas partes da sua identidade que o mesmo considera serem opostas. Esta tentativa de divisão é já em si problemática, uma vez que Jekyll pretende dividir a sua identidade baseando-se na muito relativa dicotomia entre Bem e Mal. Ambos os conceitos são extremamente subjetivos, estando sujeitos à influência dos padrões socioculturais e regras éticas, morais e religiosas de uma determinada sociedade. Hyde é assim criado não apenas com o objetivo de permitir a libertação de desejos e instintos reprimidos, mas também como personificação da totalidade do Mal que residiria na mente de Jekyll: “Not only does he explain that he has hidden this part of himself away in order to conform to Victorian standards of respectability, he himself refers to it as *evil*” (Gamache 28).

Considerando ainda uma das aceções de *doppelgänger* referida anteriormente - o duplo como personificação da alma - torna-se possível inferir duas ideias distintas: por um lado, Hyde pode servir o propósito de evidenciar a verdadeira natureza de Jekyll, constituindo o conjunto de traços identitários que dominam a sua personalidade (algo que é enfatizado pelo gradual esbatimento de barreiras entre a personalidade de Jekyll e do seu duplo Hyde, e, em especial, pela forma como este último se apodera de Jekyll de forma lenta mas incisiva) e acabando por obter uma força desproporcional à porção da sua alma que o médico considera como aquela que se constitui como Boa e manifesta o Bem. Por outro lado, Jekyll poderá já ter plena consciência da sua dualidade, necessitando apenas de uma personificação para a maldade - manifestação do Mal - que figura na sua alma. Desta forma, Hyde nada mais seria do que um mecanismo que permitiria a Jekyll viver plenamente, sem restrições ou consequências decorrentes dos seus atos. Nesta interpretação, o descontrolo relativamente ao momento da transformação seria apenas causado pela prolongada exposição da psique de Jekyll aos impulsos de Hyde, bem como pelo facto de Jekyll permanecer demasiado tempo vivendo como o seu duplo.

Em suma, a primeira perspetiva encara Hyde como uma manifestação do Mal que habita na alma de Jekyll, mostrando-se este mais poderoso do que a bondade, *i.e.* o Bem. A segunda perspetiva, por sua vez, considera Hyde como um mero veículo utilizado para escapar à repressão vitoriana e uma personificação do Mal que reside na

alma de Jekyll tendo este pleno conhecimento desse facto. Em ambos os casos, Jekyll tenciona separar a sua personalidade recorrendo ao extremo de criar um duplo de si mesmo, pelo que luta por uma divisão que se revela impossível. O resultado é, como se esperaria, desastroso, ocorrendo, ao invés da divisão, uma sobreposição involuntária de ambas as personalidades, com Jekyll a assumir características de Hyde, perdendo-se qualquer oportunidade de integração, bem como o controlo sobre o momento de transformação, o que evidencia a impossibilidade de criar um duplo perfeito (*Ibidem* 27).

Três elementos recorrentes na obra permitem analisar mais em detalhe a dupla identidade de Jekyll: são eles o aspeto físico de Hyde, a habitação de ambos e o espelho. O aspeto físico de Hyde evoca teorias de degeneração, denunciando também a ideia de que instintos e emoções reprimidos provocam uma deterioração da alma e, conseqüentemente, do corpo, revelando assim a impossibilidade do homem vitoriano assumir publicamente a sua verdadeira identidade, pois constituiria uma ameaça à ordem vigente. O carácter monstruoso e grotesco do *doppelgänger* simboliza, por conseguinte, esta corrupção interior (Romero 24), e a aparência de Hyde evoca precisamente tais características. Com efeito, a sua aparência encontra-se marcada por um claro atavismo, com referência a membros desproporcionais e deformações físicas, provocando sensações inquietantes: “There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives a strong feeling of deformity. . .” (Stevenson 10); “Mr. Hyde was pale and dwarfish, he gave an impression of deformity without any nameable malformation, he had a displeasing smile . . . timidity and boldness, and he spoke with a husky, whispering and somewhat broken voice . . .” (*Ibidem* 16).

Estas descrições indiciam também, por sua vez, uma forte influência da obra *On The Origin of Species* (1859) de Charles Darwin, que teoriza a questão da proximidade entre os humanos e os símios, e que inegavelmente se revelou de extrema importância para a sociedade vitoriana, tendo revolucionado a perspetiva da população sobre um conjunto de temas, como afirmam Abhishek Thakkar e Dushyant Nimavat:

Darwin's *The Origin of Species* is one of those works that has affected the modern man the most till now. It has caused a drastic change in the mindset of the population and lead to the need for new scientific ethics as the old ethics of [the] *Bible* have been constantly scrutinized and questioned in the light of the technological revolution. . . . (760)

A aparência de Hyde remete, então, para os instintos mais primitivos e selvagens do ser humano, e para a verdadeira natureza do homem que é constantemente reprimida em contexto social. Cesare Lombroso, influente psiquiatra e criminologista italiano, debate este tema na obra *L'uomo Delinquente (Criminal Man, 1876)*, estabelecendo uma relação entre a propensão para a criminalidade e determinadas características físicas dos indivíduos, nomeadamente as seguintes:

. . . thinness of body hair, low degrees of strength and below-average weight, small cranial capacities, sloping foreheads, and swollen sinuses. [S]utures of the central brow ridge, precocious synostoses or disarticulation of the frontal bones, upwardly arching temporal bones, sutural simplicity, thick skulls, overdeveloped jaws and cheekbones, oblique eyes, dark skin, thick and curly hair, and jug ears. (91)

Assim como as descrições de Lombroso evocam uma imagem de deformidade e desproporção, também Hyde surge dessa forma apresentado. Para além destes traços distintivos, Lombroso acrescenta ainda: “. . . the most horrendous and inhuman crimes have a biological, atavistic origin in those animalistic instincts that, although smoothed over by education, the family, and fear of punishment, resurface instantly under given circumstances” (*Ibidem*). Pela influência da obra de Lombroso na sociedade italiana da época, mas também na Inglaterra vitoriana, é possível observar como o atavismo de Hyde sugere e simboliza os seus instintos violentos, agora libertados nesta figura disforme que subverte padrões educativos, familiares e sociais, sem receio de um castigo que não lhe seria aplicado.

Já relativamente às habitações de Jekyll e Hyde, Utterson confere à residência do primeiro características que evocam calor e conforto - “. . . a large, low-roofed, comfortable hall, paved with flags, warmed . . . by a bright, open fire, and furnished with costly cabinets of oak” (Stevenson 16/17) -, criando no advogado uma calculada imagem correspondente à reputação que Jekyll desejava veicular e que o primeiro iria certamente divulgar por Londres, revelando uma plena integração na sociedade: “Utterson himself was wont to speak of it as the pleasantest room in London” (*Ibidem* 17). Neste seu lar, Jekyll organizava aprazíveis jantares com “. . . five or six old cronies, all intelligent, reputable men and all judges of good wine . . .” (*Ibidem* 18).<sup>6</sup>

Este ambiente contrasta claramente com aquele em que Hyde se encontra frequentemente e que, embora pertencendo igualmente à propriedade de Jekyll, constitui apenas um laboratório, como Poole revela: “‘Oh, dear no, sir. He never dines here,’ replied the butler. ‘Indeed we see very little of him on this side of the house; he mostly comes and goes by the laboratory’” (*Ibidem* 17). Jekyll e o seu duplo

frequentam locais distintos de uma mesma casa, acentuando a dualidade entre ambos. No entanto, esta dinâmica fornece indícios que apontam para o facto de estes serem a mesma pessoa. O leitor rapidamente obtém a informação de que, apesar de Hyde frequentar o laboratório, este possui ainda uma habitação própria. Tendo presente este facto, é interessante verificar que as ruas em que Jekyll e Hyde residem são ambas descritas como locais decadentes, sendo que a habitação de Hyde se encontra, todavia, surpreendentemente recheada por objetos de considerável valor:

. . . furnished with luxury and good taste. A closet was filled with wine; the plate was of silver, the napery elegant; a good picture hung upon the walls, a gift (as Utterson supposed) from Henry Jekyll, who was much of a connoisseur; and the carpets were of many plies and agreeable in colour. (*Ibidem* 24)

A semelhança relativa ao interior de ambas as habitações é uma indicação de que Jekyll e Hyde são o mesmo indivíduo (note-se, em citação anterior, a referência às *costly cabinets of oak*). É também interessante notar que Jekyll opta por exibir parte dos seus pertences valiosos na residência de Hyde, sendo que a mesma não recebe a visita de convidados. Desta forma, não ostentaria um desagradável exibicionismo que poderia afastar os seus convivas, optando por demonstrar uma modesta riqueza que, não obstante a sua exposição como símbolo de prosperidade, apontaria para uma desejável moderação nos seus afazeres e relações (distinta, aliás, das suas verdadeiras intenções e extremos impulsos).

Por fim, na literatura, o espelho surge frequentemente associado à questão da dualidade e das máscaras sociais, sendo por vezes o objeto que permite distinguir um indivíduo do seu *doppelgänger*. Serve também o propósito de induzir uma autorreflexão por parte do indivíduo criador do duplo, o que sucede na obra de Stevenson, sendo que é através desta tomada de consciência por parte de Jekyll que o mesmo se apercebe da sua perda de controlo sobre Hyde: “I lingered but a moment at the mirror . . .” (*Ibidem* 56); “. . . Edward Hyde would pass away like the stain of breath upon a mirror . . .” (*Ibidem* 57), “. . . bounding from my bed, I rushed to the mirror” (*Ibidem* 59). Relacionado com o espelho e a dualidade, surge também o reconhecido mito de Narciso, que remete para uma figura que se apaixona pelo seu reflexo e acaba por morrer de tristeza olhando o inalcançável objeto do seu desejo:

After Narkissos had rejected many admirers in this way, male and female alike, one of them prayed that he should suffer an unrequited passion on his own part. So one day, as he was leaning over a woodland pool to drink, he fell in love with his own

reflection and remained forever at that spot, unable to tear himself away, until he died from exhaustion and unsatisfied desire. (Hard 217)

Assim como Narciso nutre um profundo fascínio e amor pelo seu reflexo, também Jekyll regozija na liberdade oferecida por Hyde, e assim como Narciso não prescinde do objeto do seu desejo, Jekyll revela igualmente um tamanho apreço pela indulgência em afazeres proibidos que o leva a não renunciar à pessoa de Hyde, acabando por definhar.

A ideia de reflexo como um Outro permite também que este se considere como um duplo, o que explica ainda a estranheza sentida por Jekyll quando este se observa a si mesmo sob a forma de um duplo criado por si próprio: o médico sente que perdeu verdadeiramente a sua identidade enquanto tentava, sem sucesso, encontrá-la e controlá-la.

## 2.2. A dualidade de Londres

A narrativa de Jekyll e Hyde desenrola-se na cidade de Londres, constituindo esta uma localização muito oportuna para a devida exploração do tema da dualidade, denunciando a ambiguidade de valores que caracterizava a sociedade vitoriana e a oposição entre o *East End* e o *West End* londrinos. O *doppelgänger* é também usado, assim, para veicular a miríade de oposições e dicotomias encontradas na cidade.

Verifica-se que o ambiente da obra remete claramente para o selvagem, o obscuro, a névoa e a confusão labiríntica que surgem inúmeras vezes a caracterizar Londres na literatura produzida nesta época,<sup>7</sup> sendo que estes elementos se relacionam, por sua vez, com a natureza enigmática do *doppelgänger* e os mistérios da mente humana e da consciência. A glória que de Londres emanava como capital do Império Britânico, berço de inovações tecnológicas e científicas, contrastava imensamente com as suas ruas escuras e labirínticas, a acentuada criminalidade e os “inner demons” (Romero 15) dos seus habitantes. O perceptível labirinto de ruas por onde se movem Utterson ou Hyde é evocativo desta faceta mais obscura da cidade, bem como o *smog* que se apresenta como um elemento recorrente em romances góticos, símbolo da Revolução Industrial e dos afazeres misteriosos e proibidos dos seus habitantes.

Na obra de Stevenson, a dualidade londrina é explorada utilizando, adicionalmente, a dicotomia dia/noite, ou luz/escuridão. Atos criminosos e violentos ocorrem durante a noite, assim como a instância em que Hyde ataca uma criança, sendo esta observada por Enfield: “I was coming home from a some place at the end

of the world, about three o'clock of a black winter morning . . .” (Stevenson 7). O laboratório onde Hyde reside é também caracterizado por uma ausência de cor e luz, e a única fonte de iluminação existente é um ténue raio de luz que perpassa uma cúpula (*Ibidem* 25). Por outro lado, um ambiente mais tranquilo, convidativo e iluminado surge com a presença de Jekyll, sendo habitualmente feitas referências a lareiras e a fogo: “. . . bright, open fire . . .” (*Ibidem* 16-7); “. . . looking in the fire . . .” (*Ibidem* 20).

Não se poderá ignorar, no entanto, aquela que é talvez a mais óbvia instância de dualidade de Londres, alicerçada na realidade histórica da cidade: a distinção entre *East End* e *West End*. Londres vitoriana estava claramente dividida entre estes dois locais, cujas comunidades se encontravam tão distantes no seu modo de vida que a própria literatura as representava frequentemente como possuindo culturas muito próprias e extremamente distintas. Como afirma Ranald Michie, apresentando dois exemplos para ilustrar o seu argumento: “The communities to the East and to the West were seen to possess their own distinctive culture, as depicted in such works as in George Gissing’s 1889 novel, *The Nether World* . . . or in the 1896 novel by Arthur Morrison, *A Child of the Jago* . . .” (96).

O *East End* albergava o proletariado em míseras condições, com habitações extremamente delapidadas e sobrepovoadas, o que era denunciado pelo intenso mau cheiro frequentemente abordado em obras de Charles Dickens ou Thomas Carlyle, e como Drew Gray confirma: “Indeed it is the smell of the East of London that is most redolent in much of nineteenth-century writing” (60). A prostituição e a criminalidade eram também abundantes nesta área e é este local que surge associado, de imediato, a Hyde: degenerado, selvagem, onde o crime espreita em todos os recantos e as regras socioculturais burguesas são esquecidas, um verdadeiro “end of the world” como afirma Enfield (Stevenson 7).

Por oposição, a classe média burguesa efetuava os seus negócios no *West End*, local de riqueza e dinamismo, onde a aristocracia, em decadência, tentava preservar o seu estatuto, reputação e poder económico estabelecendo contactos com a burguesia, que enriquecia a um ritmo frenético. Era, igualmente, neste local que o comércio mais prosperava e o entretenimento se encontrava disponível sob as mais diversas formas, desde clubes a estabelecimentos que disponibilizavam todo o tipo de produtos e ainda teatros. Constituía, em suma, “a place of pleasure and entertainment” (Michie 96). Associado a este local surge, então, Jekyll, um *gentleman* que desempenha um cargo de prestígio e mantém uma aparência irrepreensível.<sup>8</sup>

Londres apresentava-se, assim, como sendo, por um lado, uma cidade cosmopolita, a metrópole do Império Britânico de onde colonos partiam para promover uma ideologia expansionista e conquistar território estrangeiro, veiculando ainda valores sociais, morais e éticos que assegurariam uma determinada ordem social; por outro lado, era também a cidade sombria que vivia atemorizada por crimes violentos cometidos por figuras como *Jack the Ripper*, albergando ávidos leitores burgueses que procuravam ocupar o seu tempo de lazer com obras consideradas escandalosas.<sup>9</sup> Esta faceta mais perversa e selvagem de Londres é evocada por Stevenson nos seguintes passos da obra: “. . . the street shone out in contrast to its dingy neighbourhood, like a fire in a forest . . .” (Stevenson 6); “. . . when the shops were closed, the by-street was very solitary and, in spite of the low growl of London from all round, very silent” (*Ibidem* 14).

Tal como a cidade, Londres, é representada desta forma paradoxal, é também assim que se concebe a dupla personalidade de Jekyll: duas identidades num mesmo corpo, antes da divisão que o/os leva posteriormente à morte.

### Notas finais

O presente artigo pretendeu tratar o mito do *doppelgänger*, demonstrando como o mesmo foi apresentado por Robert Louis Stevenson na sua mais reconhecida obra, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, e como este se manifesta não apenas na sua forma mais óbvia, *i.e.* na/s figura/s de Jekyll e Hyde, mas também na própria sociedade vitoriana e nos diversos mitos, idealizações, construções e realidades que a caracterizam. Através da análise realizada, pretendeu-se também demonstrar como a apropriação de um mito numa obra literária pode servir como um muito útil mecanismo para espelhar ansiedades e receios de uma época conturbada e extremamente ambivalente. No domínio da psicologia, a obra evoca a complexidade da mente humana e lutas psicológicas interiores transversais a todos os indivíduos, como seres altamente paradoxais que somos.<sup>10</sup>

Impõe-se uma breve menção ao reconhecido ensaio “The Uncanny” (1919) de Sigmund Freud, por ser, com frequência, referido em análises de obras literárias com um pendor gótico, como é o caso de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. No mesmo, o psicanalista aborda diretamente o tema do duplo, considerando que este evoca aquilo que descreve como sendo *uncanny*, *i.e.* um sentimento paradoxal em que emergem sentimentos de terror e perturbação mas também reconhecimento e familiaridade:

One must content oneself with selecting the most prominent of those motifs that produce an uncanny effect, and see whether they too can reasonably be traced back to infantile sources. They involve the idea of the “double” (the *Doppelgänger*), in all its nuances and manifestations . . . . (141)

Freud atribui uma origem psicológica às diversas repressões sofridas pelo indivíduo, afirmando, como se poderá verificar pela passagem supracitada, que estas podem remontar à sua infância. Não será, de todo, despropositado assumir que a repressão sexual e emocional a que Jekyll é sujeito tenha a sua origem durante a infância e não apenas na sua vida adulta, em especial se se tomar em consideração a significativa idealização deste estágio da vida durante a Era Vitoriana, nomeadamente através da conceção da criança romântica - inerentemente bondosa, pura e inocente - e o seu isolamento numa esfera própria dentro do núcleo familiar, mas também da posterior falta de resposta do adulto perante a entrada desta mesma criança no mundo dos adultos e na esfera pública.<sup>11</sup> A nostalgia que Jekyll demonstra, por vezes, pelos seus tempos de juventude pode ser, precisamente, indicativo destas questões apresentadas por Freud.

Valerá a pena referir ainda que, apesar da literatura britânica constituir o foco deste artigo, o uso do *doppelgänger* e do tema da dualidade estende-se à literatura produzida numa miríade de territórios e épocas históricas. Na literatura norte-americana, a título de exemplo, este tema surge em “William Wilson” (1839) - duplo físico - ou “Ligeia” (1838) - dualidade abstrata - de Edgar Allan Poe ou *The Great Gatsby* (1925) de J. Scott Fitzgerald (note-se, neste último exemplo, a curiosa semelhança entre os termos *East End/West End* e *East Egg/West Egg*).

Para finalizar o presente artigo, é importante referir que o tema do duplo poderá ser abordado através das mais distintas perspetivas, enfatizando diferentes aspetos das variadas obras literárias que o apresentam, de forma mais ou menos direta. O conceito de *doppelgänger* encontra-se sujeito a diversas variações entre sociedades e épocas; no entanto, a generalidade das culturas partilha, na sua memória coletiva, tradições, lendas e mitos, a ideia de dualidade e de que o ser humano poderá não estar totalmente sozinho, num plano físico ou sobrenatural, sendo que o seu possível duplo poderá apresentar-se das mais variadas formas, com as mais distintas designações: alma, espírito, aura, reflexo, duplo físico, sombra, *alter ego*.<sup>12</sup> No entanto, qualquer aceção de duplo se relaciona intrinsecamente com algum tipo de dualidade. A análise aqui efetuada, que considerou aspetos psicológicos e mitológicos relacionados com a sociedade vitoriana, permite-nos concluir o mesmo que Jekyll: “Man is not truly one, but truly two” (Stevenson 53).

## Obras Citadas

- Abadi, Houssein e Sahar Abadi. "Revisiting the Doppelganger Myth in Robert Louis Stevenson's *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*." *Advances in Asian Social Science*, vol. 5, no. 1, 2014, pp. 939-43.
- Barrie, J. M. *Peter Pan in Kensington Gardens and Peter and Wendy*. Oxford University Press, 2008.
- Castel-Branco, Maria Conceição A. Emiliano. "Literatura e Psicologia: a Dualidade na Obra de Robert Louis Stevenson." *Ciência e Cultura. Ficcionalizações da Ciência Na Grã-Bretanha II (Séculos XIX e XX)*, editado por F. Furtado e G. G. Terenas. Caleidoscópio, 2012.
- Claude, Lecouteux. *Hadas, Brujas y Hombres Lobos en la Edad Media: Historia del Doble*. Tradução de Plácido de Prada, El Barquero, 2004.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness and Other Tales*. Oxford University Press, 2008.
- Dickens. Charles. *Bleak House*. 2012. *The Project Gutenberg*, <https://www.gutenberg.org/files/1023/1023-h/1023-h.htm>. Acedido 14 Jan. 2022.
- Doyle, Sir Arthur Conan. *The Sign of the Four*. 2000. *The Project Gutenberg*, <https://www.gutenberg.org/files/2097/2097-h/2097-h.htm>. Acedido 14 Jan. 2022.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Tradução de David McLintock, Penguin Books, 2003.
- Gamache, Christine M. "An Opposing Self: *Doppelgängers* in *Frankenstein*, *Jekyll and Hyde* and *Fight Club*". Dissertação. School of Graduate Studies, Rhode Island College, 2011.
- Goswami, Debapriya. "'Filthy creation': the Problem of Parenting in Mary Shelley's *Frankenstein*." *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. 10, no. 2, 2018, pp. 210-216. <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v10n2.20>. Acedido 11 Jan. 2022.
- Gray, Drew D. "East Meets West: The Contrasting Nature of Victorian London and the Mixed Community of the East End." *London's Shadows: The Dark Side of the Victorian City*. Continuum, 2010.
- Hard, Robin. "Lesser deities and nature-spirits." *The Routledge Handbook of Greek Mythology*. Routledge, 2004.

- Kincaid, James R. *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting*. Duke University Press, 1998.
- Lemmer, Catherine. "Victorian Respectability: The Gendering of Domestic Space." Dissertação. University of Pretoria, 2007.
- Lombroso, Cesare. *Criminal Man*. Tradução de Mary Gibson e Nicole Hahn Rafter, Duke University Press, 2006.
- Micali, Simona. "The Hero and His Shadow." *Image & Narrative*, vol. 11, no. 3, 2010, pp. 99-110.
- Michie, Ranald C. *Guilty Money: The City of London in Victorian and Edwardian Culture, 1815-1914*. Pickering & Chatto, 2009.
- Mitchell, Donna. "Of Monsters and Men: Absent Mothers and Unnatural Children in the Gothic 'Family Romance'." *Otherness: Essays and Studies*, vol. 4, no. 2, 2014, pp. 105-129,  
[https://www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal\\_Otherness/Otherness\\_4.2/4\\_Donna\\_Mitchell\\_-\\_Of\\_Monsters\\_and\\_Men.pdf](https://www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal_Otherness/Otherness_4.2/4_Donna_Mitchell_-_Of_Monsters_and_Men.pdf).  
Acedido 11 Jan. 2022.
- Monaghan, Patricia. "fetch". *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. Facts On File, 2004.
- Nusbaum, Abigail Ina. "Victorian Domesticity and the Perpetuation of Childhood: an Examination of Gender Roles and the Family Unit in J. M. Barrie's *Peter Pan*." Dissertação. Liberty University, 2014.
- Ramos, Iolanda Freitas. *Matrizes Culturais. Notas para um Estudo da Era Vitoriana*. Edições Colibri, 2014.
- Romero, Holly-Mary. "The Doppelganger in Select Nineteenth-Century British Fiction: *Frankenstein*, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, and *Dracula*." Dissertação. Faculté des Lettres da Université Laval, 2013.
- Rowland, Ann Wierda. *Romanticism and Childhood: The Infantilization of British Literary Culture*. Cambridge University Press, 2015.
- Rubenstein, Marc A. "'My Accursed Origin': The Search for the Mother in 'Frankenstein'." *Studies in Romanticism*, vol. 15, no. 2: *Psychoanalysis and Romanticism*, 1976), pp. 165-196. <http://www.jstor.org/stable/25600007>. Acedido 11 Jan. 2022.

Sherman, Joseph, editor. "Doppelgänger." *Storytelling: An Encyclopedia of Mythology and Folklore*. M. E. Sharpe, 2008.

Stevenson, Robert Louis. *Strange Case of Dr Jekyll & Mr Hyde*. Alma Classics, 2014.

Stoker, Bram. *Dracula*. Simon & Schuster, 2014.

Thakkar, Abhishek e Dushyant Nimavat. "The Origin of Species: The Most Significant Work of Victorian Literature." *International Journal of English Language, Literature in Humanities*, vol. 7, no. 1, 2019, pp. 753-71.

---

<sup>1</sup> Já na literatura inglesa que antecede a Era Vitoriana, nomeadamente no Romantismo, assiste-se ao frequente uso desta temática, como podemos observar não apenas em *Frankenstein* de Mary Shelley, de forma mais evidente, mas também na poesia de William Wordsworth - note-se a dualidade existente entre a paisagem idílica e os sentimentos de tristeza do sujeito poético em "Poor Susan" (1798) ou "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood" (1807) - ou nos ilustres *Songs of Innocence and Songs of Experience* (1789), de William Blake. Não obstante, o tema do duplo pode ser encontrado, como afirma Holly-Mary Romero, em textos tão remotos como o próprio *Genesis*: "Most importantly, the nineteenth-century Gothic doppelgänger is part of a tradition of double narratives that has existed as far back as the fall of Satan in *Genesis*" (Romero 21).

<sup>2</sup> Simona Micali, em "The Hero and His Shadow," acrescenta ainda que a figura da sombra que diversas vezes surge na literatura abandona frequentemente a pessoa que a origina, tornando-se assim autónoma (100), tal como ocorre em, a título de exemplo, *Peter and Wendy* (1911), de J.M. Barrie, sendo que a sombra de Peter Pan o abandona e estabelece-se assim como um duplo deste, agindo de forma independente e senciente (Barrie 78, 90).

<sup>3</sup> Sigmund Freud refere que a alma imortal do ser humano constitui, provavelmente, a primeira e mais antiga manifestação do duplo de um ser humano, e elabora sobre o tema: "The invention of such doubling as a defence against annihilation has a counterpart in the language of dreams, which is fond of expressing the idea of castration by duplicating or multiplying the genital symbol. In the civilization of ancient Egypt, it became a spur to artists to form images of the dead in durable materials. But these ideas arose on the soil of boundless self-love, the primordial narcissism that dominates the mental life of both the child and primitive man, and when this phase is surmounted, the meaning of the 'double' changes: having once been an assurance of immortality, it becomes the uncanny harbinger of death" (142).

<sup>4</sup> A figura do *fetch* referida anteriormente incorpora também esta questão da sorte: se o indivíduo encontrasse o seu *fetch* durante a manhã, significaria que os tempos vindouros iriam estar recheados de sorte; se, por outro lado, o encontro se realizasse durante a noite ou nas imediações de um cemitério, tal indicaria que a morte estava próxima (Monaghan 184/185).

<sup>5</sup> Alguns dos estatutos que Jekyll possui são mencionados diretamente na obra, como se poderá verificar no seguinte excerto: ". . . in case of the decease of Henry Jekyll, MD, DCL, LL.D., F.R.S., etc. . . ." (Stevenson 11), surgindo explicitados nas notas da edição em uso: "p.11, MD, DCL, LL.D., F.R.S.: Doctor of Medicine, Doctor of Civil Law, Doctor of Laws and Fellow of the Royal Society" (*Ibidem* 225).

<sup>6</sup> É necessário ter em atenção, no entanto, as imagens que estas descrições evocam na mente dos leitores de Stevenson e que, compelidos pelas afirmações de Utterson, poderão associar à residência de Jekyll um sentimento de verdadeiro e profundo conforto e abertura de espírito. No entanto, as habitações vitorianas eram construídas com este propósito, servindo a ideologia social de separação entre as esferas pública e privada. Sobre esta questão, Catherine Lemmer explica: "Each room is separate from the next with only one entrance so that visitors need see little more than the room they find themselves in. . . . The nineteenth century saw the continued separation of the public from the private, work from home. The layout of the Victorian house reflects this change. The home was no longer the site of communal endeavour. . . . Victorian architects reproduced spatial and social hierarchies by structuring architectural space according to gendered ideals of the public and the private" (89).

<sup>7</sup> Entre os muitos exemplos que poderiam ser referidos, apresentam-se os seguintes: comentário de Marlow sobre Londres em *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad: "'And this also,' said Marlow suddenly, 'has been one of the dark places of the earth.'" (105); *The Sign of the Four* (1890), de Sir Arthur Conan Doyle: "At first I had some idea as to the direction in which we were driving; but soon, what with our pace, the fog, and my own limited knowledge of London, I lost my bearings, and knew nothing, save that we seemed to be going a very long way. Sherlock Holmes was never at fault, however, and he muttered the names as the cab rattled through squares and in and out by tortuous by-streets." (s/p); *Dracula* (1897), de Bram Stoker: "I long to go through the crowded streets of your mighty London, to be in

---

the midst of the whirl and rush of humanity, to share its life, its change, its death, and all that makes it what it is.” (23); e nos passos que abrem *Bleak House* (1852-53), de Charles Dickens: “Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights. Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying out on the yards and hovering in the rigging of great ships; fog drooping on the gunwales of barges and small boats. Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little ‘prentice boy on deck. Chance people on the bridges peeping over the parapets into a nether sky of fog, with fog all round them, as if they were up in a balloon and hanging in the misty clouds” (s/p).

<sup>8</sup> A imprensa foi, em larga medida, responsável pela acentuação das diferenças entre o *East End* e o *West End*. Os jornais e a informação que circulavam no *West End* aludiam frequentemente ao crime e a violência dos locais mais pobres da cidade, e a população mais desfavorecida desconhecia, por sua vez, o modo de vida dos mais abastados: “. . . those from East End of London who lived in ignorance of the civilizing influences of the West End, with its theatres and clubs” (Michie 97).

<sup>9</sup> Os romances góticos dos finais do século XVIII, bem como os produzidos no século XIX, apresentavam, de uma forma geral, temáticas consideradas extravagantes, assim como os que herdaram características da *German School of Horror* ou mesmo das obras libertinas de Marquês de Sade, sendo marcados pelo seu teor erótico e sexual e subvertendo dogmas religiosos e padrões sociais, morais e éticos da época. Apesar de tais obras serem condenadas na esfera pública, estas eram, paradoxalmente, consumidas rapidamente pelos leitores vitorianos. *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, é um dos proeminentes exemplos que demonstram esta tendência, tornando-se um *best-seller* na referida época; também *A Sicilian Romance* (1790), de Ann Radcliffe, *The Giaour* (1813), de Lord Byron, ou *Carmilla* (1871-72), de Joseph Sheridan Le Fanu, podem figurar nesta lista.

<sup>10</sup> Sobre esta temática, consulte-se o artigo de Maria Conceição Castel-Branco intitulado “Literatura e Psicologia: a Dualidade na Obra de Robert Louis Stevenson” (2012).

<sup>11</sup> Sobre a temática da criança romântica, Ann Wierda Rowland apresenta uma definição e estabelece importantes considerações (25), assim como James Kincaid, que contrasta esta idealização com a simultânea sexualização da criança na época e o pensamento de Freud (15-7, 52, 113). Relativamente à inexistência de uma transição natural e tranquila entre a esfera isolada em que a criança vitoriana é colocada - nomeadamente através do berçário nas habitações - e a implacável vida pública recheada de responsabilidades, exigências e expectativas, Abigail Ina Nusbaum tece também relevantes considerações: “For the Victorians, the nursery was a revered space. Much of the action taking place within the domestic sphere was geared toward the children, focusing on their life in the nursery. Though the nursery was a well-defined space for childhood within Victorian society, the transition out of the nursery had no accompanying space, which created a problem when it came time for children to leave childhood behind. . . . The harsh contrast of adult expectations against a background of idealized nursery life was a startling reality for many growing up in the Victorian era. The abruptness of this transition leads to the feeling as though something has been missed, or lost, in the midst of the movement” (7).

<sup>12</sup> A análise do tema da religião introduz também uma interessante perspectiva no tratamento do duplo recorrendo a dicotomias como as que têm vindo a ser explicitadas, nomeadamente através da introdução da noção de pecado: “Hyde stands for the unattainable desires of Jekyll in his childhood. Jekyll finds out that Hyde experiences his unfulfilled pleasures in the life, and the sweet sensation of the sin was novel to him and it gave him an ecstatic feeling” (Abadi e Abadi 941/942).

# Perceção e Fuga: Um Olhar sobre *Film*, de Samuel Beckett

---

**Márcia Lemos**

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO - CETAPS |  
ISAG-EUROPEAN BUSINESS SCHOOL

**Citation:** Márcia Lemos. “Perceção e Fuga: Um Olhar sobre *Film*, de Samuel Beckett.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 11, n.º 1, 2022, pp. 59-69. ISSN: 2182-9934. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>. DOI: 10.21747/2182-9934/via11\_1a5.

## **Abstract**

This short article suggests that Samuel Beckett’s *Film* (written in 1963), and its film adaptation directed by Alain Schneider (shot in 1964, in the USA, and shown at the Venice and New York Film Festivals, in 1965), shares a common interest with the realms of utopia and dystopia regarding the power of gaze. Indeed, when gaze acquires surveillance purposes, it inevitably intersects with power tools that may lead to the suspension of individual and collective freedoms by those who hold such power instruments, a situation mirrored in many 20th century dystopias. On the other hand, in contemporary times, individuals are the ones seeking visibility and exposure: for causes, specific groups - often oppressed or marginalised -, but also purely for the sphere of their private life, a display of intimacy enhanced by the advent of social media. *Film*, in turn, focuses very concretely on the (im)possibility of escaping perception (extraneous or self-) and on the emotions aroused in individuals by such contingency, thus resuming some of the issues debated in utopian studies regarding the power of gaze and anticipating contemporary anxieties on the same subject.

**Keywords:** Utopia; Cinema; Gaze; Perception; Agony

## **Resumo**

Este breve artigo resulta da interpretação de que existe em *Film*, de Samuel Beckett (escrito em 1963), e na sua respetiva adaptação para cinema, realizada por Alain Schneider (rodado em 1964, nos Estados Unidos da América, e apresentado nos Festivais de Cinema de Veneza e de Nova Iorque, em 1965), intersecções com o domínio da utopia e da distopia, particularmente no que se refere à temática do olhar. Com efeito, quando o olhar assume funções de vigilância inevitavelmente se cruza com instrumentos de poder que podem conduzir à coerção de liberdades individuais e coletivas por parte de quem detém tal poder, uma situação espelhada em muitas distopias do século XX. Por outro lado, na contemporaneidade regista-se uma inversão de sentido, sendo os indivíduos a procurar visibilidade e exposição: para causas, grupos específicos - muitas vezes oprimidos ou marginalizados -, mas também puramente para a esfera da sua vida privada, num movimento potenciado pelo advento das redes sociais. Já *Film*, ao centrar-se muito concretamente na (im)possibilidade de se escapar à perceção (externa ou própria) e nas emoções despertadas nos indivíduos por tal contingência, ecoa

temáticas debatidas no domínio dos estudos sobre a utopia no que diz respeito ao poder do olhar, ao mesmo tempo que antecipa ansiedades contemporâneas sobre o mesmo assunto.

**Palavras-chave:** Utopia; Cinema; Olhar; Percepção; Angústia

Search of non-being in flight from extraneous perception  
breaking down in inescapability of self-perception.

- Samuel Beckett, *Film*  
(371)

O presente artigo foi inspirado pela participação num evento sobre utopia e cinema realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.<sup>1</sup> A tese que esbocei na altura e que aqui se recupera é a de que existe em *Film* (1963),<sup>2</sup> único projeto cinematográfico do escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989), cruzamentos com o universo da utopia e da distopia, particularmente no que se refere à temática do olhar.

Para se constituírem enquanto tal, as utopias e as distopias tiveram sempre de criar, desenvolver e operacionalizar mecanismos de controlo do espaço e dos seus habitantes, sejam eles a simples palavra da lei, a sofisticação da tecnologia ou o ferrão do olhar. Num sugestivo ensaio intitulado “The All-Sear: God’s Eye as Proto-Surveillance”, parte de uma coletânea de textos também ela profundamente sugestiva - *CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* -, Astrit Burkhardt reflete sobre a estreita relação que existe entre “visão”, “poder” e “conhecimento”, sublinhando a (não) coincidência de, na língua francesa, todas estas palavras partilharem uma mesma raiz:

Its [the eye’s] semantic multi-dimensionality is expressed clearly in the French language: *voir* (vision), *savoir* (knowledge) and *pouvoir* (power) have the same stem. The etymological relationship symptomatically reveals the dual structure of vision, a connection to reason as well as the control of power, to illumination but also the illumination of reality and therewith its surveillance. (18)

Existe, portanto, segundo Burkhardt uma relação evidente entre quem detém o poder e a capacidade de “ver” e “conhecer”.

Explorando esta mesma relação dialética entre visão, conhecimento e poder, em 1785, já Jeremy Bentham (1748-1832), filósofo inglês, tinha projetado uma prisão que pretendia ser inovadora e que batizou de *Panopticon*, palavra que deriva do grego.

Como o próprio nome indica, o *Panopticon* pretendia oferecer uma “visão total” e a sua originalidade residia precisamente no facto de apenas um guarda, estrategicamente colocado, poder controlar todo o espaço do presídio e todos os reclusos que lá se encontrassem. A capacidade de ver todo o espaço e conhecer a situação de cada um dos indivíduos que o partilhavam conferiam ao agente em funções de vigia um poder objetivo, com o dispêndio mínimo de recursos. Para além de permitir uma impressionante economia de meios, o plano de Bentham visava promover entre os próprios reclusos comportamentos tidos como adequados não pela força, mas por força de se sentirem constantemente sob observação e julgamento. Caso as suas ações fossem percebidas, de algum modo, como desajustadas, seriam imediatamente passíveis de serem sancionadas, o que em última análise poderia ditar mais penalizações e a possibilidade de os reclusos verem as suas efetivas condições de vida ainda mais limitadas.

Esta prisão nunca chegou a ser construída por Bentham, mas o seu conceito inspirou e continua ainda a inspirar debate e controvérsia. Michel Foucault (1926-1984), por exemplo, recupera o conceito de *Panopticon* para discutir as relações entre poder e espaço. Em entrevista a Jean-Pierre Barou e Michelle Perrot, Foucault sugere mesmo que, mais do que uma prisão, Bentham criou uma “tecnologia do poder”:

Even if the idea of the Panopticon antedates Bentham, it was he who truly formulated it - and baptized it . . . . Bentham didn't merely imagine an architectural design calculated to solve a specific problem, such as that of a prison, a school, or a hospital. He proclaimed it as a veritable discovery, saying of it himself that it was “Christopher Columbus's egg”. . . . He invented a technology of power designed to solve the problems of surveillance. (Foucault 95-6)

Foucault sublinha ainda o entusiasmo em torno do projeto de Bentham no período da Revolução Francesa, um momento particularmente marcado pelo desejo de justiça que surge então intimamente ligado com os conceitos de “visibilidade” e de “transparência”:

The new aspect of the problem of justice, for the Revolution, was not so much to punish wrongdoers as to prevent the possibility of wrongdoing, by immersing people in a field of total visibility where the opinion, observation, and discourse of others would restrain them from harmful acts. This idea is constantly present in the texts of the Revolution.

**There is no need for arms, physical violence, material constraints. Just a gaze.**  
(Foucault 97, 98, meu negrito)

O que Foucault efetivamente destaca é esta ideia, que parece vigorar na época, de que o comportamento “correto” só acontece quando o indivíduo tem consciência de que se encontra sob a observação de terceiros. A aposta é, por conseguinte, não no desenvolvimento moral e dos valores éticos que permitiriam ao indivíduo “policar-se” a si próprio, mas na capacidade de manter os hábitos, os costumes e até os pensamentos de cada um sob o olhar de todos.

Todavia, esta utopia do “tudo ver” e do “tudo saber”, de contornos aparentemente deíficos, cede facilmente lugar a cenários verdadeiramente distópicos. Na ficção literária, dois exemplos canônicos podem ser revisitados em *Nineteen Eighty-Four* (1949, Reino Unido), de George Orwell (1903-1950) - obra em que o célebre *Big Brother* observa tudo e todos, constituindo-se como símbolo máximo de um regime totalitário e de uma sociedade onde todas as liberdades individuais foram severamente coartadas -, ou em *Nós* (1921, URSS), de Evgueni Zamiatine (1884-1937), distopia que terá francamente influenciado Orwell, e em que é a própria população que, tal como salientado por Foucault referindo-se ao período da Revolução Francesa, põe em prática um eficaz sistema de vigilância coletiva através do olhar:

Ao chegar a casa, corri para o gabinete da vigilante, mostrei o bilhete cor-de-rosa e recebi um certificado que me conferia o Direito a Persianas. Só temos esse direito nos Dias Sexuais.

Normalmente, vivemos cada instante à vista de todos, sempre banhados em luz e cercados de paredes de vidro que parecem feitas de ar refulgente. Nada temos a esconder uns dos outros. Esta forma de viver, assim às claras, facilita a difícil e nobre missão dos guardas. Se assim não fosse, sabe-se lá o que podia acontecer. (*Nós* 33)

Na obra de Zamiatine a “transparência” e a “visibilidade” são valores exaltados numa sociedade de indivíduos que internalizaram a dependência face ao olhar do Outro para fazer a coisa certa. O direito à privacidade foi totalmente estilhaçado e o que prevalece é um sistema de vigilância constante, embora algo puritano já que concede uma curta exceção para os Dias Sexuais. Zamiatine e Orwell problematizavam assim, no domínio da ficção, ansiedades e preocupações que refletiam o contexto de publicação das respetivas obras, com a Europa (e o mundo) em luta contra uma série de regimes de cariz autoritário. Com efeito, a publicação de *Nós*, de Zamiatine, acontece quatro anos depois da Revolução Bolchevique, ou Revolução Russa, de 1917,

tal como a obra de Orwell surge quatro anos após o final da Segunda Grande Guerra Mundial que terminara em 1945.

Durante grande parte do século XX, vigorou, portanto, esta inquietação sobre a forma como os poderes públicos e institucionais poderiam invadir e limitar o domínio do espaço privado e das liberdades individuais. Todavia, tal como Žižek, Bauman, Lipovetsky e Serroy, entre outros filósofos e sociólogos contemporâneos, foram notando nos seus respetivos estudos, na contemporaneidade - ou “modernidade líquida”, metáfora sugerida por Bauman para identificar a pós-modernidade em *Liquid Modernity* (2000) -, é o próprio espaço privado que parece representar um perigo:

[T]he concerns and preoccupations of individuals *qua* individuals fill the public space to the brim, claiming to be its only legitimate occupants, and elbow out from the public discourse everything else. The “public” is colonized by the “private”; “public interest” is reduced to curiosity about the private lives of public figures, and the art of public life is narrowed to the public display of private affairs and public confessions of private sentiments (the more intimate the better). “Public issues” which resist such reduction become all but incomprehensible. (Bauman 37)

Sozinhos e sem ter já um qualquer *Big Brother* para culpar, cabe aos indivíduos enfrentar os seus medos e ansiedades (Bauman 10), procurando novas interações que justificam, porventura, a apetência de tantos pelas novas redes sociais que facilitam a partilha de informação (e desinformação) e, sobretudo, de sentimentos e acontecimentos íntimos, com velhos e novos amigos que podem ser “desamigados” com a simplicidade de um clique. É também esta a visão de Lipovetsky que, em *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo* (1983), reconhecia já que o “indivíduo, encerrado no seu ghetto de mensagens, enfrenta doravante a sua condição mortal sem qualquer apoio ‘transcendente’ (político, moral ou religioso)” (58). Assim, como sublinha Bauman, na “modernidade líquida” não são já, ou não são apenas, as grandes causas que movem os indivíduos a ver-se, mas sim a vontade de ver legitimados sucessos, interesses e medos através da sua ratificação por outrem:

What prompts them to venture onto the public stage is not so much the search for common causes and for the ways to negotiate the meaning of common good and the principles of life in common, as the desperate need for “networking”. (37)

For the individual, public space is not so much more than the giant screen on which private worries are projected without ceasing to be private or acquiring new collective qualities in the course of magnification . . . . (39-40)

Na tentativa de definir a época em que vivemos, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy optam pelo conceito de “cultura-mundo” que, todavia, em tudo se assemelha à “modernidade líquida” de Bauman, sendo descrita pelos dois autores como “pós-revolucionária”, “hipercapitalista” e verdadeiramente “ansiógena” (Lipovetsky e Serroy 18, 19, 30). O aspeto em que as teorias de Lipovetsky e Serroy, por um lado, e as de Bauman e Žižek, por outro, mais divergem é no olhar sobre a tecnologia e a forma como esta é acolhida pelos indivíduos. Se é verdade que Lipovetsky e Serroy também veem no digital uma “máquina de dessocialização e de desencarnação dos prazeres que destrói o mundo sensível, bem como as relações humanas tácteis” (57), não consideram, porém, que todos se sintam igualmente tentados a abraçar este novo estilo de vida ao ponto de se poder decretar, como Bauman (10) e Žižek (169), um tempo pós-orwelliano ou pós-panótico:

A tudo isto vêm somar-se as inquietações relacionadas com as possibilidades de vigilância sem precedente que a tecnologia das telecomunicações permite e que são exemplificadas pela multiplicação das câmaras de videovigilância nas cidades, bem como pelas inúmeras informações reunidas sobre os consumidores, graças à *web*. É por isso que alguns denunciam o desenvolvimento dum *Big Brother* electrónico, dum universo orwelliano em que os tele-ecrãs e a *web* permitem espiar os actos e os gestos mais ínfimos dos cidadãos e dos consumidores. (Lipovetsky e Serroy 58)

Se as utopias e as distopias, sendo muitas vezes projetos de um indivíduo ou de um conjunto restrito de indivíduos, têm sempre consequências sobre o modo de vida coletivo, a utopia/distopia de Beckett, em *Film*, é sobretudo de cariz individual. Escrito em 1963 e adaptado para cinema um ano mais tarde, em 1964, por Alain Schneider (1917-1984), *Film*, cuja ação se situa em 1929 (*Film* 372), ocupa um lugar peculiar na extensa e multifacetada obra do prémio nobel irlandês já que se trata do único argumento para cinema entre vários romances, contos, poemas e peças de teatro. Apesar de estar sob a direção de Schneider, conhecido encenador americano, de origem russa, responsável pela encenação das peças de Beckett nos Estados Unidos da América, o projeto contou sempre com o olhar atento de Beckett, sendo que, ironicamente, o título inicialmente proposto pelo escritor para esta adaptação para cinema foi precisamente *The Eye* (O Olho). Todavia, o título original acabou por se

manter, dando origem a uma curta-metragem (quase integralmente) muda - existe apenas um “sssh!” na primeira parte (*Film 371, 373*) -, com cerca de vinte minutos de duração, sob o singelo, mas sugestivo, título de *Film*.<sup>3</sup>

Na curta-metragem tal como no texto original, o projeto utópico do protagonista consiste em evitar a percepção decorrente de qualquer olhar, independentemente de ser humano ou outro: “occlusion of window and mirror, ejection of dog and cat, destruction of God’s image, occlusion of parrot and goldfish” (*Film 375*). O objetivo de Beckett é explorar, por meios artísticos, e concretamente no domínio do cinema, a tese do filósofo irlandês George Berkeley (1685-1753), segundo a qual “esse est percipi”, isto é, “ser é ser percebido”, um exercício que valeu ao escritor irlandês grandes elogios por parte do crítico Gilles Deleuze que destacou o filme como sendo o melhor de sempre: “the greatest Irish film” (23). Para Deleuze, a problematização da teoria de Berkeley era precisamente o que conferia ao trabalho de Beckett uma especificidade irlandesa que justificava um lugar único na história do cinema irlandês.

Com efeito, a personagem *O*, interpretada na curta-metragem de Schneider por Buster Keaton,<sup>4</sup> visivelmente envelhecido, procura “não ser” através da evasão a qualquer tipo de percepção exterior. No entanto, tal tentativa acaba por se mostrar impossível dada a inevitabilidade da autopercepção, ou, nas palavras de Beckett: “Search of non-being in flight from extraneous perception breaking down in inescapability of self-perception” (*Film 371*). *O*, apresentado como objeto da percepção, é perseguido por *E*, cujo nome deriva da palavra inglesa “Eye” e representa, neste caso, o olho da câmara: “In order to be figured in this situation the protagonist is sundered into object (O) and eye (E), the former in flight, the latter in pursuit” (*Film 371*). Esta perseguição é realizada, segundo Beckett, num “ângulo de imunidade de 45 graus” (*Film 372*, minha tradução) que não pode ser excedido, sob pena de provocar em *O* a intolerável angústia de ser percebido: “an agony of perceivedness” (*Film 373*). De resto, o próprio *E* padece da angústia de procurar manter este ângulo de conforto para *O*:

E is therefore at pains, throughout pursuit, to keep within this “angle of immunity” and only exceeds it (1) inadvertently at the beginning of part one when he first sights O (2) inadvertently at the beginning of part two when he follows O into the vestibule and (3) deliberately at the end of part three when O is cornered. In first two cases he hastily reduces angle. (*Film 372*)

Seguindo uma estrutura tripartida, com três cenários diferentes - a rua, as escadas e o quarto - o filme centra-se sobretudo na interação *O/E*, mas outras personagens têm também aparições fugazes que servem para corroborar a perturbação de *O* perante *E* na medida em que também elas revelam um elevado grau de angústia:

Episode of couple (4). In his blind haste *O* jostles an elderly couple of shabby genteel aspect, standing on sidewalk, peering together at a newspaper. They should be discovered by *E* a few yards before collision. . . . Having recovered they turn and look after *O*. . . . They then look at each other, she lowering her lorgnon, he resuming his pince-nez. He opens his mouth to vituperate. She checks him with a gesture and soft “sssh!” He turns again, taking off his pince-nez. She feels the gaze of *E* upon them and turns, raising her lorgnon, to look at him. . . . **As they both stare at *E* the expression gradually comes over their faces which will be that of the flower-woman in the stairs scene and that of *O* at the end of the film, an expression only to be described as corresponding to an agony of perceivedness.** (*Film 373*, meu negrito)

A comparação da câmara com o olho humano não é uma temática nova, tendo emanado de discussões em torno da arte da fotografia e encontrando-se na base de diferentes teorias do cinema que propõem diversos entendimentos sobre o papel mais ou menos interventivo do “olho-câmara” sobre o real (cf., por exemplo Aumont e Marie 43). Sobre este assunto, importa lembrar o papel de Denis Kaufman, mais conhecido por Dziga Vertov (1896-1954), que, curiosamente, é irmão do diretor de fotografia de *Film*, Boris Kaufman (cf. Borges 2). Vertov, “cineasta soviético que rejeita qualquer ligação do cinema com a ficção, em benefício de uma crença num poder de veracidade de que ele seria dotado” (Aumont e Marie 258), destacava precisamente a força utópica do cinema capaz de redesenhar a humanidade:

Eu, cine-olho, crio um homem muito mais perfeito do que aquele criado por Adão; eu crio milhares de homens diferentes segundo modelos diferentes e esquemas preestabelecidos.

Eu sou o cine-olho.

A um, tomo os braços, mais fortes e mais habilidosos, a outro tomo as pernas, mais bem feitas e mais velozes, ao terceiro a cabeça mais bela e mais expressiva e, graças à montagem, crio um homem novo, um homem perfeito. (Vertov *apud* Granja 23)

Se o Iluminismo acreditava na progressiva perfeitibilidade humana, Vertov, profundamente imerso no contexto revolucionário vivido na antiga União Soviética, nas primeiras décadas do século XX, acredita na perfeitibilidade *ad infinitum* da câmara de filmar:

Nasceu nele [em Vertov] a ideia de que a câmara de filmar era mais perfeita do que o olho humano, adquirindo uma força sobre-humana, e tudo o que o cineasta tinha a fazer era ordenar judiciosamente na montagem o material impressionado. (Granja 20)

Para Vertov, o cine-olho é uma ferramenta extremamente poderosa que pode e deve ser usada com criatividade, sobrepondo-se ao próprio olhar humano. Pelo contrário, para as personagens de *Film* o cine-olho funciona como intermediário incontornável entre o “eu” e os “outros” ou, em última análise, entre o “eu” e “eu mesmo”, resultando em autopercepção: “It will not be clear until end of film that pursuing perceiver is not extraneous, but self” (*Film* 371). Como observa Gabriela Borges:

Se a câmara cinematográfica é o dispositivo do olhar que descortina um mundo novo e diferente, Beckett usa-a metaforicamente para descortinar e elucidar o mundo do próprio ser humano e de suas dualidades e inseguranças. . . . *E*, a “câmera-sujeito”, atua para mostrar que é possível fugir do olhar dos outros mas não é possível fugir do seu próprio olhar . . . . (8)

Assim, a utopia beckettiana em que o indivíduo procura “não-ser”, através da fuga à percepção dos outros, acaba por se desmoronar perante a impossibilidade de se fugir à autopercepção:

Cut to E, of whom this very first image (face only, against ground of tattered wall). It is O's face (with patch) but with very different expression, impossible to describe, neither severity nor benignity, but rather acute *intentness*. . . . Long image of the unblinking gaze. Cut back to O, still half risen, staring up, with that look. . . . Cut back to E. As before. Cut back to O. He sits, bowed forward, his head in his hands, gently rocking. Hold it as the rocking dies down.

*End*<sup>5</sup>

(*Film* 377)

Só no final, nesta alternância sucessiva de planos entre *E* e *O* se torna, de facto evidente, de que se trata de duas faces de um mesmo indivíduo. A homofonia existente, na língua inglesa, entre as palavras “Olho”/“Eye” - e “Eu”/“I” - reforça

este estatuto da câmara de filmar como espelho da interioridade do indivíduo, como desdobramento do “eu” ou, simplesmente, como “interior Eye/I”. De facto, como explica Gabriela Borges, se, à semelhança de *O*, as restantes personagens de *Film* se mostram horrorizados quando encontram *E* é “porque eles tomam consciência tanto do olhar do outro quanto de si mesmos” (4).

Em jeito de epílogo, gostaria de evocar dois olhares célebres da história do cinema que, no meu ponto de vista, encarnam magistralmente o espírito distópico: falo de Alex DeLarge, protagonista principal de *A Clockwork Orange* (1971), de Stanley Kubrick, e de Maria no filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. Também elas moldadas por uma série de contradições, estas personagens, interpretadas por Malcolm McDowell e Brigitte Helm respetivamente, fazem refletir nos seus olhares, tal como acontece com a personagem *E* de Beckett, a interioridade humana, neste caso no que ela tem de mais perturbador, funcionando como espelhos da alma a que nenhum espectador pode fugir, mesmo que desvie o seu próprio olhar.

## Obras Citadas

- Aumont, Jacques e Michel Marie. *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Traduzido por Carla Gamboa e Pedro Duarte, Edições Texto&Grafia, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Polity Press, 2005 [2000].
- Beckett, Samuel. *Film*, in *Samuel Beckett: The Grove Centenary Edition*. Editado por Paul Auster, Grove Press, Vol. III, 2006 [1963].
- Borges, Gabriela. “O olhar voraz da câmara-personagem no filme de Samuel Beckett”, *Revista Olhar*, Ano 4, N.º 8, 2.º semestre (2003), UFSC, <http://www.bocc.uff.br/pag/borges-gabriela-personagem-no-filme-samuel-beckett.pdf>
- Burkhardt, Astrit Schmidt. “The All-Sear: God’s Eye as Proto-Surveillance.” *CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, editado por Thomas Levin *et al.*, ZKM Centre for Art and Media, 2002, pp. 17-31.
- Deleuze, Gilles. *Essays Critical and Clinical*, translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco, Verso, 1998.
- Foucault, Michel. “The Eye of Power: A conversation with Jean-Pierre Barou and Michelle Perrot.” *CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, editado por Thomas Levin *et al.*, ZKM Centre for Art and Media, 2002, pp. 94-101.
- Granja, Vasco. *Dziga Vertov*. Livros Horizonte, 1981.

- Lipovetsky, Gilles. *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Traduzido por Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria, Relógio D'Água Editores, 1983.
- Lipovetsky, Gilles e Jean Serroy. *A Cultura-Mundo: Resposta a uma Sociedade Desorientada*. Traduzido por Victor Silva, Edições 70, 2008.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. Penguin, 1990 [1949].
- Zamiatine, Evgueni. *Nós*. Traduzido por Manuel João Gomes, Antígona, 2004.
- Žižek, Slavoj. *Lacrimae Rerum*. Traduzido por Luís Leitão, Orfeu Negro, 2008.

---

<sup>1</sup> Refiro-me ao Colóquio Interdisciplinar intitulado “Futuros em Projecção: Utopia, Distopia e Cinema”, realizado no dia 3 de março de 2011, organizado pelo CETAPS (Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies) <https://www.cetaps.com/>, e realizado no Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da universidade do Porto.

<sup>2</sup> Algumas considerações sobre *Film*, de Samuel Beckett, fazem igualmente parte da minha dissertação de doutoramento intitulada “‘Failing Better’ com Joyce e Beckett: Um Estudo sobre os Espaços em *Murphy* e em *Finnegans Wake*,” apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2013 e disponível em acesso aberto em <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/74697/2/28572.pdf> (138-144).

<sup>3</sup> *Film* encontra-se disponível para visualização em <https://www.youtube.com/watch?v=5yAnYQGqefk>. Uma série de fotogramas de *Film* podem também ser vistos em <https://worldscinema.org/2016/12/alan-schneider-film-1965/>, ambos acedidos pela última vez a 3 de junho de 2022.

<sup>4</sup> Buster Keaton não terá sido a primeira escolha para o papel e Beckett teria até algumas reticências face a esta opção, mas o desempenho acaba por corresponder ao pretendido. A figura envelhecida de Keaton, e até uma certa aura fantasmagórica, empresta à adaptação de Schneider a angústia preconizada por Beckett no seu texto.

<sup>5</sup> Apesar da palavra “fim” ser aqui introduzida, o guião de Beckett não acaba verdadeiramente aqui já que nas páginas seguintes o escritor inclui uma série de notas e até esquemas de forma a tornar a sua visão mais clara numa posterior transposição para cinema (*Film* 378-382).

# “Pretty-eyed Shirley Temple”: The Wish of Being Perceived in Toni Morrison’s *The Bluest Eye*

---

Gonçalo Dias

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO - CETAPS

Citation: Gonçalo Dias. “‘Pretty-eyed Shirley Temple’: The Wish of Being Perceived in Toni Morrison’s *The Bluest Eye*.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 11, n.º 1, 2022, pp. 70-80. ISSN: 2182-9934. Web: <http://ojs.lettras.up.pt/>. DOI: 10.21747/2182-9934/via11\_1a6.

## Abstract

The present essay explores the race, power and identity dynamics present in Toni Morrison’s *The Bluest Eye*, under the scope of Post-colonialist Studies, specifically using Frantz Fanon’s *Black Skin, White Masks*, and sociologist Zygmunt Bauman’s *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds* as conceptual references, and questioning if, considering the white-dominated hierarchic system in which the characters of the novel (and non-white people in non-fictional existence) are inserted and the lack of reference and of a stable, loving environment that pervades Pecola Breedlove’s existence as a young black girl, she can be considered to have developed an identity of her own, through the analysis of the processes and mechanisms she undertook inside these same dynamics she was born into.

**Keywords:** Post-colonialist Studies; Identity; Perception; Intersectionality; White gaze

## Resumo

O presente ensaio explora as dinâmicas de raça, poder e identidade presentes em *The Bluest Eye* de Toni Morrison, através da lente dos Estudos Pós-colonialistas, usando especificamente *Black Skin, White Masks* de Frantz Fanon, e *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds* do sociólogo Zygmunt Bauman enquanto ferramentas conceituais, e questionar se, considerando o sistema hierárquico predominantemente branco no qual as personagens do romance (e pessoas não-brancas em existência não-ficcional) estão inseridas e a falta de referência de um ambiente estável e amável que permeia a existência de Pecola Breedlove enquanto rapariga jovem e negra, é possível considerar que a mesma desenvolveu uma identidade própria, através da análise de processos e mecanismos empreendidos por si dentro destas mesmas dinâmicas nas quais nasceu.

**Palavras-chave:** Estudos Pós-colonialistas; Identidade; Percepção; Interseccionalidade; *White Gaze*

The project, then, for this, my first book, was to enter the life of the one least likely to withstand such damaging forces [rejection, invisibility, neglect] because of youth, gender, and race. Begun as a bleak narrative of psychological murder, the main character could not stand alone since her passivity made her a narrative void. So I invented friends, classmates, who understood, even sympathized, with her plight, but had the benefit of supportive parents and a feistiness all their own. Yet they were helpless as well. They could not save their friend from the world. She broke.

- Toni Morrison, "Foreword" to *The Bluest Eye*  
(ix-x)

Invisible to whom?

- Toni Morrison, in *Toni Morrison: The Pieces I Am*  
(10:36)

Upon re-reading Toni Morrison's "Foreword" to her 1970 novel *The Bluest Eye*, the notion that Pecola, despite being alive and having gone through extensive negative experience, might never have been more than a mere existence, void of identity, stuck with me. Toni Morrison herself, in that same "Foreword", called her a "narrative void" (x) due to Pecola's inability to establish herself as a figure to be considered inside the dynamics of power and identity of the racist society she has been born into, as well as her lack of a stable support system upon which she could develop an identity to call her own. Still, she was only a "void" in her narrative capacity, in her power over herself; she existed and interacted with other characters, despite her powerlessness. But in what ways, if any, is Pecola different from the inanimate "plot of black dirt" (Morrison 6) that Claudia, the novel's narrator, calls her, in reflection about the protagonist's life?

Throughout the novel, the questions recurrently posed by Pecola - "How do you . . . get somebody to love you?"; "What did love feel like?" (Morrison 32; 57) - continually remain unanswered, although their recurrence explicit her feeling of invisibility and, consequently, her need of being seen. Taking into account Schmidt-Burkhardt's consideration that, in the French language, "*voir* (vision), *savoir* (knowledge) and *pouvoir* (power) have the same stem" (18), vision can be understood in its semantic relation to power and knowledge. *Percevoir* - meaning *to perceive* - is another constituent of that same relation, and, through crossing languages to achieve a wider conception of the recurrence of this relation, both in Portuguese as in English, a constant overlapping and interchangeability of vision with understanding can be

recognized - in the former, *ver* and *perceber* are often used as means through which one grasps an object (both concrete and/or abstract) and possesses understanding over said object, implying a deep acknowledging, such as one of identity; in the latter, *see* implies the same process. *Look*, however, is related to a surface-level understanding that is to quickly fade into oblivion.

Lack of deep recognition and understanding appears, in Toni Morrison's *The Bluest Eye*, as a condition exclusively to be dealt with by African Americans. Frantz Fanon, in his work entitled *Black Skin, White Masks*, explored the manner in which the racist system of power and identity dynamics in society is a result of imposition of white values through slavery and colonialization.<sup>1</sup> Considering that slavery, as a practice, involved the removal of identity of its victims for their forced assimilation into a new environment, its relevance in America as a presence and conflict that erupted in the Civil War of 1861, and taking into consideration segregation as an adapted continuation of abuse in white power and distancing between black and white existence in the Post-Civil War, until being theoretically eradicated through the Civil Rights Act of 1964, black struggle and existence in America can be understood as a quest for identity inside this environment that is destructive in its capacity of denial of recognition for African Americans. This environment, however, becomes imbued in its victims, their self-perception and forging of identity in its hierarchical order, dictating black existence as inferior and dependent on white validation in its self-examination - the "loss of [the African] basic structure" (Fanon 72) through slavery meant its replacing by an American basic structure - a predominantly white one. Through this replacement, the entirety of black existence in America became confined to white politics of perception - *the white gaze* - out of which African Americans are never to escape, both in reality and in the narrative fiction of the considered novel.

In this projection of white ideals and conventions - including beauty, worth, monetary gains and, chiefly, visibility and love - into black existence as a standard of success or lack thereof, there is a perpetuation of division by ethnicity and the creation of the barrier between "colored people" and "niggers" (Morrison 87), the former representing black existence that complies to those same white ideals, reinforcing ideals of cleanliness and worthiness, as opposed to the latter, associated with dirtiness, poverty and invisibility. In the light of this arbitrary distinction, characters such as Geraldine - a respectable colored lady - and Pauline - Pecola's mother seen as truly black - arise, as figures who enforce and reinforce this distinction onto other African American characters as a response to their own feeling of inferiority. Fanon argues that "When it encounters resistance from the other, self-

consciousness undergoes the experience of *desire*" (169) - the white Other is respected, understood and seen, and, if one is not white, it is demanded of them to become, at least, "colored" - to adopt the white standards of beauty, virtue and worth of all kinds in detriment of a black heritage of suffering at the hand of white masters that arches back to European colonization so as to be deemed visible. To be "colored" means to be white on every level but that of skin colour as a means to "save the race" - "It is always essential to avoid falling back into the pit of niggerhood" (33), if one wishes to be seen.

Pauline felt constantly rejected by the family she was born into, even if not directly, and only when in contact with Cholly Breedlove did she love and feel loved as a contrast to her perceived invisibility; she felt seen as a consequence of another figure understanding and having perception over her. When moving to Lorrain, Ohio, in their marriage, and being confronted with the distinctions of space and racial place of her new environment, especially enforced by "colored people", she took refuge in cinema. The influence that the white ideals of beauty and virtue through routine exposure to white cinematic creations, along with her previous enjoyment of control and organization converted Pauline into a conductor of white standards not only of physical beauty, but, implicitly, of worthiness of love and understanding, and a white Western notion of good and evil. The text demonstrates through equating Pauline's missing tooth that, having started as a brown spot, it was permitted to evolve into complete rot and loss, and the conditions for such an evolution were already present in the form of lack of love and understanding (Alexander 294). Thus, Pauline's loneliness generated in her psyche a need for acknowledging herself as human through the virtues inculcated by the dominant white gaze. Pauline, therefore, entered Fanon's conception of "the individual who *climbs up* [symbolically, in Pauline's case, as she works for a white family whose children she cares for as superior than her own] into society - white and civilized - [and] tends to reject [her] family - black and savage - on the plane of imagination" (115). Imaginatively and unconsciously (and taking into consideration that Fanon's work uses Sigmund Freud's work as a conceptual tool), Pauline leads a double life: one white, one black; white perspectives become imbued in her *superego*, as she attempts to repress her own blackness into her *id* - "She was never able, after her education in the movies, to look at a face and not assign it some category in the scale of absolute beauty, and the scale was one she absorbed in full from the silver screen" (Morrison 122). She applies this even to her daughter, Pecola, whom she perceived as "ugly" from the moment that she was born, and, therefore, evil (Fanon 139), unlovable and unseen in the color of her skin.

Her daughter and victim, Pecola, also recognizes these dynamics of value in the behaviour of those surrounding her but never truly has any referential source of love and understanding nor of recognition of herself as an individual. Zygmunt Bauman, on his work “Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds”, explores, inside the realm of sociology, the meaning of “(self-)love”: “what we love in our self-love is the selves fit to be loved. What we love is the state, or the hope, of being loved. Of being *objects worthy of love*, being recognized as such, and given the proof of that recognition (80, emphasis added). Pecola has no self-love, and, therefore, no true perception of herself because she never experienced being worthy of love. She possesses self-consciousness, but, in her condition of mistreated child, this self-consciousness is incomplete and unfulfilled; she is not aware of her own heritage and identity as a consequence of not being acknowledged by exterior self-consciousness (Fanon 168).

As Toni Morrison expressed in her “Foreword” to *The Bluest Eye*, Pecola is both “the most delicate member of society: a child [and] the most vulnerable member: a female” (xi), as well as African American. The already-referred lack of recognition’s consequence of desire and need for imposition of the Self as important and relevant becomes prevalent in Pecola, and, according to Frantz Fanon, the sole manner in which this recognition can be obtained after its - racial - denial is through conflict: that is, only by undergoing the risk of conflict and its possible consequences, good or bad, the Self will become *seen* as a recognizable force and identity in interpersonal connections. The problem, however, consists in the fact that Fanon recurrently fails to recognize the imposed fragility of black women inside the same racial dynamics that he presents and defends conflict against, especially youthful black femininity. In his argument, there is no room for black women and girls, due to its foundation on male conflict and imposition of “virility” (Fanon 164). Implicitly, Fanon relegates femininity to a place of subalternity and submissiveness, in a manner that reflects white society’s wish for black invisibility.

Pecola does, however, understand that other figures, specifically those inside the realm of white value, are visible and, therefore, worthy of recognition, leading her to attempt to replicate those figures’ characteristics or make them part of her own in a recurrent attempt at sparking identity conflict as counter-force to her racial invisibility, only to be constantly rebuked by both her environment - the most relevant constituents of which being her own family - and by her vulnerability as the weakest link inside the black-white dynamics. In the first pages of the narrative, for example, Pecola drinks three quarts of milk from the beloved Shirley Temple cup. The milk is white, but, most importantly, Shirley Temple is white and possesses (the

eventually much desired) blue eyes. By drinking out of this specific cup - and considering her admiration for it and the figure represented in it, in an elevation of typical child-like behaviour regarding preference of specific objects to a state of obsession - Pecola is desperately trying to pour into herself the love and visibility associated with Shirley Temple. Taking into consideration the act of drinking and eating as vehicles through which harnessing power and establishing identity is possible, Pecola attempts to *drink herself into* white beauty and worth - into the blue eyes that come to represent what she, and, unconsciously, black existence, due to the forced white imprint created through centuries of slavery and enforced inferiority, long for. Pecola is trying to drink her way out of her passivity into becoming an “[object] of love” and possessing an identity that would be characteristically white, relying on the support system that she recognizes as existent for white figures. The white and blue colors of the Shirley Temple cup are relevant inasmuch as they are a continuation of Pecola’s wish and of white influence, with the milk inside being equally as white as the portrayed and symbolic figure of Shirley Temple.<sup>2</sup> Upon obsessively drinking the milk from the Shirley Temple cup, however, Pecola is reprimanded by Mrs. MacTeer, Claudia and Frieda’s mother, as a consequence of her excess; Pecola, in her vulnerability, becomes frustrated, implicitly, at the failure of her absorption of white love. She drank the available milk in its totality through the preferred white vehicle, the cup, but she remained unloved, contrary to her expectations. This same process of association of white worth, visibility and reference to ingestion are present in Pecola’s purchase of Mary Janes, only for Pecola to have her invisibility reasserted by the set of blue eyes in the white shopkeeper, Mr. Yacobowski.

An instance that bears resemblance in the projection of white recognition onto specific objects<sup>3</sup> to the aforementioned ones is the defence by Pecola of the black cat and its murder by Junior, Geraldine’s son - the moment in which Pecola fully associates blue eyes to her wish for recognition, besides her praying. By observing the abuse of the black cat by Junior and being powerless to bring it to an end, despite her intervention, Pecola projects into the black cat an interpretation of her interior life and her constant mistreatment. In this traumatic experience, Pecola is surrounded, materially, by the ideals of what white values require: a pretty house, similar to that of the *Dick and Jane* stories - stories which inflict on black youth the same effect white cinematic creation achieves in Pauline, her mother - a pretty lady, whom she wishes to be like, but, most importantly, by an “object” that is both black and deeply loved. Immersed in her youth, and despite knowing that, physically, the color of her skin is different from those the white world reveres, Pecola fails to perceive the racial

tensions that surround her existence. As a woman who Pecola perceives as beautiful and who is “milk-brown” (Morrison 92) - implying the whiteness of the milk she voraciously drank from the Shirley Temple cup - insults her using the adjective “black” while she, herself, was holding a black cat that she loved dearly in her arms, Pecola, having no full conception of the racial implications in Geraldine’s speech, and because she shares the insult regarding the color of her skin with the color of the fur of the loved cat, is only capable of grasping the difference between her state of constant suffering and the cat’s receiving of love and recognition through, even if erroneously, the difference in the color of their eyes. Adding this idea to Pecola’s obsession with eyes as capturers of visual trauma in the world - in trying to “disappear” (Morrison 45) in times of despair but failing to do so only regarding these organs - she comes to see having blue eyes as the only solution to her lack of love, to her suffering, and, ultimately, to her invisibility. Shirley Temple, Mary Jane - implicitly - and the black cat all share possession of blue eyes, making them loved and visible, and their blue eyes must never be the witness of suffering as Pecola’s eyes are. As Thomas H. Fick argues: “to look with eyes other than one’s own is to falsify both self and world. Pecola’s wish for blue eyes is not only a wish to match the ideal of the white child, it is also a rejection of right seeing, of the premises of realism for those of romance” (21).

Blue eyes, to Pecola, are the only way of escaping her “ugliness”, her sadness, her lack of love and her invisibility, and of being transported into a blue-colored world. A world where she is loved and seen by all, especially if her eyes are the bluest. However, as Fick argues, Pecola, in her wish for blue eyes, is abandoning the realm of reality in favour of the realm of the fantastic and of “the ideal nature of reality” (29), and, therefore, becoming compliant and participative with and in “the damaging internalization of assumptions of immutable inferiority originating in an outside [white] gaze” (Morrison xi); Pecola has absorbed the racist white “collective unconscious” (Fanon 145) - Fanon utilizes this expression under influence of Carl Jung’s theories - therefore being unable to identify herself as a component of the black existence that she was born into, in the same process that Geraldine uses when insulting Pecola in reference to the color of her own skin, as the desire for denied recognition is converted into inability to recognize oneself as part of the forcibly inferiorized community, instead identifying oneself with the dominant community, forcing the subaltern existence (that one belongs to) into victimhood of scapegoating that translates internalized racial self-loathing. Pecola, being a child, does not produce hate actively, as Geraldine does, but, through her subsequent wish for “the

bluest eyes” - and considering the color blue in its possibility of double-significance with “sadness”, as well as the blues that are sang by Mrs. MacTeer as an expiation and liberation of racial pain - demonstrates that Pecola has, indeed, fully internalized white conceptions of black inferiority.

This process of internalization can be perceived in every black character of the novel, including in those who do not actively carry out acts of black hatred, as white ideas permeate and define black existence inside that same inferiority. Claudia, the narrator of the majority of the novel and also a child like Pecola, not yet having internalized this inferiority, but perceiving it, signals the existence of this same hatred in the consideration adults have for dolls, which she destroys as a means through which she can physically search for the differentiation between the love the white dolls receive and the ignoring she, a living child, experiences: “Grown people frowned and fussed: ‘You-don’t-know-how-to-take-care-of-nothing. I-never-had-a-baby-doll-in-my-whole-life-and-used-to-cry-my-eyes-out-for-them. Now-you-got-one-a-beautiful-one-and-you-tear-it-up-what’s-the-matter-with-you?’” (Morrison 21).

Just like Pecola, most of the black community quasi-venerates and would willingly trade their own eyes for white-baby-doll blue ones - they would be willing to lose their own identity in order to become a part of the privileged white existence. Adults are capable of recognizing the patterns of racism and value allocated to white existence as “lovable” (Morrison 21) and attempt to transmit these hierarchic values imposed by white dominance onto the vulnerable mental capacity of children, situating their own African American existence as lower by comparison. The truncated recalled speech of this segment presents a textual translation and adaptation of the process of interference and similar truncation of black existence by white valoration; black existence becomes interrupted and confined, especially in adulthood, as recognition of identity and worth becomes solely possible by the aforementioned white approval or stable structure of support and recognition - none of which Pecola possesses. Claudia and her sister, Frieda, contrarily to Pecola, are born into an environment that grants them unwavering love and recognition for their own development of identity. Nevertheless, they are also victims of this process, because to neglect and defy the “beautiful-[white-baby-doll]” (Morrison 21) system is negatively received as being problematic - they must both, in their growth, become submissive to white domination.

Cholly Breedlove, Pecola’s father, is yet another direct victim of white value over black lives, as he became involved in a traumatic experience of black submission carried out by white men, as he was forced into having sexual intercourse with a black

girl, Darlene, as the white figures watched. This moment became, for him, a form of sexual abuse in which the white dominance, by being seen as superior, and, therefore, untouchable, forced Cholly to direct his anger to the most vulnerable figure involved: the black young girl - in its essence, the same redirecting of racial self-loathing that afflicted Geraldine, Pauline and Pecola in denial of recognition, now moved into the realm of violence, as Cholly, in his virility (Fanon 164) as a male figure, is capable of creating identitary conflict - he is, however, incapable of fully realizing it, as he turns his defiance to the vulnerable black female figure instead of towards the white dominant ones. In her vulnerability, the black girl became the scapegoat of Cholly's anger and frustration, and this situation echoed his sexual abuse of his own daughter.

Cholly, in frustration with his life and having had a similar lack of love structure as his daughter, as he felt little connection to his great aunt Jimmy up until her death, struggles with relating to Pecola's vulnerability and love, as he, similarly to his daughter, possesses no self-love; consequently, in his virility, Cholly sexually abused Pecola in a manner which can be perceived as especially unsettling due to its familiar note. In his sexual abuse and advancement towards Pecola, there is a recognition through the longed-for love that Pecola continuously seeks removed of every positive reinforcement of identity. As Bauman expresses that "Self-love is built out of the love offered to us by others. If substitutes are used for its construction, they must be likenesses, however fraudulent, of such love" (80), the eerie love that Cholly offers to Pecola paralyzes her as an inverted and fragmented structure of identity overtakes her existence, and makes her a *negative whole*.

In the order proclaimed by Bauman of love into self-love, Pecola, by receiving an unnatural version of what she wished for, develops destruction and fragmentation into self-destruction and self-fragmentation that becomes fully realized in the sacrifice of the dog ordered to Pecola, even if unwittingly, by Elihue Micah Whitcomb - Soaphead Church - in exchange for blue eyes. Through this sacrifice, Pecola also became a sacrificial victim, now to the white gaze. She had her entire attempt at identity removed from her grasp (Alexander 299) and replaced with a white anti-identity based on trauma and lack of visibility. By the end of the novel, as Pecola comprises in her fragmentation two seemingly opposite entities, Fanon's argument applies:

Moral consciousness implies a kind of scission, a fracture of consciousness into a bright part and an opposing black part. In order to achieve morality, it is essential that the black, the dark, the Negro vanish from consciousness. Hence a Negro is forever in combat with his own image. (150)

This scission of Pecola's consciousness in her psychosis and wish for blue eyes displays how she is attempting to erase everything that is negative - meaning everything that is black - in her existence and replace it with a white reference that is deemed worthy of love and attention. Conflict in morality, in Fanon's argument, appears as a consequence of the absorption of a white collective unconscious becoming conflicted against the blackness of one's skin. As Pecola does not understand the implications and racial politics of the color of her skin, she associates all the negativity as belonging to her eyes and their capitulation of trauma, as previously mentioned. In her psychosis, Pecola displays a complete fragmentation and open "combat" with herself, because the two factors become "personified" in her mind. She forcefully identifies as the entity with blue eyes - the dominant white entity personified - but she is constantly terrified of the abandonment of her own black image, because, ultimately, even in conflict with herself, Pecola recognizes that she cannot fully belong to white existence - she needs constant reaffirmation of the blueness of her eyes, even in her own mind, because she understands that no one perceives them nor Pecola herself, in her continued invisibility and loneliness. Pecola understands and exists inside this division, but she doesn't perceive it - she chooses to live, falsely, in the artificial blue-eyed world of romance (Fick 21).

Remembering once more Toni Morrison's "Foreword" to *The Bluest Eye*, we can understand, ultimately, that Pecola was invisible. The dominant white world, made up of white standards and white lovability, of the white gaze, may be damaging to all those who are non-white: all the black characters have a characteristic need for love, visibility and understanding in some way, but they have all possessed a set of experiences that made them understand themselves as perceived, even if temporarily - all except Pecola. *The Bluest Eye* appears, then, as a sequence of traumatic experiences in which Pecola urged to find an identity of her own, never being capable of doing so, as she became completely nullified in the face of the imposed standards of the white hierarchy of worth. Pecola is the ultimate victim of the white-dominated society to which it is impossible not to succumb, because she is a concretization of the racist white wish of black inferiority - she was forced into shifting from a state of possibility of identity into nothingness, into a state of complete invisibility, of no hope for perception nor self-perception. Pecola is the ultimate example of invisibility in her vulnerability against the white-dominated racist and patriarchal society - invisible to the white gaze.

## Works Cited

- Alexander, Allen. "The Fourth Face: The Image of God in Toni Morrison's *The Bluest Eye*." *Bloom's Modern Critical Interpretations: Toni Morrison's The Bluest Eye*, edited by Harold Bloom, Bloom's Literary Criticism, 2007, pp.111-24.
- Bauman, Zigmunt. *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Polity Press, 2003.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*, translated by Charles Lam Markmann, Pluto Press, 2008.
- Fick, Thomas H. "Toni Morrison's 'Allegory of the Cave': Movies, Consumption and Platonic Realism in *The Bluest Eye*." *Bloom's Modern Critical Interpretations: Toni Morrison's The Bluest Eye*, edited by Harold Bloom, Bloom's Literary Criticism, 2007, pp.19-34.
- Greenfield-Sanders, Timothy, director. *Toni Morrison: The Pieces I Am*. Magnolia Pictures, 2019.
- Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. Vintage International, 2007.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit. "The All-Sear: God's Eye as Proto-Surveillance." *CTRL [Space]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, edited by Thomas Levin et al., ZKM Centre for Art and Media, 2002, pp. 17-31.

---

<sup>1</sup> Although Fanon focuses the majority of the referenced work on the French impact of colonization in the Antilles, he also denotes that it would be unwise to try to accurately discern differences in distinct shapes of racism - "for a Jew the differences between the anti-Semitism of Maurras and that of Goebbels are imperceptible" (63). Fanon does, however, praise African Americans for their active role in the struggle for recognition, as opposed to the supposed European black attitude of passivity.

<sup>2</sup> Furthermore, it is important to denote that, even though Claudia and Frieda don't enjoy milk and only Frieda admires Shirley Temple (although it is implied that, with time, Claudia would also fall prey to this white structure of worth), they still possess that same cup and milk inside their home environment, as a voluntary invasion of the black space by white presence, and that same invading milk and cup are the sole objects of Pecola's attention.

<sup>3</sup> The "objects" referred by Bauman are of characteristic human existence, of the individual as the target of recognition and support. Pecola, however, as a result of her unstable and traumatizing upbringing, as well as her youthful mind, fails to understand this on a conscious level; instead, the objects she locates, as she is incapable of perceiving and understanding human love and its limitations as a consequence of racial tension, are of a material nature - even the "blue eyes" she desires become understood by Pecola as a concrete object that can be acquired, if not physically, at least, symbolically.

## Normas de Referência Bibliográfica

### MLA Style Manual (2016)

#### I. Aspeto Gráfico

1. Papel A4, a um espaço e meio (1,5); corpo de letra 11, Trebuchet MS.

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.