

MESTRADO  
ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

Mitologia revisitada:  
Herdeiros de Zeus em *The  
Dead e Blood Meridian*  
Ana Isabel de Noronha da  
Cunha Tomás Costa

**M**

2016



**Ana Isabel de Noronha da Cunha Tomás Costa**

**Mitologia revisitada: herdeiros de Zeus em *The Dead e Blood*  
*Meridian***

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, orientada pelo  
Professor Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo  
e coorientada pelo Professor Doutor Gualter Mendes Queiroz Cunha

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2016



Mitologia Revisitada: Herdeiros de Zeus em *The Dead e  
Blood Meridian*

Ana Isabel de Noronha da Cunha Tomás Costa

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, orientada pelo  
Professor Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo  
e coorientada pelo Professor Doutor Gualter Mendes Queiroz Cunha

Membros do Júri

Professor Doutor Rui Manuel Gomes Carvalho Homem  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Doutor Miguel dos Santos Silva Ramalhete Gomes  
Escola Superior de Educação – Instituto Politécnico do Porto

Classificação obtida: 18 valores

*Para os que estão a crescer e procuram a sua identidade e  
lugar na hierarquia do mundo.*



## Sumário

Agradecimentos .....	8
Resumo.....	9
Abstract .....	10
Lista de abreviaturas e siglas.....	11
INTRODUÇÃO .....	13
CAPÍTULO I: MASCULINIDADE .....	21
CAPÍTULO II: PODER .....	47
CAPÍTULO III: (I)MORTALIDADE .....	73
CONCLUSÃO: UBI SUNT? .....	103
Referências bibliográficas .....	110

## **Agradecimentos**

Uma dissertação, como aliás qualquer feito de natureza humana, nunca é um produto individual mas sim um mosaico de ideias, opiniões e divergências de várias pessoas diferentes, sem a confluência das quais seria impossível chegar onde cheguei.

Gostaria de agradecer primeiramente aos meus dois orientadores, ao Professor Doutor Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo e ao Professor Doutor Gualter Mendes Queiroz Cunha, pela disponibilidade e dedicação de ambos, por me aconselharem e guiarem nas escolhas mais adequadas, mas preservando a minha autonomia, e por sempre questionarem o meu trabalho, protegendo-o da incongruência e tornando-o mais forte.

Gostaria também de agradecer ao meu orientador de estágio Erasmus + na Trinity College em Dublin, o Professor Philip Coleman, que desde a nossa primeira reunião se demonstrou interessado em relação ao meu projeto, e cujo interesse ajudou a desenvolver os temas tratados e a refinar a minha investigação.

Não posso também deixar de agradecer aos meus amigos, colegas e ao meu namorado pelo interesse que todos foram demonstrando, pela curiosidade por temas que nem todos dominam e pelo constante apoio com que me acompanharam durante este ano letivo.

Tenho ainda que agradecer à minha família — irmãos, pais, avós, tios e uma bisavó centenária e orgulhosa — pela confiança incondicional nas minhas capacidades. Sem o apoio de um seio familiar que acredita no nosso potencial, nada disto seria possível.

## Resumo

A dissertação incide sobre o conto *The Dead*, de James Joyce, e o romance *Blood Meridian or the Evening Redness in the West*, de Cormac McCarthy, duas obras cuja linguagem é altamente sugestiva e ambígua e cujas personagens centrais são masculinas e míticas. O estudo está repartido em três etapas: identidade masculina, poder e (i)mortalidade. Na primeira secção, explora-se de que forma a natureza e caráter das personagens estão relacionados com a mitificação destas. Na segunda secção, analisa-se o poder que as personagens proeminentes têm sobre as demais e que advém da sua índole distinta. Na terceira secção, reflete-se sobre a condição das personagens quando confrontadas com o fenómeno da morte. A dissertação foca-se nas figuras de Gabriel Conroy (*The Dead*) e juiz Holden (*Blood Meridian*) e na sua relação de conflito com os seus antípodas, respetivamente Gretta e Michael Furey, e o rapaz. O propósito desta dissertação é analisar as figuras proeminentes de *The Dead* e *Blood Meridian* e os seus percursos semelhantes com o intuito de demonstrar a sua densidade mítica. Estas personagens dão vida a características inerentemente humanas, são representações capazes de materializar aspetos do fundo humano. Os ecos mitológicos que vão surgindo ao longo da dissertação estabelecem um paralelo entre episódios ou características das personagens das obras e as figuras da mitologia, evidenciando justamente a semelhança que existe entre os elementos de *The Dead* e *Blood Meridian* e os elementos míticos. A distinção e proeminência destas personagens, aliadas à sua capacidade de captar traços da condição humana, permite perspetivá-las como mitos.

**Palavras-chave:** James Joyce, Cormac McCarthy, mitos, proeminência, *agon*

## Abstract

This dissertation concerns the short-story *The Dead*, by James Joyce, and the novel *Blood Meridian or Evening Redness in the West*, by Cormac McCarthy. These are two works in which the style of writing is highly pungent and ambiguous and the main characters are masculine and display mythical traits. This study is divided into three main stages: masculine identity, power and (im)mortality. The first chapter describes in what way is the nature and personality of the individual characters responsible for their conception as mythical. The second chapter concerns the power evinced by the prominent protagonists as a consequence of their remarkable character and the performance of that power upon the others. The final chapter deals with what happens to these characters once they face death. The present dissertation focuses on Gabriel Conroy (*The Dead*) and judge Holden (*Blood Meridian*) and their clashing relationship with their antipodes, namely Gretta and Michael Furey, and the kid. The purpose of this thesis is to examine the prominent characters in *The Dead* and *Blood Meridian* and their paths in order to reveal their mythic nature. They are capable of embodying inherently human traits and of typifying aspects of human behaviour. Throughout the dissertation, scenes from both works are compared to mythological episodes in order to clearly demonstrate the resemblance between the two forms of representation. The eminence and singularity of these characters, as well as their ability to portray the human nature, account for their categorization as myths.

**Keywords:** James Joyce, Cormac McCarthy, myths, prominence, *agon*

## **Lista de abreviaturas e siglas**

*The Dead - Dead*

*Blood Meridian - BM*

*A arte é tudo — tudo o resto é nada. Só um livro é  
capaz de fazer a eternidade de um povo.*

Eça de Queirós

# INTRODUÇÃO

Arte de inventar os personagens

*Pomo-nos bem de pé com os braços muito abertos  
e olhos fitos na linha do horizonte  
Depois chamamo-los por os seus nomes  
e os personagens aparecem*

Mário Cesarina de Vasconcelos, *Pena Capital*

Mário Cesariny apresenta as personagens como tendo vida própria, que ele evoca estendendo os braços e chamando pelos seus nomes, como uma presença espiritual que aguarda o chamamento do autor. É como se o cerne não fosse o autor, que a entidade criadora não fosse ele, mas este simplesmente as invocasse. Naturalmente nem todas as personagens de ficção são dotadas de tanta distinção, por vezes são apenas meros estereótipos. Não obstante, há outras que se revelam maiores do que o enredo, que se estendem para lá das fronteiras da história e cuja “influência especial” (Calvino 8) permanece nos leitores após o clímax das obras. A proeminência da personagem em detrimento do autor é uma característica da literatura clássica, em que os heróis importam mais do que os escritores. Todos conhecem Ulisses, Hércules, Aquiles e Helena de Troia. Mas são poucos os que conhecem quem os canta e os registos das suas peripécias são múltiplos. A nobreza e bravura dos heróis sobrepõe-se à questão da autoria.

No século XX, a obliteração do papel do autor não pode nem deve ser tão acintosa como na antiguidade. Há no entanto personagens que, como afirma Cesariny, parecem mais entidades que nos visitam e menos figuras desenhadas para desempenhar um dado papel num dado contexto. Esta dissertação analisará o percurso das personagens proeminentes do conto *The Dead*, de James Joyce, e do romance *Blood Meridian*, de Cormac McCarthy, assim como o seu carácter excepcional e confronto com as restantes. Ainda que as obras sejam de categorias diferentes — por uma ser um conto e a outra um romance — a análise conjunta e comparação entre ambas não é dificultada por esta característica por as personagens demonstrarem grande profundidade, o que permite um estudo tripartido da personalidade de cada uma delas.

O emparelhamento de *The Dead* com *Blood Meridian* não é aleatório. McCarthy, numa entrevista com Oprah Winfrey, confessou ser influenciado por Joyce no que toca à escassa — ou suficiente — utilização de pontuação. E Erik Hage, em *A Literary*

*Companion to Cormac McCarthy*, aponta Joyce como uma das suas principais influências, listando como semelhanças mais significativas as intensas explorações topográficas de cidades e a tendência para o uso da corrente de consciência. Contudo, a sua semelhança nesta análise prende-se com a capacidade de ambos de criar personagens que não podem ser confinadas ao enredo em que se inserem. Nas duas obras há figuras do género masculino que se revelam particularmente proeminentes. A questão da proeminência masculina é importante não tanto por abordar questões de género — estas não são o âmago das narrativas — mas sim por a identidade de Gabriel Conroy e do juiz Holden estar sedimentada em conceitos de masculinidade. Para além do poder que ostentam, Gabriel e Holden, mas também os seus rivais, manifestam uma dimensão mítica vincada, característica que exacerba a sua semelhança. Essa natureza mítica resulta frequentemente na cristalização das personagens em símbolos ou arquétipos da natureza humana, tal como acontece, por exemplo, com D. Quixote e com o vocábulo “quixotesco”, que designa o tipo de personalidade que a figura encarna. Todavia, *The Dead* e *Blood Meridian* são obras relativamente recentes, o que dificulta a consideração das suas personagens como arquétipos. As obras escolhidas são de géneros e nacionalidades diferentes, o que evidencia como um mito pode florescer em diferentes contextos. Mas a escolha destas personagens em específico pareceu ser bastante frutífera e produtiva pela sua heterogeneidade. *The Dead* apresenta Gabriel Conroy como personagem proeminente e a mais poderosa, equivalente ao juiz Holden em *Blood Meridian*. Porém, como será demonstrado no decorrer da dissertação, o modo como estas figuras são capazes de enfrentar os obstáculos e os seus opositores, o desfecho que as espera, a concretização das suas autoridades são distintas. Partindo da mesma premissa ou, neste caso, do mesmo tipo, James Joyce e Cormac McCarthy geram personagens cujas ações são opostas mas os percursos semelhantes. Esta análise torna-se mais interessante ao observar como cada escritor recorre a estilos narrativos e a formas de representar a consciência específicos e distintos entre si, ainda que veiculem os mesmos princípios ou ideais.

*The Dead* e *Blood Meridian* são obras bastante diferentes no que toca ao enredo e ao estilo, mas são ambas particularmente androcêntricas. *The Dead* é a história de Gabriel Conroy, um homem da alta sociedade para quem a identidade exterior é da maior importância e que se arroga uma personalidade continental. A esposa Gretta coloca-lhe

um obstáculo à sua personalidade poderosa quando lhe “apresenta” Michael Furey, o amor de juventude de Gretta que morreu por ela e que surge no conto como uma espécie de espírito que assombra Gabriel. Em *Blood Meridian*, McCarthy narra as peripécias do histórico Glanton Gang, um bando de mercenários contratados pelo governo mexicano para matar os índios que invadiam os seus territórios. Na verdade, o enredo de *Blood Meridian* centra-se em Holden, um conspícuo “juiz” de aparência arcana e inteligência inigualável que também é membro do gangue. Paralelamente ao juiz, o narrador também acompanha um rapaz do Tennessee — que McCarthy apenas menciona como “kid” e ao qual me referirei de aqui em diante como “o rapaz” (ou eventualmente como “a personagem *kid*”) — que se junta ao bando mas que nunca se integra verdadeiramente. Há várias personagens centrais em cada obra e é uma tarefa árdua compartimentá-las por os narradores distribuírem a sua atenção por todas. Além disso, geram-se relações de confronto entre as várias personagens — entre o juiz Holden e o rapaz e entre Gabriel e Gretta —, conflitos esses que são essenciais para a análise e aos quais chamarei *agon*. *Agon* é uma palavra grega que significa disputa. O vocábulo é utilizado pelo crítico Harold Bloom na sua obra *The Western Canon* para descrever a angústia que um escritor sente ao tentar ultrapassar o seu antecessor, que ele admira mas não pretende imitar. Por extensão, o termo já é definido na crítica literária como o confronto entre personagens que serve como força motriz no desenvolvimento de enredos. De facto, manifesta-se um conflito entre as personagens centrais de cada obra, que dependem umas das outras, que estão interligadas, mas que simultaneamente se pretendem ultrapassar. A temática do confronto será explicitada ao longo dos três capítulos e tornar-se-á essencial para a compreensão da dinâmica que se gera entre os pares de personagens.

O título desta dissertação antecipa a descrição deste *agon* entre pares de personagens. Na mitologia grega, Castor e Pollux eram os “Dioscuros”, os “filhos de Zeus”. Ambos filhos de Leda, mas Castor era filho de Tíndaro e Pollux de Zeus, sendo o primeiro mortal e o segundo imortal. Também em *Blood Meridian* e em *The Dead* há pares de personagens cuja natureza é oposta. Apesar de apenas Pollux ser filho de Zeus, ambos os rapazes eram chamados “Dioscuros”: mesmo as suas origens sendo diferentes, os rapazes são vistos como iguais, até serem confrontados com a morte, tal como acontece com Gabriel, Gretta, Michael Furey e Holden e o rapaz. A analogia com uma história sobre gémeos parece ser pertinente por estes serem tradicionalmente símbolo de uma

unidade partida em dois, duas metades da mesma moeda, duas facetas da mesma personalidade — que se opõem e simultaneamente se complementam.

A análise incidirá então sobre duas obras cuja linguagem é altamente sugestiva e ambígua e cujas personagens centrais são masculinas. O estudo está repartido em três etapas: identidade masculina, poder e (i)mortalidade. Identidade por a natureza e caráter das personagens estarem intimamente relacionados com a mitificação destas: por exemplo Jesus Cristo, na mitologia bíblica, demonstra-se uma figura sobre-humana, com comportamentos incomuns e cujo nascimento só pode ser explicado através de uma lenda. A grandeza dos heróis não vem apenas dos seus feitos mas também da sua índole, por isso é importante descrever os egos das personagens e demonstrar porque se destacam das restantes. E foquei-me na análise da identidade masculina não só pelo facto de as personagens centrais serem quase todas homens, mas também por a masculinidade e a questão do género serem tópicos importantes para cada obra, como será evidenciado no primeiro capítulo.

A análise do poder em *The Dead* e *Blood Meridian*, exercido pelas personagens superiores de cada obra, é importante por este ser a concretização prática da identidade proeminente que as caracteriza. Gabriel Conroy e o juiz Holden são reconhecidos como pais, líderes, como as figuras de topo que encabeçam as estruturas hierárquicas de cada obra visto a sua identidade os distinguir dos demais. Também devido à sua natureza divina os deuses, tanto o Deus cristão como os dos panteões mitológicos, têm o poder de governar os homens, de os castigar e de os matar, quando entendem que esse é o destino que merecem. Assim sendo, a preservação da autoridade para estas figuras divinas é essencial e não deve ser questionada, tal como acontece com Holden e Gabriel. A feição paternal que as personagens adotam advém da sua posição superior na hierarquia. O mais poderoso é aquele que tem a capacidade de melhor proteger os demais. Note-se que, na mitologia cristã, Deus é também referido como “Pai”.

A questão da imortalidade e da vida após a morte são os objetivos da prática de uma vivência regrada pela fé cristã. Nas mitologias clássicas, a divinização e vida eterna são por vezes o prémio concedido aos heróis cujos feitos são notáveis e as condutas valorosas. O autossacrifício de Hércules, semideus, concedeu-lhe entrada no Monte Olimpo, o reino dos deuses. E Odisseu, o maior dos heróis gregos, é uma das escassas personagens que desce ao reino de Hades e a quem é permitido regressar. A necessidade de descrever o

que acontece com as personagens de *The Dead* e *Blood Meridian* quando confrontadas com o meridiano final terá certamente sido motivada pelo facto de, nos mitos clássicos, a vida eterna parecer ser a gratificação máxima que se pode oferecer a um herói. Por isso, no terceiro capítulo a análise incidirá sobre a interpretação da morte (ou não) das personagens proeminentes e o que ela simboliza no contexto do enredo.

Tanto em *The Dead* como em *Blood Meridian* há pares de personagens que se confrontam e desafiam e cuja importância é semelhante, ainda que, desde o início, se defina Gabriel Conroy e o juiz Holden como o cerne da análise. Porém, o *agon* que existe entre esses pares e que dinamiza e dá forma às suas identidades dificulta a escolha dos protagonistas de cada obra. O protagonista é definido como a personagem central de uma obra à volta da qual o enredo se desenvolve. Naturalmente o antagonista é a personagem que se opõe ao protagonista. Contudo, o papel do antagonista parece demasiado redutor para compartimentar Gretta, Michael Furey e a personagem *kid*. Atualmente, os estudos literários não fazem distinção entre herói e protagonista e a definição de herói não alberga uma conotação de virtuosismo ou heroicidade (ver Cuddon 329; 565). Ao considerarmos Gabriel Conroy e o juiz Holden como protagonistas, o rapaz e Gretta e Michael Furey são os seus antagonistas. No entanto, à luz da perspectiva que esta dissertação visa apresentar, os antagonistas demonstram uma natureza inerentemente boa e pura, que os distingue e opõe aos protagonistas. Assim, tendo em consideração que a definição corrente do vocábulo “herói” indica nobreza e virtude, propõe-se designar Gabriel e Holden como protagonistas pela sua centralidade e Gretta, Furey e o rapaz como heróis por partilharem com os protagonistas o cerne do romance mas especialmente pela sua natureza ilustre e ímpar.

No primeiro capítulo abordar-se-á o tema da construção da identidade masculina. Gabriel define a sua identidade pelos parâmetros sociais que considera superiores. É um cavalheiro instruído e que se considera continental, apesar da condição insular. A sua relação com os restantes convidados do baile anual das Misses Morkan é de sobrançeria. Contudo, Gabriel é incapaz de construir o seu ego baseando-se apenas em si mesmo, pelo que tem de se virar para o exterior para procurar confirmações da sua identidade. Recorre-se às teorias de Jacques Lacan para justificar o comportamento de Conroy ao procurar provas da sua masculinidade nos outros, especialmente em personagens femininas. Ele tenta seduzir Lily, Miss Ivors e Gretta para estas desempenharem determinados papéis e

comportamentos que confirmem a sua “função fálica” — termo usurpado a Lacan — e a sua personalidade masculina. As mulheres devem funcionar como ecos, como espelhos que reflitam a imagem que Gabriel acredita ser a sua.

A violência que se apresenta como inata em *Blood Meridian* e que é perpetrada por homens faz com que a definição da masculinidade se construa a partir da oposição entre vários homens e não entre homens e mulheres. A origem do juiz Holden é desconhecida, o que dificulta a definição da sua identidade. Ele é o homem das múltiplas faces e os seus atributos são intermináveis. A sua figura física é arcana e inigualável e materializa essa natureza distinta. Ele é a personificação da violência e da doutrina da guerra que proclama durante todo o romance. Sendo Holden o protagonista de *Blood Meridian*, as restantes personalidades masculinas definem-se a partir da sua. Assim, a identidade de um homem é mais masculina quanto mais violento for. E está também mais próximo de se tornar divino pois, segundo o juiz, a guerra é a forma mais pura de divinização (*BM* 263).

O segundo capítulo centrar-se-á na concretização do poder que os protagonistas de cada obra ostentam e que deriva da sua personalidade excepcional. A análise do conceito de poder evidenciado em *The Dead* e em *Blood Meridian* é feita ao observar as estruturas hierárquicas que regem as personagens, ao notar como os protagonistas podem ou querem servir de modelo para as restantes, ao estudar a aura de fascínio e devoção que envolve Gabriel e Holden e ao explorar as transgressões e atitudes de desobediência que desafiam a autoridade deles. Neste capítulo, a entidade do narrador é particularmente relevante por contribuir para o poder dos protagonistas. A cumplicidade entre Gabriel e o narrador do conto materializa-se no recurso ao discurso indireto livre, que aliás é bastante utilizado por Joyce nas suas obras. Em *Blood Meridian*, o narrador é aparentemente imparcial mas, como será descrito, a sua narração oscila entre os paradigmas da religião e da guerra, assim como o seu enfoque varia entre o rapaz e o juiz. O enquadramento teórico deste capítulo é baseado na obra de Michael Kaufman sobre a identidade masculina, nos discursos de Michel Foucault sobre opressão e hegemonia e na análise das figuras paternas de Teresa Martins de Oliveira.

Em *The Dead*, a autoridade pertence a Gabriel, ele é a figura de topo na estrutura hierárquica do conto e a ele estão designadas determinadas funções a desempenhar durante a celebração na casa em Usher’s Island. Pretende ainda, como macho alfa, ter domínio sobre os sentidos, pensamentos e desejos da esposa Gretta, característica que se

evidencia no ímpeto que tem de dominá-la sexualmente. Além disso, pretende ser identificado como um “pai”, uma figura de segurança e proteção de quem os demais podem depender e confiar. A autoridade que acredita ter será questionada pelas três mulheres que o confrontam, dando especial atenção a Gretta, cuja transgressão suplanta as contestações das outras mulheres. Michael Furey, apesar de ser apenas um espectro, é também uma das maiores ameaças ao poder de Gabriel.

No caso de *Blood Meridian*, o juiz Holden apresenta-se como autoridade inquestionável e a sua personalidade excepcional dissuade as restantes personagens a questioná-lo. O seu poderio materializa-se também na inigualável capacidade que tem de domar a natureza. A sua doutrina da violência é praticada pelo gangue, como filhos que seguem os ensinamentos daquele pai maldito. Por seu turno, o rapaz busca figuras paternas que colmatem o vazio deixado pelo seu pai biológico. Holden aproveita-se desse desejo para tentar adotar o rapaz e moldá-lo à sua imagem, como um deus. A transgressão do rapaz à lei do juiz deve-se ao facto de, no seu cerne, nunca verdadeiramente sucumbir ao primado da violência. Por essa infração espiritual, o rapaz pagará com a morte.

O terceiro capítulo terá como intuito decifrar o que acontece aos protagonistas e aos heróis das obras quando são confrontados com a morte e tentar definir qual o impacto da morte em cada enredo. O carácter excepcional e autoritário de Gabriel e Holden, descritos ao longo dos restantes capítulos, poderia antecipar a sua imortalização.

Apesar da proeminência que tenta exteriorizar, Gabriel Conroy manifesta constantemente a sua humanidade em inseguranças e incongruências próprias de um comum mortal. Michael Furey é o grande rival de Gabriel neste aspeto por, mesmo dentro do conto, ele ser um mito, uma lenda que permaneceu na memória de Gretta e que ela partilha com o marido. O rapaz de Oughterard é a antítese do protagonista: é jovem, puro, inculto e está morto. Consumido pela paixão que nutria por Gretta, o débil Michael Furey encarou a chuva e foi visitá-la, o que causou a sua morte prematura. No final do conto assistimos ao desmantelamento da identidade de Gabriel, que durante todo o conto tentara apropriar-se das imagens dos outros. Em *Blood Meridian*, a morte materializa-se profusamente em planícies sangrentas e cenários desolados. A imortalidade do juiz é proclamada pelo próprio no final do romance e a morte do rapaz, já “homem”, é bastante clara no episódio em Fort Griffin. Se a doutrina do juiz estiver certa, então a sua divinização está garantida: ele é o expoente máximo da violência e da guerra.

O propósito desta dissertação é analisar as figuras proeminentes de *The Dead* e *Blood Meridian* e os seus percursos semelhantes com o intuito de demonstrar a sua densidade mítica. Como já foi anteriormente referido, estas personagens dão vida a características inerentemente humanas, são representações capazes de materializar aspetos do fundo humano que todos partilhamos e com que nos identificamos. A natureza do homem é o grande tema que figura nestas obras. Ambos os enredos nos apresentam personagens masculinas distintas e excepcionais, mas cujo poder não é estático e cuja interação com as restantes figuras gera um dinamismo que produz significados. James Joyce e Cormac McCarthy são capazes de criar personagens cuja influência vai para além do enredo, que são humanas na sua essência mas que simultaneamente se consagram como símbolos ou arquétipos da condição do homem. Os ecos mitológicos que vão surgindo ao longo da dissertação e que estabelecem um paralelo entre episódios ou características das personagens das obras e as figuras da mitologia não são meros apontamentos. Eles servem para evidenciar a semelhança que existe entre os elementos de *The Dead* e *Blood Meridian* e os elementos míticos. A cristalização de Holden, o rapaz, Gabriel, Gretta e Michael Furey em mitos possibilita a sua sobrevida, a sua perpetuação para além do enredo. Por tão refinadamente darem forma à natureza humana, estas personagens podem potencialmente fazer parte de uma nova mitologia, com novos heróis, deuses e arquétipos. Mesmo não sendo virtuosos e intocáveis como os heróis clássicos, o novo panteão terá figuras que captam a essência da natureza humana na perfeição.

## CAPÍTULO I: MASCULINIDADE

*Pode-se aceder ao êxtase pela destruição, rejuvenescer com a crueldade.*  
Arthur Rimbaud, *Meditações*

*More, badness is of the self, the one, the you or me on our odds knockies,  
and that self is made by old Bog or God.*  
Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*

*Gnōthi sauton.*  
Aforismo Grego inscrito no Templo de Delfos,  
que significa “conhece-te a ti mesmo”.

“Who is G. C.?” (*Dead* 147), pergunta a petulante Miss Ivors a Gabriel Conroy, num tom desconfiado. De facto, quem é Gabriel Conroy? Sumariamente, é possível descrevê-lo como o protagonista do conto *The Dead*. Um cavalheiro irlandês, que se arroga o estatuto de homem continental, o prezado sobrinho que discursa em honra do baile anual das Misses Morkan — as suas tias e a sua prima —, o senhor escolhido para trincar o ganso ao jantar, o professor que escreve críticas para um jornal britânico, um exímio dançarino de *Lancers*, um ávido conhecedor da Europa, um pai e marido extremoso. Gabriel Conroy é aparentemente um homem tão primoroso que nem parece humano — talvez algo superior, como um arcanjo (como o seu nome o sugere). Porém, Gabriel Conroy não surge em *Dubliners* para anunciar algo; ao invés, algo lhe será anunciado a ele no desenlace do conto e veremos como essa descoberta levará à sua *anagnorisis* e dissolução. O leitor atento de *The Dead* não se deve esquecer que o baile anual das Misses Morkan coincide com o dia de Reis, em que, segundo a Bíblia, o filho de Deus foi reconhecido como divino.

Gabriel é o centro das atenções, o centro do romance, o centro do enfoque narrativo: todos aguardam a sua chegada, perguntam onde ele está, a sequência narrativa é estruturada em torno dos seus encontros com diversas personagens e o próprio narrador segue-o, usando a perspectiva dessa personagem como ponto de vista para narrar a história. Dessa forma, Gabriel nunca é descrito como marido de Gretta, sobrinho de Julia ou Kate, colega de Miss Ivors — as mulheres é que, por sua vez, são construídas a partir dele. Apesar de ser sua esposa, Gretta Conroy é essencialmente o objeto de contemplação e desejo de Gabriel: é descrita como “his wife”, “Mrs Conroy”, “Gabriel’s wife” (*Dead* 139) até, apenas na quarta página, Aunt Kate se referir a ela pelo seu nome: “Gretta tells

me you're not going to take a cab back to Monkstown tonight, Gabriel” (*Dead* 141). Os três grandes momentos de confronto entre Gabriel e personagens femininas, apesar de desconfortáveis para este, não parecem destroná-lo ou fazê-lo reconsiderar a sua soberania. Gabriel aparentemente nunca deixa de tentar convencer-se da sua posição superior.

Por outro lado, é uma tarefa árdua decidir quem é o protagonista de *Blood Meridian* — se é que um romance cujo enredo é, de algum modo, esparso por falta de uma sequência densa de acontecimentos narrados e cujo desfecho é antecipado desde a primeira página permite uma análise tão profunda no que toca às suas personagens. O rapaz pareceria o candidato mais convencional para ocupar esse posto, mas ao mesmo tempo parece ser um contrassenso nomear como protagonista outra personagem que não o juiz Holden numa narrativa que é tão norteada e dominada por este. Não obstante, arriscaria classificar o rapaz como um herói, ainda que trágico, e o único potencial rival de Holden, o único que ameaça a sua autoridade. E por um simples motivo: o rapaz não é devoto seguidor da religião da guerra, não age em conformidade com os restantes homens do Glanton Gang, e, sem se insurgir, age de acordo com os seus próprios valores. Tenta existir fora do esquema estipulado pelo juiz. Mas a sua autonomia espiritual destabiliza o cosmos e é por isso uma transgressão.

No princípio, antes de o leitor saber da existência do arcano Holden, pertencia a narrativa à personagem *kid*. “SEE THE CHILD” (*BM* 3) são as primeiras palavras exclamadas pelo narrador. “Night of your birth”, narra, apenas linhas abaixo, e de seguida “I looked for blackness, holes in the heavens”. Estas construções frásicas fazem lembrar o discurso indireto livre, a que James Joyce tanto recorre. O tom do narrador, evocador de narrações lendárias e míticas, é como se anunciasse a chegada do salvador à Terra. Mais do que isso, o próprio narrador parece posicionar-se perto do rapaz, como um trovador que narra as jornadas e desavenças de um herói itinerante: “With darkness rose one soul wondrously from among the new slain dead” é a abertura do capítulo quinto (*BM* 58). O uso do tempo presente nas primeiras páginas do romance concede à narração esse registo de trova. O tom torna-se mítico aquando da partida do rapaz de barco: o narrador opta pelo tempo futuro, intensificando a expectativa em relação ao fado do “nosso herói”: “Only now is the child divested of all that he has been. His origins are become remote as is his destiny and not again will there be terrains so wild and barbarous ...” (*BM* 5). No

final da mesma página há um espaçamento gráfico que transmite uma mudança no enredo: o miúdo chegou à cidade de Nacogdoches. O novo parágrafo inicia-se usando o past perfect continuous — o tempo verbal muda drasticamente: “THE REVEREND GREEN had been playing to a full house daily as long as the rain had been falling and the rain had been falling for two weeks.” (BM 5-6). Quatro parágrafos mais tarde entra em cena o juiz Holden. De imediato, e demarcado graficamente, o rapaz deixa de ser o âmago da narrativa, passando a ter de o partilhar com o juiz Holden. Já a meio do romance chega a haver capítulos ou inúmeras páginas seguidas em que a personagem *kid* não é mencionada, apesar de o leitor poder presumir que ele continua lá, talvez observando a violência dos outros ou mesmo cometendo-a. No final do primeiro capítulo, Holden sorri para o rapaz pela primeira vez (“When the kid looked back the judge smiled” BM 15) e é como se as hostilidades tivessem sido abertas, o primeiro passo dado para iniciar a dança. O tempo presente e a proximidade do narrador com o miúdo voltam no início do segundo capítulo, mas apenas por quatro parágrafos. O sorriso do juiz marca o início da sedução do rapaz, da tentativa de corrupção deste. Não é claro por que motivo terá o juiz escolhido este rapaz e se ele tem algo de especial, ou se terá havido tantos outros como ele, antes e depois. Com efeito, Holden perseguiu-lo-á, até o conseguir absorver por completo.

Estas personagens procuram afirmar a sua identidade através do confronto com as demais: Gabriel Conroy defronta-se com várias personagens ao longo do conto, mas o seu verdadeiro *agon* é com Gretta e, de certa forma, também com Michael Furey. Os seus confrontos são claramente delimitados, começam e acabam como atos de uma peça. Por outro lado, o juiz Holden afirma-se como entidade suprema e, por isso, o seu *agon* é com todos aqueles que puserem em causa a doutrina que preconiza. A resistência à doutrina do juiz, apesar de inútil, parece não se manifestar em encontros momentâneos, mas ao invés vai-se construindo paralelamente à narrativa. O rapaz é o grande opositor e a sua perseverança só se torna evidente se observada ao longo do romance.

O enredo de *The Dead*, que se distancia da vagueação e violência constantes de *Blood Meridian*, é estruturado em torno dos encontros de Gabriel Conroy com três mulheres: Lily, uma criada das tias; Molly Ivors, uma colega de Gabriel; Gretta Conroy, a sua esposa. Ao ouvir Lily, “the caretaker’s daughter” (*Dead* 138), pronunciar o seu nome com três sílabas (Con-er-roy) Gabriel sorri condescendentemente, sabendo que esta forma de ler o seu nome é típica de uma classe social inferior (Riquelme 126). Mais do

que isso, o narrador não dá a conhecer ao leitor este traço dialetal da dicção de Lily no seu discurso indireto mas prefere conceder este reconhecimento ao próprio Gabriel (“Gabriel smiled at the three syllables she had given his surname” (*Dead* 139)), reafirmando a sua sobrançeria e também a proximidade do narrador com esta personagem. Este caso é um bom exemplo para ilustrar como o narrador de *The Dead* não é imparcial no tratamento das suas personagens e se assemelha à cumplicidade que também parece existir entre o narrador de *Blood Meridian* e o rapazinho do Tennessee. Quando Gabriel pergunta a Lily se a rapariga irá casar em breve, recebe uma resposta tão acérrima e agressiva em relação aos homens (“The men that is now is only all palaver and what they can get out of you” *Dead* 140) que, atónito e atrapalhado, lhe oferece uma moeda, tentando assim compensar a sua indelicadeza com dinheiro. Gabriel nem se apercebe do erro de etiqueta que está a cometer, oferecendo uma moeda a uma criada numa casa que não é sua num dia de festa. A compensação monetária que oferece serve para afirmar a sua identidade de homem de família que tenta remediar o erro, depois de ter agido de forma sobranceira para com Lily. Gabriel Conroy tentará de novo usar a compensação monetária como um atestado da sua masculinidade com Gretta, contando-lhe que tinha emprestado uma moeda de ouro a Freddy Mallins e que tinha tentado recusá-la quando Mallins lha devolveu (*Dead* 171). Até a maneira como Gabriel formula as suas perguntas para Lily é condescendente. Note-se o seu tom quando diz “Tell me, Lily, he said in a friendly tone, do you still go to school?” e, linhas abaixo, “O, then, said Gabriel gaily, I suppose we’ll be going to your wedding one of these fine days with your young man, eh?” (*Dead* 140). Gabriel questiona Lily “in a friendly tone”, “gaily”, como um adulto questionando uma ingénua — e inferior — criança.

O mesmo se sucede com as suas tias, que aguardavam ansiosamente a sua chegada (“Of course they had good reason to be fussy on such a night. And then it was long after ten o'clock and yet there was no sign of Gabriel and his wife.” (*Dead* 139)). “Where on earth is Gabriel?” (*Dead* 154), pergunta Aunt Kate em desespero, pois mais ninguém para além de Gabriel parece ser capaz de trincar o ganso. Também sobre o precioso sobrinho recai a responsabilidade de fazer um discurso (*Dead* 159-61) e, até ao momento de o proferir, é tudo em que Gabriel pensa. Apesar de querer transparecer confiança, Gabriel Conroy sente-se inseguro em relação ao seu discurso: o que os seus ouvintes pensarão dele, se vão perceber as suas referências eruditas ou se o acharão demasiado pomposo e

até snobe (*Dead* 141). Este tipo de insegurança nunca assolará o juiz Holden, como iremos ver, e o narrador não dá oportunidade ao rapaz de revelar uma consciência tão profunda. Contudo, Gabriel nunca considera o discurso como sendo um elogio às suas anfitriãs, mas sim como este sendo o seu momento de brilhar, a sua peça de estreia em que arrebataria a plateia e a casa em Usher's Island, o seu palco. Como uma prima-dona, Gabriel interpreta o papel de orador ao jantar, como mais tarde, na cena no Hotel Gresham, pretendia interpretar o papel de marido. “He was their favourite nephew” (*Dead* 141), mas, para ele, as suas tias eram “two small plainly dressed old women.” (idem), “only two ignorant old women” (*Dead* 151).

No confronto com Miss Molly Ivors, a masculinidade de Gabriel torna-se mais agressiva. “Lancers were arranged. Gabriel found himself partnered with Miss Ivors” (*Dead* 147). E então, após introduzir o contexto, o narrador descreve Miss Ivors, mas pela perspetiva de Gabriel — recorrendo ao discurso indireto livre. Esta proximidade de perspetiva é tão intrínseca que as descrições das restantes personagens são como que ativadas quando Gabriel repara nelas. Os olhos castanhos e proeminentes de Miss Ivors (*Dead* 147) são um prenúncio de ameaça num contexto narrativo em que as únicas personagens que podem ser proeminentes são os homens, cabendo às mulheres o papel de objetos. Seguidamente, o narrador descreve que Molly Ivors não traz vestido um corpete decotado e que, para além disso, adorna o peito com um broche com um símbolo nacionalista. Assim, Molly Ivors não só não se veste como as mulheres do seu tempo, como Gabriel espera que ela se vista, mas ainda traz ao peito uma pregadeira com um símbolo nacional, que anuncia o comentário desagradável da sua colega. Miss Ivors prontamente chama Gabriel de “West Briton” (*Dead* 148), insinuando que este seria unionista por escrever artigos para um jornal favorável à união da Irlanda com a Grã-Bretanha. As explicações que Gabriel dá para este facto são todas elas mentais, a sua defesa passa-se dentro da sua cabeça — mais uma vez através do discurso indireto livre — não querendo o cavalheiro manchar a amizade que tinha com a colega. Ou talvez, dado o perfil altivo que Gabriel Conroy apresenta, subestime Miss Ivors, não acreditando que ela pudesse fazer-lhe frente caso a discussão fosse iniciada. “he could not risk a *grandiose* phrase with her” (*Dead* 148, meu itálico): uma afirmação mais elaborada ou extravagante e a pobre Miss Ivors podia não aguentar. Mas o combate continua quando Molly convida Gabriel para fazer uma excursão pelas Aran Islands — ele recusa e explica que já

planeava uma viagem à Europa, para se manter atualizado em relação à cultura e às línguas europeias (*Dead* 148-9). Molly pergunta a Gabriel se Gretta é natural de Connacht, a província mais ocidental e mais rural da Irlanda — Gabriel responde “shortly”, confirmando que a família da mulher é de Connacht (*Dead* 148). Molly pergunta se Gabriel não deveria preocupar-se em praticar a sua língua, o irlandês — Gabriel responde que o irlandês não é a sua língua (*Dead* 149). O interrogatório da insolente Miss Ivors vai fazendo as faces de Gabriel corar, até que responde rispidamente e numa explosão: “I’m sick of my own country, sick of it!” (*Dead* 149). As afrontas de Miss Ivors são mais agressivas que as respostas de Lily alguma vez poderiam ser e desafiam a identidade patriarcal que Gabriel se arroga. Molly é sua colega, já lecionaram na mesma instituição; ela não lhe é inferior social ou intelectualmente e por isso ele não pode inferiorizá-la escudando-se atrás de argumentos relacionados com estratos sociais, como fez com Lily. Gabriel opta por não a confrontar diretamente e, numa condescendência dissimulada, limita-se a refletir mentalmente sobre o assunto: “Perhaps he ought not to have answered her like that. But she had no right to call him a West Briton before people, even in joke.” (*Dead* 150). As provocações, os comentários, até a indumentária de Miss Ivors são indelicados, na opinião de Gabriel. Então, algo acontece: é como se Molly não pudesse, aos olhos de Conroy, ser uma mulher. Ele próprio o afirma, ainda que só o pense para si próprio: “the girl or woman, or whatever she was” (*Dead* 150). A configuração mental de Gabriel não suporta o facto de uma mulher poder contestá-lo da forma que Molly Ivors o faz. Mais do que isso, Gabriel desumaniza-a, equiparando os seus olhos — anteriormente descritos como ameaçadores — aos de um coelho (*Dead* 150). E no caso de Miss Ivors, nem a sua roupa pode contrariar a destituição de feminilidade que Gabriel leva a cabo, esta serve apenas para confirmar o seu nacionalismo fervoroso.

Os confrontos descritos por Cormac McCarthy são batalhas verdadeiras, não trocas de olhares e palavras arriscadas, como uma quadrilha. Em *Blood Meridian* a dança é outra e os homens lutam pela vida e não pelo orgulho. Mantendo a vida poderão conservar a sua identidade masculina, como será explicitado nas próximas páginas. Ainda assim, é inevitável que no seio de um grupo de homens que vagueiam juntos durante muito tempo não surjam pequenas quezílias. Pode afirmar-se que, de uma forma semelhante ainda que não tão evidente como em *The Dead*, o enredo de *Blood Meridian* também nos apresenta

uma rede de relações entre diferentes forças que organizam as personagens numa hierarquia encabeçada por Holden. Existe uma certa rivalidade velada entre John Joel Glanton e o *judge*, mesmo o primeiro não tendo qualquer hipótese na eventualidade de um confronto. Glanton desempenha o papel de líder físico do Gang, o próprio juiz o intitula de “El jefe” (BM 101), cabendo a Holden a liderança espiritual. E, apesar de aparentemente recusar qualquer tipo de autoridade, o poder que Glanton tem é quase fictício: ele, como todos os homens, não é capaz de resistir ao encanto e manipulação de Holden. Tal é o efeito daquele gigante albino que este chega mesmo a reconfortar e acalmar Glanton quando este está doente (BM 202) ou quando não é capaz de refrear o seu temperamento quando o seu individualismo é posto em causa (BM 102 — é exemplo do que foi exposto o episódio em que a cartomante mexicana, a pedido do juiz Holden, lê a sina de Glanton, este mostra-se inquieto e enraivecido, provavelmente por receio de o seu destino ser controlado por mais alguma força para além de ele próprio). A oposição entre os dois declara-se abertamente quando surgem ambos vestindo fatos, um preto e um branco: “the judge and Glanton appeared at the front door in their suits, the judge in white and Glanton in black” (BM 213). Mais uma vez, como tantas outras no romance, McCarthy anuncia, mas sem enunciar, qual será o destino das suas personagens, apesar de, para o leitor mais atento, ser claro quase desde o princípio que todos os que comparecem nesta dança que o romance representa não a terminarão. O declínio de Glanton torna-se galopante, ele torna-se mais agressivo e imponderado, mais arriscado e mais perigoso. Já o seu fim se acercando, Glanton, como um pecador moribundo, pensa em todos os seus companheiros de armas que foram mortos, quantos ele comandou para uma cova imunda e morte indigna (BM 256). Na sua lamúria e reflexão trágica Glanton assemelha-se à mãe de um outro miúdo, o protagonista de *The Road*, o romance pós-apocalíptico de Cormac McCarthy: ambos sentem o desespero que advém de viver num mundo sem regras e sem propósito. Mas a comiseração não se coaduna com a condição de homem que o juiz Holden proclamou e, como numa profecia, Glanton perecerá. Ainda assim, devo referir que, na hora da sua morte, Glanton mantém uma pose que deixaria Holden orgulhoso como um pai, gritando ao seu carrasco: “Hack away you mean red nigger” (BM 289).

A característica mais incontestável da prosa de Cormac McCarthy parece ser então a violência com que as suas personagens esquartejam e massacram, ou são esquartejadas

e massacradas, no decurso de narrativas pautadas pela carnificina; um cenário inequivocamente oposto ao arrumado e refreado universo de jantares e quotidianos que Joyce apresenta. O sangue e a cor escarlate são anunciados desde o título de *Blood Meridian, Or The Evening Redness in the West*, podendo também o anoitecer ser ominoso do desfecho sombrio do romance. A violência perpetuada pelo Glanton Gang distancia-se da arrogância e prepotência paternalistas de Gabriel Conroy em *The Dead*, concretizadas apenas pelas suas acanhadas agressões verbais e intelectuais. Porém, o seu significado pode não ser tão distinto assim. Como alega Josef Benson no ensaio “An Ironic Contention: The Kid's Heroic Failure to Rebel against the Judge's Hypermasculinity in *Blood Meridian*”, a barbárie do gangue é uma forma de afirmação da sua masculinidade (Benson 234). A identidade masculina em *Blood Meridian* vai muito para além das inúmeras referências a homens a cuspir. Num romance quase totalmente repleto de personagens do sexo masculino, a capacidade de “fazer guerra” (não encontrando um equivalente no português para o vocábulo “warfare”, que me parece ser o mais adequado para descrever o “trade” desempenhado pelo Glanton Gang) serve para qualificar a virilidade de cada um. Holden é o derradeiro defensor da guerra como uma religião (“War is god.” *BM* 263) e cuja prática faz os seus devotos seguidores tornarem-se deuses (“that higher calling which all men honor. The priest also would be no godserver but a god himself.” *BM* 264). Naquela que é a primeira descrição detalhada do Glanton Gang, McCarthy refere que os homens usavam escapulários (*BM* 83), um adereço típico de figuras do clero, como se fossem uma congregação, os discípulos de uma nova fé (*BM* 137), seguindo o seu sumo sacerdote: o juiz Holden.

A guerra atua como uma forma de emasculação sobre os homens derrotados. Aqueles que são chacinados durante o combate são despojados da sua masculinidade. E a emasculação em *Blood Meridian* não é meramente simbólica: no capítulo quarto, após o ataque dos sanguinários Comanches que Captain White calmamente subestima, os vencedores removem os escalpes dos derrotados e de seguida, numa inquietação febril — que lembra Ájax, na peça homónima de Sófocles, quando chacina o gado pensando chacinar os gregos (Sófocles 50, vv. 233-244) —, esventram-nos e castram-nos, segurando no ar como troféus as vísceras e os genitais das suas vítimas. Alguns inclusivamente sodomizam os cadáveres ainda não arrefecidos (*BM* 56-7). A elevação de uns parece requerer a emasculação de outros e os vencidos são privados da sua condição

masculina. O mesmo acontece com Ájax, o maior dos guerreiros Danaos após a morte de Aquiles, que se suicida por vergonha de ter perdido a sua condição de homem honroso, matando o gado enquanto pensava matar Ulisses e os Atridas por causa das armas de Aquiles.

A emasculação não ocorre apenas nos desertos de *Blood Meridian*, mas para se tornar evidente em *The Dead* deve primeiro analisar-se a presença de Michael Furey. A cultura grega, e mais tarde Nietzsche em *A Origem da Tragédia* (1872), associavam as imagens a Apolo e a música a Dionísio. As imagens são estáticas, cristalizadas, requerem ponderação, enquanto a música é mais impetuosa e emocional. Estas descrições poderiam definir a relação entre Gabriel e Gretta e entre Gretta e Michael Furey. Enquanto Gabriel contempla a imagem de Gretta na escadaria, Gretta pensa na canção que lhe faz lembrar Michael Furey, ativando a sua memória. No caminho para o Hotel Gresham, Gabriel relembra momentos de felicidade conjugal — imagens cristalizadas do seu passado — e orchestra na sua mente, como numa peça de teatro, como será a sua noite em conjunto quando chegarem ao quarto do hotel. E Gretta, apesar de o narrador não revelar o que fervilha na sua consciência, podemos adivinhar que pensa naquele rapaz do seu passado, de um passado em que Gabriel não existia nem a tinha trazido para o Leste do país, um rapaz que cantava a mesma canção que ela escutava ali: “The Lass of Aughrim”. O desejo inflamado e impetuoso que Gabriel sente pela esposa não será correspondido nem a sua identidade será validada.

Joyce não é tão cruento como McCarthy, mas pode afirmar-se que Gabriel é emasculado pela esposa e especialmente pelo morto. E como pode Gabriel competir com Michael Furey, que surge como uma jovem divindade obliterada? Como pode Gabriel ser o herói de Gretta se Michael Furey morreu de amores por ela? Um morto, talvez “O morto” a que o título se possa referir, torna-se o grande rival de Gabriel: “A vague terror seized Gabriel at this answer as if, at that hour when he had hoped to triumph, some impalpable and vindictive being was coming against him, gathering forces against him in its vague world” (*Dead* 174). Conroy refere-se a ele primeiro com ironia, depois com raiva e inevitavelmente com embaraço por não se ter apercebido do quão *distante* a sua esposa está. Joyce acompanha a mudança de tom de Gabriel com diferentes palavras para se referir a Furey, intensificando a gradação de sentimentos que Gabriel experienciava:

“Someone you were in love with?” (*Dead* 172); “O then, you were in love with him?” (*Dead* 173); “I suppose you were in love with this Michael Furey, Gretta” (idem).

Holden não está morto, mas é certamente uma personagem tão ou mais etérea do que Michael Furey e uma das figuras que esta dissertação pretende estudar em pormenor. Pode parecer um pouco inusitado e ambicioso fazer um estudo sobre personagens de um romance que já foram descritas por vários críticos como sendo pouco densas<sup>1</sup>. Mas todos parecem concordar no que toca à grandeza desmesurada, tanto física como espiritual, do juiz. Russell Hillier, no ensaio “The Judge's Molar: Infanticide and the Meteorite in Cormac McCarthy’s *Blood Meridian, or the Evening Redness in the West*”, descreve Holden como inescrutável, nunca sendo possível compreendê-lo inteiramente. O seu corpo de criança grotescamente gigante é motivo de fascínio para os leitores e os críticos de *Blood Meridian*. A grande cúpula da sua cabeça sem um cabelo, parecendo por vezes um ovo, a sua figura esquelética, gigantesca, de mãos e pés peculiarmente pequenos, sempre com um sorriso na boca rasgada, calçando botas de pele de cabrito (em inglês: “kid”), um corpo imenso, é capaz de levantar um meteorito ou mergulhar as mãos no fogo. Os seus atributos estendem-se desde cientista, violinista, dançarino, etnógrafo, poliglota, cavaleiro, cosmopolita, mágico, filósofo, a profeta da guerra, pai, infanticida, pedófilo, assassino, saltador. É o sumo-sacerdote de uma religião mais antiga que o próprio homem, é o mestre-de-cerimónias, é o suserano de toda a terra. O narrador confirma a sua onnipresença quando refere que o rapaz ouvia rumores sobre o juiz Holden onde quer que fosse (*BM* 330). Pelas planícies do deserto carrega consigo sempre a mesma arma, na qual se pode ler a inscrição “Et in Arcadia Ego”, afirmando a presença da morte em qualquer lugar, até na Arcádia. E, apesar da sua condição como líder loquaz de um grupo de homens envolvidos numa espécie de missão maldita e de certa forma suicida, a autoridade confiante e sábia de Holden não se pode comparar à monomania do Capitão Ahab, pois o juiz é capaz de solucionar qualquer contratempo, de antecipar o destino dos homens e de salvaguardar o seu. Ao invés, a sua imensidão serena invoca uma presença mais imponente, gigantesca e fatal: Moby Dick.

Em várias cenas durante todo o romance o juiz Holden surge quer nu, quer totalmente despido ou apenas pela metade, exibindo o seu corpo pálido e sem escuridão.

---

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, “Foundation of Empire: the Sacred Hunter and the Eucharist of the Wilderness in Cormac McCarthy’s *Blood Meridian*” de Sara L. Spurgeon.

Aquando da sua chegada a Chihuahua, o Glanton Gang é recebido como um grupo de heróis, podendo desfrutar de um banho quente após a sua jornada (BM 176). O bando desce aos banhos públicos, cada homem com suas cicatrizes, tatuagens, marcas, estigmas, como carris que trilhavam em cada corpo as peripécias que tinham enfrentado. Holden, ao invés, mergulha nas águas o corpo liso, prova da sua intocabilidade, um ser cuja identidade masculina nunca foi flagelada ou atingida. Apesar de Holden ser um homem branco, não se deixa reduzir facilmente ao estereótipo de “cowboy”, o tradicional herói do Oeste. Mais do que isso, arriscaria dizer que o juiz Holden não se deixa reduzir ao rótulo de homem. Numa das inúmeras cenas nos acampamentos, McCarthy compara Holden a um *djinn* (BM 102), uma criatura sobrenatural abaixo dos anjos que nasce do fogo, tem o poder de se metamorfosear em qualquer coisa e de influenciar os homens, tanto para o bem como para o mal. Esta caracterização de criatura mítica parece adequar-se ao juiz melhor do que a figura do “cowboy”. Até os epítetos que McCarthy usa para descrever sugerem uma figura sobre-humana: “pale and bloated manatee” (BM 177); “that great bulk” (idem); “the vast abhorrence of the judge” (BM 256); “bloody old hoodwinker” (BM 266); “a great shambling mutant, silent and serene” (BM 326). Sentado à fogueira uma noite num acampamento, nu até à cintura, imenso e cristalizado como um ícone (BM 154), Holden é uma representação perene de algo indizível e indecifrável — pois nenhum homem do gangue é capaz de especificar de que é que o juiz é símbolo (ou, para esse efeito, de que é que o juiz é juiz) — mas o narrador acrescenta que os homens falavam com prudência, “as if they would not waken something that had better been left sleeping” (BM 155). Esta comparação faz lembrar os dragões dos contos de fadas, monstros que dormem enquanto guardam aliciantes tesouros e que destroem tudo quanto virem se forem despertados. Tobin conta ao rapaz que Davy Brown julgara ver uma miragem ao avistar Holden no deserto sentado na única rocha que parecia existir num raio de quilómetros, como se ele próprio a tivesse carregado até lá, para se sentar como um ícone gigante, como uma miragem que aparenta ser salvação (BM 132). E o narrador de McCarthy chega mesmo a afirmar que não existe nenhum ovo ao qual se possa atribuir a criação deste magistrado encoberto (BM 326), ilustrando desta forma a sua inescrutabilidade, sendo impossível desvendar o momento da sua criação ou nascimento. O expoente da identidade masculina é, no universo de *Blood Meridian*, um homem que já terá deixado de ser humano, que através da brutalidade e da adoração à guerra se

glorificou, para se tornar supremo, inquestionável, resoluto governante da terra. O juiz Holden não é como nenhuma personagem que Joyce tenha criado e nem tão-pouco comparável a algum dos membros do gangue de Glanton. Mas é necessário entender a sua natureza preternatural para compreender a sua identidade enquanto homem e o seu poder.

Os traços arcanos de Holden serão o que terá levado Emily J. Stinson em “*Blood Meridian's* man of many masks: judge Holden as Tarot's Fool”, a relacionar o juiz Holden com uma das figuras do baralho de Tarot: o Louco. O Louco é a mais poderosa de todas as cartas do Tarot. É trapaceiro, onnipresente e imortal. A sua descrição traz à memória Mefistófeles, personagem que facilmente se associa também ao juiz. Stinson refere uma série de ensaios que caracterizam Holden, mencionando as características que ela associa com o Louco do Tarot, mas afirma que nenhum dos críticos é capaz de coligir todas essas características, definindo ela Holden como “el tonto”. Alega também que o cão que costuma figurar na carta de Tarot acompanhando o homem é representado em *Blood Meridian* pelo mentecapto que Holden adota — a criatura caminha sobre quatro patas, grunhe ao tentar comunicar e o narrador refere-se a ela usando o pronome pessoal “it”. Para além disso, Stinson cita Sallie Nichols (*Jung and Tarot*) para mencionar a natureza instintiva e animalesca do Louco, que em alguns baralhos pode surgir vendado, por não precisar da visão para se guiar. O Louco toca flauta, juiz Holden prefere o violino. Mas o aspeto sobre que Emily Stinson se debruça e me parece de especial relevância é a relação do Louco com o fogo, e a sua condição entre Deus e Diabo. Holden move-se através do fogo e ele, também, tem o poder de criar ou destruir. As questões sobre o poder e a soberania do juiz serão explorados com mais enfoque nos capítulos seguintes, mas não queria deixar de fazer referência à relação evidente entre Holden e o Louco do Tarot, com especial atenção para a relação de ambos com o fogo, mas também com a dança. John Emil Sepich, no capítulo da sua obra *Notes on 'Blood Meridian'* dedicado ao Tarot (“Tarot and Divination”), cita também Sallie Nichols: « “[B]eing a creature of perpetual motion,” Nichols writes, the Tarot Fool “dances through the cards each day, connecting the end with the beginning—endlessly” » (apud Sepich 111). Cada dia e cada noite se sucedem, pelos passos do Louco que dança, e cada morte, cada violação, cada ato de extrema e pura violência em *Blood Meridian* se liga a Holden — é pela sua mão que ela se perpetua até, no final, ele ser o único a rodopiar no palco do mundo. Curiosamente, “O

Mundo” é a última carta do baralho do Tarot, pormenor que de certa forma enfatiza a perenidade do juiz.

Por meio de estilos diferentes e enredos verticalmente opostos, James Joyce e Cormac McCarthy criam uma dialética de apropriação - destruição que comanda os enredos e organiza as relações entre as personagens. Através de atos de violação e mutilação de homem para homem, McCarthy consegue criar um efeito de destituição, como se o agressor se apropriasse das suas vítimas ao violentá-las brutalmente. Não basta acreditar no juiz para se ser assimilado por ele: a verdadeira apropriação da identidade, como será descrito mais adiante, apenas se concretiza na morte. Através de discursos de sedução e inferiorização das mulheres, Joyce descreve a apropriação intelectual que Gabriel faz das personagens femininas (para elas desempenharem o papel que ele deseja no mundo que ele imagina ser o mais adequado) e a maneira como as priva de uma identidade autónoma. A *Encycloædia Britannica* define *agon* Como “the contest of opposed wills in Classical tragedy or any subsequent drama”. No teatro da Grécia Antiga, em cada peça representava-se um confronto (*agon*) entre duas personagens, as quais por sua vez representavam princípios opostos — muito frequentemente, o bem e o mal. Posso não estar segura quanto ao seu protagonismo, mas o miúdo pode certamente ser considerado um herói trágico e a sua autonomia espiritual a sua *hamartía*. A *hubris* dominá-lo-á, fazendo-o pensar que poderia ser tão autónomo e viver fora da esfera de controlo do juiz Holden, o que levará ao seu final trágico. Quanto a Gabriel Conroy, apesar de ser o protagonista do conto, não será o herói e a sua *hamartía* será também a *hubris*: por pensar que poderia apropriar-se das identidades das mulheres para construir e validar a sua própria identidade masculina, sem lhes conceder a elas esse direito. Desta forma, as obras contrariam-se: Gabriel Conroy falha por não conseguir reconhecer as identidades fora da sua esfera enquanto o juiz Holden vence ao exigir que todas as identidades se submetam a ele.

Os fenómenos de inferiorização e desumanização que Gabriel Conroy inflige nas mulheres de *The Dead* são explicados por vários críticos com base nos estudos sobre género do psicanalista francês Jacques Lacan<sup>2</sup>. Lacan classifica as mulheres como um sintoma de masculinidade: ou seja, as mulheres confirmam a identidade masculina dos

---

<sup>2</sup> Ver, por exemplo, “Symptoms” de Garry Leonard; “The Rebirth of Tragedy: Nietzsche and Narcissus in *A Painful Case* and *The Dead*” de Cynthia D. Wheatley-Lovoy; “What Is a Woman...a Symbol of?” de Tilly Eggers; “The Gender of Travel in *The Dead*” de Earl G. Ingersoll.

homens. Como? Ao agirem de determinada forma (aquilo a que Lacan chama o protótipo de “A Mulher”), os homens podem assim identificar as mulheres como sendo mulheres, e, conseqüentemente, reconhecer-se a si mesmos como homens. Como no mito de Narciso, as mulheres funcionam como uma espécie de espelho: os homens olham para as mulheres para elas confirmarem a sua identidade masculina. Gabriel Conroy tenta fazê-lo com as mulheres de *The Dead* mas estas, ao contrário de Eco, não repercutem o que ele gostaria. O protagonista procura essa confirmação especialmente nas três mulheres com quem se confronta abertamente, confrontos esses que estruturam a narrativa, fazendo com que Gabriel vá perdendo paulatinamente a sua confiança, que a coesão da sua identidade se vá esbatendo, que o seu ego se vá desvanecendo. Garry Leonard descreve a forma didática como Gabriel responde à pergunta de Lily sobre a neve (Leonard 457). A imagem que ele tem dela é ainda de uma rapariguinha pequena (“She was a slim, growing girl, (...) Gabriel had known her when she was a child and used to sit on the lowest step nursing a rag doll.” *Dead* 139). E, ao tratá-la como uma criança, a resposta de Lily torna-se agressiva quando Gabriel lhe pergunta sobre o casamento: “The men that is now is only all palaver and what they can get out of you” (*Dead* 140). O erro de Gabriel é não encarar Lily como deveria: como uma adulta. Em vez disso, subestima-a, resume-a à “girl in the pantry” (*Dead* 141), procedendo com paternalismo e assim não lhe reconhecendo a sua identidade como mulher adulta. A sua falta de atenção e de adequação fazem com que Lily responda abruptamente, como uma mulher ofendida. Ela não se comporta como Gabriel esperava — como uma jovem na flor da idade, interessada em ouvir os seus comentários sobre a meteorologia de inverno — e por isso não valida a sua identidade masculina. Lily não confirma a função de Gabriel como senhor de família, generoso e solícito, e até como pedagogo (Leonard 457) — não é um sintoma da masculinidade de Conroy, dando o primeiro grande passo na desfragmentação clara, no estilhaçar da sua identidade, que Gabriel acreditava ser tão consistente. A sedução é, segundo a teoria de Lacan, uma forma de tentar persuadir os outros a confirmar a nossa identidade; talvez por isso Gabriel decida, desajeitada e grosseiramente, tentar oferecer uma moeda a Lily como compensação, e assim (sem se aperceber) tente voltar a tratá-la como uma criancinha. Lily acaba por aceitar a moeda, mas a sua recusa inicial apenas contribui para o sentimento de desadequação que começa a assolar Gabriel.

A sedução não parece resultar para Gabriel. Por isso está tão preocupado com o seu discurso depois do jantar: para persuadir a sua audiência a validar a sua identidade. Todos ficam radiantes, o discurso é um sucesso, as suas “Três Graças” exibem lágrimas de emoção (*Dead* 161). Fala de memórias tristes, da hospitalidade irlandesa, das três anfitriãs, de Páris e cita Robert Browning, procurando aprovação por parte dos seus ouvintes pela escolha de poesia requintada (*Dead* 151). Toda a audiência se regozija com o seu discurso. Este incentivo à sua confiança era justamente o que Gabriel necessitava após o seu encontro com Miss Ivors.

Por Miss Ivors ser sua colega de longa data, primeiro de faculdade e mais tarde de profissão, talvez Gabriel não esperasse tamanha afronta da sua parte. O problema é ele não ser capaz de reconhecer Molly Ivors como sua equivalente; em lugar disso, procura nela os comportamentos femininos que possam validar a sua própria identidade. Mas depara-se com provocações e oposições inesperadas. “Had she really any life of her own behind all her propagandism?” (*Dead* 151), pensa para si mesmo. Molly Ivors tem uma vida sua e desempenha uma função que parece inconcebível para a mente de Gabriel, que continua a procurar “A Mulher” — aquela cujo caráter iria assegurar a sua identidade. Molly Ivors falha no teste de feminilidade de Gabriel e falha ao não lhe refletir de volta a masculinidade que ele quer ver refletida nela. E, sem que o perplexo Gabriel lhe consiga dar uma resposta, Miss Ivors vai embora da festa antes de o jantar começar, não tendo ele a oportunidade de a seduzir com a eloquência do seu discurso.

Apesar do jantar parecer um momento calmo e de reconforto, durante o qual todas as mulheres parecem comportar-se devidamente, a identidade de Gabriel não está ainda fora de perigo. Conroy convoca um brinde para as mulheres da casa, “As Três Graças”, aquelas que se comportam exatamente como ele espera e que o idolatram, ainda que Gabriel ache que as tias não passam de “two ignorant old women” (*Dead* 151). A narrativa continua, como uma quadrilha, homem e mulher a dançar frente a frente, em pose de confronto, mas na narrativa os elementos não refletem os movimentos do outro, como num espelho.

A identidade do juiz Holden, o mais impetuoso dos homens, é verdadeiramente absorvente, sendo o seu ego saciado e dilatado a cada criança que mata, a cada rapariga que viola, a cada animal que extermina. A sua apropriação da identidade de outros não é uma mera tentativa como a de Gabriel, que tenta ver nas mulheres sintomas da sua

identidade. Holden, em concordância com o modelo de masculinidade através da guerra que proclama durante todo o romance, constrói o seu ego absorvendo o dos outros. De facto, na peregrinação cruenta que a narrativa acompanha, esta apropriação de identidade não é meramente simbólica mas sim literal. O processo de apropriação é bastante semelhante ao que ele próprio faz com os artefactos que vai encontrando ao longo da narrativa: depois de os documentar no seu *ledgerbook*, destrói-os, passando os objetos a existir apenas pela representação que Holden faz deles — passando a ser seus. Aos vencidos é-lhes retirada a identidade masculina, o escalpe, mas também as orelhas, os dentes, o cabelo e por vezes as peles. Referindo de novo a primeira aparição do Glanton Gang, “a pack of vicious looking humans” (BM 83), os cavalos estão adornados com pedaços de pele humana, os freios feitos de tranças de cabelo e decorados com dentes, os homens ostentam escapulários de orelhas humanas. As vítimas que o narrador de McCarthy descreve estão literalmente na pele de outros homens, homens esses que vestem restos humanos como os guerreiros *berserkers* usavam peles de ursos, pavoneando os seus despojos de guerra para todos, incluindo o leitor, poderem admirar a sua brutalidade e, em consequência, a sua virilidade. Este desfile grotesco é uma atuação de masculinidade, uma prova viva para todos quantos os avistem saberem os homens que eles são. É sabido que os escalpes dos índios — e de todas as outras vítimas do gangue — eram removidos para servirem como recibos (BM 104), comprovando o número de mortes pelas quais tinham sido responsáveis e pelas quais deveriam ser recompensados. Então por que razão remover também peles, cabelos, dentes e vísceras? O *Oxford Learner’s Dictionary* define “pack” (BM 83) Como “a group of animals, such as dogs or wolves, that hunt together or are kept for hunting”. Na página seguinte, McCarthy descreve a chegada do Glanton Gang “like a visitation from some heathen land where they and others like them *fed* on human flesh” (BM 84, meu itálico). A escolha de palavras de McCarthy assemelha estes homens — que vagueiam pelas planícies desérticas de *Blood Meridian* como coiotes — a animais selvagens. São selváticos, ferinos e impiedosos. Tratam os índios como matéria-prima, o seu “ganha-pão” do quotidiano, sendo o seu extermínio similar ao dos búfalos, cuja extinção foi bastante acentuada durante o século XIX. No Oeste selvagem, os homens comportam-se como animais que caçam os mais fracos para poderem sobreviver. Esta forma de violência de homem para

homem pode ser vista como uma reconfiguração de violação mas também de canibalismo, homens alimentando-se de outros homens (*BM* 84).

Sendo os homens as personagens mais proeminentes neste romance, e a violência a sua forma de afirmação, então só a guerra pode ser a maior forma de glorificação e divinização. Só através da batalha podem os homens tornar-se divinos. O juiz Holden introduz a noção de guerra como jogo, em que a própria vida dos jogadores é o que está a ser disputado. Essa noção torna o jogo mais arriscado, mas também mais glorificante para os que conseguem vencer. Este é o credo que Holden prega aos seus discípulos, desprezando os mais fracos e os que recusam acreditar na sua fé. Mas, mais do que a fé do juiz, é um código de valores, que norteia e define o destino das personagens. E nenhuma delas parece cumprir satisfatoriamente todos os requisitos da guerra como o próprio juiz que, a cada morte, a cada violação, a cada destruição de qualquer ser ou objeto, se apropria delas, aumentando mais e mais o seu poder, como será explorado em profundidade no segundo capítulo.

As mulheres quase não existem e são perfeitamente irrelevantes em *Blood Meridian*, mas em *The Dead* têm a função de se opor a Gabriel. Gretta é a mulher mais importante e talvez a resistência mais firme à afirmação da identidade masculina de Gabriel. Suzette Henke, no ensaio “Through a Cracked Looking Glass: Desire and Frustration in *Dubliners*”, descreve Gretta como “a passionate, nurturant and life-giving woman whose rich, intuitive consciousness was modelled on the confessions of Nora Barnacle” (Henke 64). Todavia, para Gabriel, Gretta funciona como um objeto, um alvo em quem pode depositar as suas emoções e expectativas. Gretta é o alvo da obsessão de Gabriel com galochas — as quais ele acredita firmemente que a esposa deve usar (*Dead* 142) —, o alvo da sua contemplação — imaginando-a como se ela fosse um quadro ou um ícone (*Dead* 165) —, o alvo do seu desejo sexual — quando quer seduzi-la no quarto do Hotel Gresham (*Dead* 168). Apesar de não estar de acordo com os estudos de cariz feminista que analisam este conto, de facto, na perspetiva que o narrador nos apresenta — que coincide com a perspetiva, com a visão, de Gabriel Conroy — Gretta tem efetivamente a função de objeto e não de sujeito. E o encanto de Gretta parece ser mesmo esse: o facto de a objetificar permite que Gabriel manipule a imagem que tem da esposa, e até que a domine. Ele fâ-la usar as galochas por fora das botas para Gretta confirmar a sua identidade como esposo extremoso. Ele imagina-a como sendo uma musa enigmática

escutando uma canção, ponderando pintá-la, e faz com que Gretta valide a sua identidade como homem da cultura e artista inspirado. Mas é curioso como inicialmente Gabriel não reconhece Gretta no cimo da escadaria: todo o encanto é desencadeado pelo desconhecimento. Nessa cena, e sem se aperceber, Gabriel leva o processo de objetificação e despersonalização de Gretta às últimas consequências: mesmo reconhecendo quase de imediato quem é a mulher no cimo da escadaria, Gabriel procura na esposa todas as confirmações da sua identidade masculina, mas só ao imaginá-la como uma mulher, não como sua mulher, é que Gabriel se sente seguro de si. Gabriel contempla a Mulher que está no cimo da escadaria atenta aos que cantam na sala em frente como um ícone no meio do deserto, imagina-a como uma musa. Essa Mulher é uma imagem estática, um símbolo cristalizado e portanto pode servir o propósito — e o papel — que Gabriel lhe atribuir. Por saber que a Mulher é Gretta, mesmo esta se encontrando distante, ainda se sente mais feliz ao pensar que enquanto ele admirava encantado aquela mulher ela também pensaria encantada em si: ele acredita ser o objeto do afeto de Gretta. Para Gretta confirmar a função fálica de Gabriel (Leonard 467), ele tem de ser o objeto de desejo dela, Gretta tem de pensar nele, tem de desejá-lo, de responder às suas insinuações sexuais. Gabriel assemelha-se a Narciso neste ponto, pois também Narciso funciona por estímulos visuais — ele encanta-se pela beleza da sua imagem, refletida nas águas, e acaba por morrer por ela. E tal como Narciso, que se dirige ao seu próprio reflexo na segunda pessoa, também Gabriel, apesar de reconhecer a mulher, não a consegue reconhecer como um sujeito, sendo ela sempre o objeto (Wheatley-Lovoy 186): “He had felt proud and happy then, happy that she was his, proud of her grace and wifely carriage” (*Dead* 169). Mas Gabriel esquece-se do eco, Gretta terá uma voz no final e não irá repetir as palavras do marido. Gabriel será derrotado pela música.

Ao não sentir desejo por Gabriel, Gretta está a cancelar a função fálica do marido, pois, se ela não sente o mesmo, então não existe nada que comprove que Gabriel o sente e, por conseguinte, não há nada que prove a sua identidade masculina. O que críticos como Garry Leonard provam, através das teorias de Lacan, é que existe uma relação de dependência intrínseca entre as personagens de sexos opostos, tendo em conta que a identidade é uma realidade que necessita da aprovação de um elemento exterior a nós próprios. Assim como Gabriel procura a reverberação e consequente confirmação nas mulheres, também Lily e Miss Ivors as procuram, sendo que Gabriel lhas nega, ainda que

talvez não conscientemente. Mas Gabriel, apesar de conseguir objetificar Gretta, não é capaz de negar à mulher a confirmação da identidade dela porque a *imagem* que ela tem guardada no seu coração é “of her lover's eyes when he had told her that he did not wish to live.” (*Dead* 176). É curioso ver como Gabriel pensa que Gretta guarda de Michael Furey a imagem do rapaz à sua porta mas como a memória dela é efetivamente desencadeada por uma canção, como Gabriel é apolíneo e Gretta dionisiaca. Gretta pode negar a confirmação de identidade a Gabriel mas ele não lha pode negar a ela porque quem confirma a identidade de Gretta é Michael Furey. E Michael Furey, ao ter morrido pela rapariguinha de Galway, confirma perpetuamente a sua identidade e é lembrado através da música.

Gretta é poderosa como poucas mulheres em Joyce são por ter uma voz, por ser capaz de contar a sua história e fazer o marido refletir. Gabriel usa as memórias de Gretta para o seu próprio processo de reconhecimento e, ainda que a *anagnorisis* seja dolorosa, sendo um Narciso aperfeiçoado, Gabriel acaba por conseguir ver-se a si mesmo distintamente como sujeito e como objeto. Pela primeira vez em todo o conto Gabriel vê-se como objeto: “he caught a glimpse of himself in full length (...) the face whose expression always puzzled him when he saw it in the mirror” (*Dead* 172). Face às memórias de Gretta, a imagem que Gabriel tinha de si mesmo, a identidade que queria que Gretta validasse, estilhaça-se: “Gabriel felt humiliated by the failure of his irony and by the evocation of this figure from the dead (...) A shameful consciousness of his own person assailed him. He saw himself as a ludicrous figure, acting as a pennyboy for his aunts, a nervous well-meaning sentimentalist (...) idealizing his own clownish lusts, the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror.” (*Dead* 173).

A função fálica de Gabriel, e assim toda a sua identidade, são canceladas no final por uma memória antiga da sua esposa. Se atendermos aos vários estudos que relacionam o baile das Misses Morkan com a Saturnália<sup>3</sup>, que celebrava não só a subversão das classes sociais mas também a fertilidade, então o fracasso na concretização das relações sexuais é desastroso. De facto, há tantas alusões textuais ao sexo como à esterilidade. Gretta deixou a sua casa em Nun's Island para vir viver com Gabriel em Monkstown — as referências ao celibato parecem evidentes e ilustrativas do seu casamento. O casamento

---

<sup>3</sup> Ver, por exemplo, “Sex and Politics in *The Dead*” de Thomas Dilworth e “Celibacy, Concupiscence and Sterility in *The Dead*” de David Cowart.

de Gretta e Gabriel será sempre uma união estéril apesar de terem filhos, uma imagem congelada, sem ímpeto ou música. Pelo contrário, por duas vezes Gabriel pensa no Wellington Monument — um obelisco — com o topo coberto de neve (*Dead* 151; 159): um imponente símbolo fálico que não parece desaparecer. A vela gotejante que vai jorrando cera enquanto Gabriel e Gretta sobem as escadas — as costas dela curvadas e a saia bem apertada à sua volta — pode simbolizar tanto o crescente desejo que se inflama dentro de Gabriel (“his arms were trembling with desire to seize her” *Dead* 170) como o momento pós-coito que ele espera alcançar. Porém, o celibato paira sobre *The Dead* como os mortos e o morto não permite o cumprimento da função de Gabriel como marido. Não importa se interpretamos Michael Furey como o símbolo de um novo tipo de sexualidade ou vitalidade (Cowart 504) ou como um recém-nascido que ameaça substituir Gabriel (Wagner 449): Mr. Conroy é obrigado a deixar o palco.

Para Cormac McCarthy, a violência é mais do que um “leitmotiv”: é uma característica que o autor acredita ser inerente à condição humana e todos os seus romances o afirmam. A carnificina que superficialmente pode parecer gratuita pretende questionar a essência do ser humano e, no caso de *Blood Meridian*, serve também para provar a masculinidade das personagens. E esta violência no romance não é perpetuada apenas por homens brancos: também pelos índios (*BM* 56), e não esquecendo Black Jackson que mata White Jackson em pleno acampamento (*BM* 113). Black Jackson mata White Jackson pelo seu desrespeito, por o branco não o aceitar como homem e como alguém que tem o direito de se sentar em qualquer lugar que queira no acampamento. Esta afirmação da identidade masculina através da violência está intimamente ligada à conquista do Oeste americano, com o desbravar de terras virgens. A imagem do explorador a desbravar a *wilderness* permite conceber a paisagem como mulher<sup>4</sup>, como numa desconstrução do ‘Manifest Destiny’ contaminada por Eros e Thanatos. O próprio McCarthy chega a referir-se à natureza como uma entidade do sexo feminino, nomeadamente na passagem em que a descreve como “some wild and irate goddess” (*BM* 96). Mas o autor inverte a paisagem mítica, não sendo ela virgem mas sim estéril. Tal como acontece em Joyce, também a aridez permeia a linguagem de *Blood Meridian* — mais do que as descrições dos desertos, é a maneira como o narrador as descreve. “The

---

<sup>4</sup> Ver “Foundation of Empire: the Sacred Hunter and the Eucharist of the Wilderness in Cormac McCarthy’s *Blood Meridian*” de Sara L. Spurgeon

sun to the west lay in a holocaust” (*BM* 111) lê-se perto do final do capítulo oitavo. Ainda que holocausto signifique sacrifício através do fogo, após a Segunda Guerra Mundial a palavra ganhou outro significado, pelo que não é possível depararmos com ela sem nos virem à memória imagens de destruição massiva e sofrimento atroz. Outros passos assemelham-se à paisagem devastada de *The Waste Land*, de T. S. Elliot: “in that cauterized waste they wandered aimlessly for weeks pursuing rumor and shadow” (*BM* 216); ou lembram o “Valley of Ashes”, em *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald: “They rode on and the wind drove the fine gray dust before them and they rode an army of gray-beards, gray men, gray horses.” (*BM* 261). O território em *Blood Meridian* não é virginal e aliciante mas antes infértil e até hostil. A própria natureza torna-se agressiva: um urso que grotescamente captura um dos Delawares (*BM* 144), uma árvore enfeitada com oito bebês mortos (*BM* 61), abutres sacrílegos sentados nos entablamentos de uma catedral (*BM* 76). As mulas mortas são uma presença constante, mas McCarthy leva este tema literário ao seu expoente quando descreve um grupo de 122 mulas carregando mercúrio a serem empurradas por um desfiladeiro, deixando um rasto vermelho e prateado (*BM* 205-6). Outro episódio doloroso é quando Holden e o rapaz sacrificam um cavalo em conjunto, momento simbólico da sua união como pai e filho (*BM* 231).

A paisagem de *Blood Meridian* é árida, hostil, monocromática, poeirenta. O sol tem a cor da urina (*BM* 49) e amanhece na planície oca como um falo gigante e escarlate (*BM* 47). Em certos passos, sentimos que os homens se misturam com o pó, tornando-se impossível distingui-los: “The white noon saw them through the waste like a host army, so pale they were with dust, like shades of figures erased upon a board” (*BM* 48). O uso excessivo do pronome pessoal “hê” em alguns passos agrava esta harmonização — ou absorção — com a natureza. “Spectre horsemen, pale with dust, anonymous in the crenellated heat. Above all else they appeared wholly at venture, primal, provisional, devoid of order.” (*BM* 182) — estes homens são anunciados pelas descrições líricas e longas de McCarthy, sempre contrapostos à vasta natureza, lembrando subtilmente a impossibilidade de deixar uma marca que perdure nas areias do deserto. Estes homens nada são na areia do tempo, “the palest stain of their passing” fica marcada (*BM* 47). Apenas um homem tem potencial para dominar a natureza, aquele que, no final do livro, exhibe um urso domado, vestido com uma saia (*BM* 342). Não parece haver conforto em nenhum lugar no universo de *Blood Meridian*, talvez só na morte. E mesmo na morte, o

deserto — a *wilderness* — não oferece a dignidade e o respeito que bastem para celebrar um funeral, nenhum sítio para onde conduzir os corpos, como vemos com o exemplo do pequeno órfão Elrod (*BM 341*).

A relação pai-filho que existe entre Holden e o rapaz será explorada em detalhe no segundo capítulo desta dissertação, e por isso focar-me-ei agora na sua comparação enquanto homens. Tal como Gretta, o miúdo oferece resistência, mas não à afirmação da identidade do juiz. A masculinidade de Holden não necessita de validação ou confirmação. Ao invés, o rapaz opõe-se ao juiz por, tal como Lily, Miss Ivors e Gretta, não se comportar de acordo com as expectativas deste.

Holden é a encarnação mccarthiana do *Übermensch* de Nietzsche: um homem que se cria a si mesmo, não fruto da evolução, mas sim da sua própria capacidade de exponenciar as suas características e tornar-se o máximo que poderia ser. Um homem que se reinventa sozinho, criando o seu próprio e específico código de valores. O super-homem é, assim, um homem culto e instruído, que retira a sua força e poder de um domínio e conhecimento total de si. A descrição parece adequar-se meticulosamente ao juiz. Mas Holden é soberano da terra e qualquer existência independente de si é uma transgressão e uma ofensa, até a dos pássaros (*BM 209*). Aqui surge o rapaz que, com a sua piedade e empatia, perturba a narrativa do juiz. Sou da opinião que a história do juiz Holden pode ser considerada uma contra narrativa se considerarmos a narrativa histórica como principal; caso contrário, penso que o enfoque da narração é o juiz. O código do Glanton Gang, com certeza tendo origem em Holden, parece evidente: caçar escalpes, todos os escalpes são recibos, os feridos são mortos, Glanton e o *judge* são os líderes, não prestam contas a mais ninguém, a guerra é deus. Todos os membros do gangue aparentemente cumprem este código que parece ancestral, como se sempre tivesse sido essa a regra, como se estivessem predestinados a fazê-lo. Este código vem colmatar aquilo que se afirma na última epígrafe do romance, uma citação do *Yuma Daily Telegraph* de 1982 que noticia a antiguidade da violência: a descoberta de crânios com mais de 300.000 anos cujos escalpes tinham sido arrancados. Mas o rapaz, só ele foi “mutinous. [He] alone reserved in [his] soul some corner of clemency for the heathen” (*BM 316*). Há algo de inerentemente bom no *kid*, apesar do seu “mindless taste for violence”, anunciado na primeira página juntamente com o seu nascimento. Um dos primeiros exemplos da sua bondade é para com um homem que ele nem sequer conhece, mas que luta a seu lado no

ataque dos Comanches, e que ele só cessa de tentar ajudar quando se apercebe que este já está morto (BM 56). No capítulo quinto, quando se junta a Sproule, outro sobrevivente do ataque dos Comanches, o rapaz oferece-se para o ajudar, por ele estar ferido (BM 65) e não o abandona quando se apercebem que estão a ser perseguidos (BM 67). Situações como estas são inúmeras no caso do rapazinho mas inéditas na paisagem implacável de *Blood Meridian*. Há escassos momentos de bondade no romance que não sejam da autoria dele: uma criança pequena que guia um cego (BM 96), uma mulher que lhes dá de comer quando estão presos num curral (BM 75). Curiosamente, esses atos são em grande parte cometidos por crianças ou mulheres. O rapaz ajuda Davy Brown a arrancar uma flecha da coxa quando nem o juiz se digna a fazê-lo (BM 170-1), e não é capaz de matar Shelby (BM 216-20) ou de abandonar Tobin, aquele que parece ser o seu único amigo verdadeiro (BM 311). De certa forma, é como se este companheirismo que se cria entre irmãos de armas se tornasse contagiante, e no capítulo décimo nono assistimos a Davy Brown exigindo que os seus companheiros sejam libertados (BM 279), e ao próprio Glanton a deslocar-se de propósito até San Diego para ir buscar Brown (BM 285). No capítulo vigésimo segundo, o miúdo gasta os seus últimos dólares para comprar o escapulário de orelhas que Brown tinha posto quando fora enforcado — e a cujo enforcamento o rapaz assiste — como se quisesse guardar uma lembrança (BM 328), que guarda até ao tempo em que passa a ser homem. Penso que o momento mais genuíno de todos estes é o episódio da anciã nas rochas (BM 332). A *abuelita* estaria morta há anos mas o rapaz, devido ao “flawed piece in the fabric of [his] heart” (BM 316), nem repara, só pensando em ajudá-la. É interessante notar como o momento funciona também para o rapaz como uma espécie de confissão: conta-lhe que é americano, que não tinha família e que estivera na guerra. Fala-lhe de mansinho e promete levá-la para um local seguro. Será provavelmente a cena mais carinhosa de todo o romance. Mas a sua bondade não tem hipótese de singrar; apesar de ter mudado a sua vida — ter tido trabalhos honestos, não se ter juntado a outros bandos de mercenários — tudo isso é tão fútil quanto tentar resgatar um morto. O rapaz contrariou a vontade do seu soberano e por tal terá de pagar. Sabemos que o fim está iminente quando ele mata um rapaz órfão no deserto (BM 340). Por fim, o nosso herói incógnito terá sucumbido à sedução de Holden, aos instintos que aquele gigante careca declara como mais humanos e gloriosos. Por fim, o rapaz — agora homem — pode dirigir-se para os braços do juiz, para ser absorvido por este. Holden apropria-se

da identidade das suas vítimas (especialmente crianças) através da violação e do assassinio, e é assim que ele recebe o homem: num abraço fatal em que McCarthy nos lembra da relação tão próxima de Eros e Thanatos, podendo estes ilustrar duas facetas do juiz: a de criador e a de carrasco.

Gabriel, sem eco, sem reflexo do lado feminino, deixa voluntariamente o centro da narrativa ao imaginar Michael Furey “in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree.” (*Dead* 176), e ao reconhecer em Gretta, e apenas nela de entre todas as mulheres, uma vida própria, sua, independente do seu esposo: “shy of intruding in her grief”, “So she had had that romance in her life: a man had died for her sake.” (*Dead* 176). Durante todo o conto, Gabriel Conroy tenta procurar nas mulheres alguma garantia da sua identidade. Aos poucos, vai vendo a sua personalidade ser desmantelada. É um cavalheiro irlandês, um homem continental, um prezado sobrinho, um extremoso marido, um professor, um exímio dançarino, o homem que trincha o ganso. E sobranceiramente parece não querer misturar-se com a algazarra da festa. Mas agora o nosso protagonista tem de se retirar e, no final, a sua imagem já parece tão turva e indistinta que o narrador só o trata por “he” (*Dead* 176). As figuras dissolvem-se mas pode escutar-se a neve e o seu eco ao cair na janela. Gabriel ultrapassou cada confronto como um círculo do Inferno de Dante, manipulado pelas mulheres que têm de aprovar a sua identidade masculina, usando-as ele como conceitos e o narrador as descrevendo como o próprio Gabriel as vê — numa cumplicidade entre narrador e personagem que ultrapassa o discurso indireto livre. Então, pode afirmar-se que Gabriel é simultaneamente Narciso e Eco: egocêntrico e fixado nos reflexos da sua imagem como Narciso, mas precisando do Outro para comprovar a sua existência, como Eco. Citando Ovídio: “tão insensível era a soberba naquela beleza tão terna” (Ovídio 94, vv. 354).

“The way of the transgressor is hard” (*BM* 20), diz um velho ao rapaz, parafraseando um passo bíblico (*Livro dos Provérbios* 13: 15). Não é simplesmente o facto de ele tentar ter uma identidade autónoma de Holden, de não se entregar à guerra e não chacinar prazerosamente os seus inimigos. Não é só custar-lhe matar os companheiros de armas quando estes são feridos, ou tentar apagar a vida passada de mercenário e tornar-se um *man* decente. O seu verdadeiro erro é o da *hubris*, de confiantemente pensar que conseguiria escapar ao juiz Holden e ao seu destino. Sem nenhum ponto de referência, nenhuma figura paternal estável, as tentativas do rapaz de

criar uma identidade para si mesmo falham. Não só por tentar, mas talvez até por falhar na criação de uma identidade própria, o rapaz transgride o código imposto por Holden. Talvez se ele tivesse sido capaz de matar o juiz, e em várias ocasiões o poderia ter feito, assim lhe fosse concedido um lugar na dança. É o próprio juiz que afirma: “it is the death of the father to which the son is entitled and to which he is heir, more so than his goods” (BM 153). A imagem do rapaz é efetivamente construída tendo em mente a concepção de salvador (analisada por Josef Benson no ensaio anteriormente mencionado) e a atenção que o narrador lhe concede pareciam, a princípio, ser prenúncios de um final mais heroico. Porém, tal como as mulas nos romances sulistas<sup>5</sup>, também o herói de *Blood Meridian* deve perecer. No final, a catarse não é sua, mas de Holden.

Gabriel Conroy e juiz Holden são ambos, ainda que de formas diferentes, personagens proeminentes cujas identidades são construídas a partir de outras personagens. Além de protagonistas distintos, têm poder e vantagem sobre outras personagens. E uma característica que ambos partilham é o olhar fixo: Gabriel e Holden contemplam demoradamente Gretta e o rapaz: os seus rivais, os seus opostos, as suas metades, os seus afetos. Gabriel precisa de Gretta para confirmar a sua masculinidade enquanto o juiz prefere possuir o miúdo nos seus braços até à morte. Contudo, ambos os observam, como se o olhar perscrutante fosse o primeiro passo que anuncia a sedução. Gretta e *kid*, como objetos, são os objetos observados, serão os objetos de desejo e se tornarão nos objetos a ser apropriados.

Não só Gabriel Conroy e o juiz Holden, mas também Gretta Conroy, Michael Furey e o rapaz manifestam uma densidade eminentemente mítica. As suas personalidades, além de materializarem características e tendências inerentemente humanas, também são distintas. Não há outras personagens nas duas obras que se assemelhem a estas, apesar dos confrontos que se manifestam entre elas. A natureza excecional, a bravura e heroicidade ou a soberba e malvadez destas figuras fá-las tornarem-se arquétipos desses mesmos conceitos. A análise da autoridade e poder de cada um dos protagonistas e heróis contribuirá para a construção da identidade mítica que pretendo ilustrar, visto que demonstrará a sua proeminência face às restantes personagens.

---

<sup>5</sup> Ver o ensaio “Equine Gothic: The Dead Mule as Generic Signifier in Southern Literature of the Twentieth Century” de Jerry Mills, disponível no nº 1 do volume 29 do *The Southern Literary Journal*, de 1996.



## CAPÍTULO II: PODER

*tudo, Pedro tudo em nossa casa é morbidamente impregnado da palavra do pai; era ele, Pedro, era o pai que dizia sempre é preciso começar pela verdade e terminar do mesmo modo*  
Raduan Nasser, *Lavoura Arcaica*

*Jesus tomou, pois, a palavra e começou a dizer-lhes: “Em verdade, em verdade vos digo: o Filho, por si mesmo, não pode fazer nada, senão o que vir fazer ao Pai, pois, aquilo que este faz também o faz igualmente o Filho”.*  
João 5-19, *Bíblia Sagrada*

*Everywhere that power exists it is being exercised.*  
Michel Foucault, *Language, counter-memory, practice*

O poder dos homens é um dado adquirido na sociedade ocidental e o conceito de masculinidade está, no senso comum, largamente associado à capacidade de um homem de governar e exercer autoridade sobre os demais. No oitavo ensaio do volume *Theorizing Masculinities* (1994), obra que estuda concepções e conceitos de identidade masculina e a forma como se inserem na era em que vivemos, Michael Kaufman afirma que “the key thing about gender is that it is a description of actual social *relations of power* between males and females and the internalization of these relations of power (Kaufman 144, meu itálico). Para além de enumerar diferentes tipos de masculinidade e descrever o fardo dos homens que detêm o poder, Kaufman evidencia a figura do homem como força preponderante e opressora, cuja posição se preserva mantendo uma relação de confronto com os seus inferiores e cujos consequentes privilégios lhes são atribuídos naturalmente — os conceitos de hegemonia do género (conceito social) masculino estão interiorizados e são facilmente reconhecidos pelos membros de uma dada sociedade por serem atribuídos aos membros do sexo (conceito biológico) masculino. Assim, é esperado daqueles que nascem homens (sexo) comportar-se de uma determinada forma (género): apesar de haver diferentes tipos de masculinidade, aquele que identificamos como o “verdadeiro homem” exerce o seu poder e controlo sobre os outros, protege e é soberano na sua família e não se mostra emocionalmente sensível (por essa ser uma característica do estereótipo feminino). Esta soberania viril foi construída durante séculos e a noção de domínio de um macho proeminente sobre as mulheres ou outros homens está impregnada nas nossas instituições. É devido a isso que estes homens se afastam dos demais, fenómeno que Kaufman chama “the price” (Kaufman 148).

Os conceitos de opressão e hegemonia trazem à mente Michel Foucault e os seus ensaios sobre poder e controle. Tanto Kaufman e Brod como Foucault reforçam a particularidade que o poder tem de ter de ser sempre exercido por uma entidade sobre outra ou outras. Na sua discussão “Revolutionary Action: Until Now” (reproduzida em *Language, counter-memory, practice*, 1980), Foucault assevera a interdependência dos elementos de uma estrutura hierárquica: para haver líderes, soberanos ou chefes, cujas ordens sejam seguidas, têm de existir súbditos ou seguidores que os sirvam, venerem ou obedeçam. Sem o binómio líder - súbditos não pode existir uma estratificação regida pelo conceito de poder. Foucault afirma que a opressão é uma consequência natural da existência de uma autoridade vigente e prevê o surgimento de movimentos contra essa mesma autoridade. A luta contra o poder vigente é exercida pelos membros inferiores da hierarquia e materializa-se naquilo que Foucault designa “contra-discursos” (Foucault 209). Nos seus ensaios, o pensador francês aponta as escolas, as prisões e o seio familiar, entre outros, como espaços ou meios que se revelam palcos de repressão e os prisioneiros, os jovens e também as mulheres, os homossexuais e os negros como possíveis vítimas dessa autoridade. Tal como em Kaufman, nunca os homens proeminentes se revelam à mercê de outros que não os seus semelhantes. Em *Blood Meridian*, o juiz Holden surge como força vigente e incontestável e o rapaz como principal opositor. Seria até possível, analisando a influência psicológica que Holden exerce, ver o rapaz como prisioneiro do juiz, que nunca consegue escapar ao seu olhar nem nunca fugir à sua esfera de poder. A opressão silenciosa que Gabriel exerce sobre as mulheres do conto *The Dead* assemelha-se àquela que Foucault descreve quando refere a educação e a pedagogia como formas de condicionamento: é como se Gabriel tentasse ensinar a Gretta, Miss Ivors e Lily a hierarquia que existe entre eles. Mas para Foucault a pedagogia é também uma forma de conservação desse mesmo poder: ao repetir reiteradamente o mesmo, é possível às entidades superiores preservarem o seu poder. Também Gabriel tenta fazê-lo, apesar de não ser bem-sucedido, e as palestras informativas de Holden durante o romance podem ser analisadas como formas de ele asseverar a sua autoridade. Os contra-discursos de que Foucault fala nos seus ensaios podem corresponder às contra-narrativas de Lily, Miss Ivors e Gretta Conroy em *The Dead* e à narrativa do rapaz em *Blood Meridian*, como será descrito de seguida. Com efeito, a descrição dessas contra-narrativas parece ser essencial

para entender as “relações de poder” que Kaufman descreve e que contribuem para a construção da identidade masculina proeminente.

Por fim, devem ser referidos os vestígios de paternidade dos quais essa identidade masculina proeminente está frequentemente imbuída. Associamos de forma natural e instintiva um homem forte e protetor a um pai e a nossa mitologia social está repleta deles. Basta pensar que o Deus do Cristianismo é uma figura paternal. No ensaio “Figuras de Pai na Literatura Alemã da *Aufklärung* ao Realismo Burguês” (reproduzido nos “Cadernos de Literatura Comparada”, 2013), Teresa Martins de Oliveira evidencia como personagens paternais em obras da *Aufklärung* alemã invertem os papéis preconcebidos e expectados de pais protetores e guias. Apesar de a análise incidir sobre literatura germânica, o estudo que faz sobre representações de paternidade parece particularmente relevante. Nos casos que apresenta, os pais matam as filhas ou têm um contributo preponderante na morte delas — algo que, apesar de parecer contranatura, se associa pacificamente à morte do rapaz em *Blood Meridian* às mãos do juiz Holden. Para além disso, descreve também como em alguns casos as figuras paternais renegam os seus papéis como autoridades supremas e protetoras por não serem capazes de desempenhar essas funções. Esse fenómeno faz lembrar aquilo que acontece com o pai da personagem *kid* no início de *Blood Meridian* e a forma como Gabriel liricamente se escusa da sua posição no final de *The Dead*, deixando-se dissolver no tom poético da lembrança dos mortos em lugar de agir face à revelação e epifania de Gretta. O ensaio também refere a possibilidade de surgirem “pais-substitutos” quando os biológicos falham, como veremos que ocorre em *Blood Meridian*. Mas o essencial a reter da análise de Teresa Martins de Oliveira parece ser como os modelos de personalidade paternal que os pais destas histórias encarnam são máscaras idealizadas socialmente e cuja aplicabilidade falha quando postas em confronto com situações extremas. Gabriel Conroy é uma corporização de um modelo ideal de autoridade, de proteção e orientação paterna e marital que falha não só por não se aperceber da desadequação deste modelo ideal mas também por este ser uma máscara. O poder e autoridade das figuras paternais são, nestas obras, reavaliados e a sua fragilidade e humanidade postas a nu. Apesar de a análise não contemplar personagens arcanas semelhantes ao juiz Holden, as obras a que o ensaio se refere centram-se sempre nas personagens masculinas ainda que tenham como título os nomes das suas filhas. Mesmo falhando, o fulcro destas narrativas são sempre os pais, o

sofrimento e a catarse descritos pertencem-lhes sempre, tal como acontece em *The Dead* e em *Blood Meridian*.

O conceito de poder evidenciado em *The Dead* e em *Blood Meridian* pode ser analisado ao observar como está construída a estrutura hierárquica que gere as personagens, ao estudar o tipo de autoridade que é concedida às figuras de liderança, ao notar como essas mesmas figuras servem de modelos para as restantes e ao considerar a aura de fascínio e obediência que as rodeia. Para além disso, é ainda pertinente analisar atitudes de transgressão e desobediência, as consequências naturais da imposição de uma autoridade.

Foi exposto no primeiro capítulo como a construção da identidade implica *agon* — implica um confronto entre diferentes forças cujas disputas vão dando forma e validade a essa mesma identidade. De forma semelhante, também a conquista de poder resulta da oposição entre forças adversas. Essa oposição dá origem a uma hierarquia que rege as relações entre as personagens de ambas as obras. Em *Blood Meridian* vemos o juiz Holden no topo e em *The Dead* Gabriel Conroy, ainda que a designação deste como personagem mais poderosa do conto seja discutível. Mas estas posições não lhes foram gratuitamente atribuídas. São produto das suas conquistas pessoais ou da configuração social em que se inserem. E, por falta de subordinação total dos opostos, a sua autoridade enquanto homens — pais, líderes, maridos — terá de ser vincada, tal como o seu ego.

Em *The Dead* está visivelmente delineada uma hierarquia social dividida em classes, sendo a classe superior respeitada — e respeitável — e os correspondentes elementos parecendo gozar de uma autoridade confortável. Pertencem a esse estrato Aunt Kate e Aunt Julia, cuja casa tem um quarto de banho no andar de cima, algo que indicava o poderio da classe média-alta de então. As tias de Gabriel levavam uma vida modesta mas sem esquecer a qualidade (*Dead* 138): logo na primeira página, Joyce faz alusão a lombo de vaca, chá de três xelins e a melhor cerveja. Empregam uma criada e o pai desta como zelador e, se estes aspetos não fossem suficientes por si só, o leitor apenas necessitaria de reler o longo parágrafo que descreve o banquete servido durante o baile anual das Misses Morkan (*Dead* 154-5). O enfatuado Mr. Browne e o delicado Mr. D'Arcy também pertencem à classe de Gabriel Conroy, assim como Miss Daly, Miss Power, Miss Furlong, Mr. Bergin, Mr. Kerrigan e Miss O'Callaghan.

Apesar do seu casamento com um Conroy, a pertença de Gretta a este estrato social superior não é pacífica: num dos momentos reflexivos, Gabriel recorda como a sua mãe, presença que paira como um espectro no imaginário dele, descreveu Gretta como uma “country cute” e como se opôs à união entre os dois (*Dead* 147). A mudança para o Leste da Irlanda pode ter sido um aprimoramento no estatuto de Gretta, mudança essa que a fez passar de “Gretta” para “Mrs. Conroy” como será discutido adiante, mas é possível que não tenha sido suficiente para alterar o seu estatuto na hierarquia. O desprezo de Mr. Conroy pelo Oeste da Irlanda, de onde a esposa é natural, torna-se evidente durante a sua alteração com Miss Ivors, que foi analisada no primeiro capítulo, e apesar dos seus esforços para afastar a esposa das suas origens ocidentais — ao frisar perentoriamente o facto de a família de Gretta ser natural de Connacht (*Dead* 148) — o decorrer da festa faz a mente de Gretta regressar ao ocaso e a partilha das memórias transporta igualmente Gabriel para essa esfera. Junto a Gretta, talvez ligeiramente mais abaixo, está Freddy Mallins. A ânsia que Aunt Kate e Aunt Julia demonstram em relação à chegada de Freddy e Gabriel é semelhante embora os motivos sejam distintos: desejam a chegada de Gabriel e temem a de Freddy. O alcoolismo de Freddy Mallins parece ser o principal entrave a ser considerado como equivalente a Gabriel ou Bartell D’Arcy e, por estar embriagado durante todo o conto, é possível deduzir que o seu carácter simplório se deva também a esse problema. Mas o seu tratamento como inferior vai para além da condescendência dos presentes. Mr. Browne manifesta acintosamente a sua arrogância para com Freddy Mallins ao tratá-lo por “Teddy”. O narrador refere-se a ele como “Freddy”, as restantes personagens dirigem-se a ele como “Freddy”, mas nenhuma destas entidades parece ter a preocupação de corrigir Mr. Browne. Nem o próprio Freddy Mallins. A troca de nomes perpetua-se aparentemente despercebida durante todo o conto, podendo Joyce estar a mostrar aos seus leitores — sem o dizer — como se relacionam as personagens. A arrogância de Mr. Browne em relação a Freddy Mallins assemelha-se à desconsideração de Gabriel pela mãe de Freddy, a amável Mrs. Mallins. Mas Gabriel é simplesmente mais discreto: durante a sua conversa com a senhora apenas não presta atenção ao que ela lhe diz (“While her tongue rambled on Gabriel tried to banish from his mind all memory of the unpleasant incident with Miss Ivors.” *Dead* 150; “Gabriel hardly heard what she said.” *Dead* 151).

Abaixo de Gretta e de Freddy encontramos Lily e o seu pai e todos os outros criados ou empregados. Com efeito, já foi descrita no capítulo anterior a forma como Gabriel encara Lily. Os comentários racistas de Mr. Browne durante o jantar (*Dead* 156) sugerem que, na Dublin do início de século, os homens com ascendência africana ainda eram vistos como inferiores. É de frisar o facto de ser o próprio Freddy Mallins quem defende o cantor negro ao jantar, questionando Mr. Browne sobre a relação entre talento e raça, como se os estratos inferiores se devessem defender mutuamente das classes proeminentes.

Após a descrição da hierarquia que coordena as personagens, há uma questão que persiste: onde se encontram os mortos? Ellen Morkan Conroy, T. J. Conroy, Michael Furey, Pat Morkan, Patrick Morkan: estarão eles enterrados no fundo da pirâmide hierárquica ou no topo a pairar como espectros? Esta questão será, com efeito, tratada no presente capítulo e no seguinte.

A hierarquia que organiza as personagens em *The Dead* distingue-se da apresentada em *Blood Meridian* por se basear essencialmente em aspetos de cariz social, enquanto McCarthy ordena as suas personagens mais de acordo com parâmetros de masculinidade que foram descritos no primeiro capítulo. Apesar disso, tal não implica que a hierarquia concebida em *The Dead* não esteja intimamente relacionada com o processo de construção da identidade masculina. De facto, a inversão de hierarquia que se verificará em *The Dead* dar-se-á também como consequência da identidade que foi construída.

As figuras de topo de cada obra parecem distanciar-se das restantes personagens. Citando Michael Kaufman: “masculinity has become a form of alienation. (...) Our alienation also results from our distance from women and our distance and isolation from other men.” (Kaufman 150). O afastamento de Gabriel é voluntário: ele não se quer misturar com os outros convidados e prefere estar sozinho com os seus pensamentos ou analisar minuciosamente o seu discurso, a sua discussão com Miss Ivors, a imagem da sua esposa e outros aspetos de extrema importância. Gabriel é de tal forma elitista que pensa que o barulho que os convidados da festa fazem ao caminhar diferencia-os significativamente de si (*Dead* 141). Já o juiz Holden também se diferencia e distancia das restantes personagens mas a sua eminência é uma consequência do seu carácter enquanto homem — fisicamente e intelectualmente inigualável, possante, impiedoso, arcano, inescrutável. A consciência plena de si e do que o rodeia tornam o juiz sem sombra de dúvida no homem mais poderoso de *Blood Meridian*. Esse conhecimento pleno

do mundo permite-lhe mover-se no universo do romance com uma confiança extrema que mais nenhuma personagem revela. O seu afastamento das restantes não se deve, por isso, à sua altivez enquanto personagem narrativamente poderosa mas à sua diferença intrínseca — por ser visceralmente feito de “another kind of clay” (*BM* 5). A inescrutabilidade da sua origem apenas evidencia mais claramente a excecionalidade e, por consequência, o seu poder. Ainda que pareça existir uma hierarquia mais ou menos organizada abaixo dele, a relevância dos outros é quase nula no contexto da dança a que o juiz se refere. Dentro do Glanton Gang, John Joel Glanton é o homem mais próximo de Holden. É o líder físico do bando, é ele quem conduz os homens na sua demanda temerária. Mas o juiz Holden é o líder espiritual e quero com isto dizer que ele exerce um efeito manipulador sobre os restantes membros do gangue que vai para além da esfera psicológica: Holden catequiza estes homens na doutrina da guerra e eles praticam a “warfare” de forma semelhante a uma cruzada ou uma guerra santa — violentamente convictos.

Abaixo de Glanton estão os restantes membros do gangue. Poderíamos pensar que Black Jackson seria considerado inferior por ser negro, como acontece em *The Dead*. Porém, a passividade com que os seus companheiros o observam enquanto ele assassina White Jackson demonstra que a cor da pele não é relevante para a organização hierárquica do bando. Abaixo do Glanton Gang encontram-se, indiscriminadamente, o povo mexicano e as mulheres e, na base da pirâmide, os índios que o gangue pretende caçar.

Notam-se algumas indeterminações hierárquicas quando se analisa a perspetiva do narrador do romance. A narração de *Blood Meridian* é ambivalente e não ambígua, há uma oscilação entre o paradigma da religião e o paradigma da guerra — uma ambivalência entre o rapaz e o juiz — e o narrador parece não querer esclarecer essa indefinição. Essa mesma ambivalência é uma das fontes de poder da personagem *kid* e a atenção que o narrador lhe concede é uma das razões pelas quais é tão difícil determinar se o rapaz é o herói, o protagonista ou o antagonista ou anti-herói da narrativa. Como já foi anteriormente referido e à luz da ambivalência que rodeia as duas personagens centrais de *Blood Meridian*, a forma mais pacífica de abordar esta questão de protagonismo parece ser designando o juiz Holden como o protagonista da narrativa — por ser a personagem central da narrativa e pela sua autoridade — e o rapaz como herói — não só por gozar

também de alguma importância na narração mas também pelo poder (e não autoridade) que lhe permite confrontar o juiz, mesmo não conseguindo vencê-lo.

Há uma dualidade na estrutura e na narrativa de *The Dead*, que vão oscilando entre Gretta e Gabriel (considerando que, ao falar de Gretta, falamos também de Michael Furey e da sua imagem), e verifica-se uma inversão da hierarquia no decorrer da história. Apesar de Gabriel perder o seu poder e autoridade, pode afirmar-se que se mantém como protagonista até ao final do conto, sendo Gretta a verdadeira heroína. Contudo, o escritor irlandês parece interessar-se pelas fricções entre membros da mesma família e a atenção que dá à vida familiar é bastante evidente. Os seus enredos focam-se frequentemente na descrição de cenas da vida quotidiana de uma família: *Dubliners* é uma coletânea de histórias sobre a vida doméstica em Dublin e todos os seus vícios; *Ulysses* sobre a família de Bloom (e devemos lembrar-nos da associação que Joyce faz entre Stephen Dedalus e Telémaco). E até *Finnegans Wake*, cujo enredo é impossível de sintetizar, conta a história de uma família de Chapelizod. Contudo, Joyce parece dar uma importância acrescida à relação entre marido e mulher e a triângulos amorosos. São de realçar as relações Leopold Bloom - Molly Bloom - Blazes Boylan em *Ulysses*, Richard Rowan - Bertha Rowan - Robert Hand em *Exiles*, Gabriel Conroy - Gretta Conroy - Michael Furey no conto *The Dead*. Nas suas obras, Joyce pretende retratar a fragilidade das estruturas familiares e quem ler as suas cartas a Nora Barnacle certamente associará a sua insegurança e medo ao que acontece com as personagens das suas obras. Em *The Dead*, a instabilidade da estrutura familiar é, na minha opinião, especialmente retratada através da falta de adequação de Gabriel, a qual se manifesta na forma como encara as outras personagens, como se relaciona com elas e na forma como organiza na sua mente uma hierarquia social e familiar que as restantes não reconhecem e, por conseguinte, não respeitam da forma que ele espera.

Gabriel Conroy e o juiz Holden apresentam-se como autoridades inquestionáveis nas hierarquias de ambas as obras — Holden com o seu poderio e Gabriel pela sua arrogância. É possível defini-los como os líderes de cada grupo de personagens. E nas suas atitudes transparece essa mesma característica de liderança. Note-se a confiança serena com que o juiz toma cada atitude, dá cada passo, e mata cada criança, bem como o modo especialmente plácido com que vagueia no deserto enquanto procura o rapaz e Tobin, sabendo que estava na mira das armas destes (BM 315). O rapaz tenta minimizar

a importância do juiz: “The kid spoke to him. He aint nothin. You told me so yourself. Men are made of the dust of the earth. You said it was no (...) parable. That it was a naked fact and the judge was a man like all men.” (BM 313). Mas Tobin, que neste ponto do romance já não está certo da humanidade do juiz Holden, responde ao rapaz dizendo: “Face him down if he is so.” (BM 313). Holden está seguro que nada o poderá ou irá atingir (“the judge did not scan the country nor did he seem to miss the fugitives from his purview”, BM 313-4). Ele sabe que não precisa de se esconder e que ninguém se pode esconder dele. Nas palavras do ex-padre: “You cant hide.” (BM 313).

Gabriel não é inescapável da forma ameaçadora que o juiz o é, mas a sua eloquência e confiança — características que também o assemelham a Holden — permitem-lhe dominar quase totalmente a sua audiência. Gabriel tenta seduzir os presentes através das palavras tentando convencê-los a confirmar a sua identidade como homem e, por conseguinte, o seu poder enquanto tal. Pretendo com isto tornar clara a relação de causa - efeito entre identidade masculina e poder. O discurso de Gabriel funciona como um veículo de sedução para os espectadores que, ao reagirem entusiasticamente às suas palavras, estarão a validar a sua identidade como orador exímio e exemplo incontestável de homem da elite e por isso reconhecem-no como uma autoridade. É certamente devido a esse reconhecimento que lhe guardam o lugar à cabeceira da mesa do jantar, algo que lhe agrada bastante, e também por isso que lhe designam a tarefa de trincar o ganso: “Gabriel took his seat boldly at the head of the table. (...) He felt quite at ease now for he was an expert carver and liked nothing better than to find himself at the head of a well-laden table.” (*Dead* 155). Por outro lado, a sua cordura e bons modos permitem-lhe também obter a simpatia dos presentes, apesar de o leitor conseguir aperceber-se da sua sobrançeria ao aceder aos seus pensamentos através do discurso indireto livre.

O controlo que Gabriel tem sobre os convidados do baile anual das Misses Morkan assemelha-se, ainda que em pequena escala, ao controlo que o juiz Holden tem sobre a natureza. A natureza em *Blood Meridian* expressa-se por meio de trovões, planícies implacáveis, abutres sacrílegos, ursos esfomeados, desertos estagnados, rochas ferventes, mulas mortas, cavalos canibais, noites indistintas e o juiz Holden é o único que a consegue dominar. Ele fica acordado durante a noite a recitar poemas épicos no escuro (BM 125) e a observar os morcegos (BM 134). Contudo, a maior prova do poder do juiz sobre a natureza — para além da sua capacidade inigualável de deixar uma marca permanente

nas areias do deserto e do tempo — é o facto de ele ser capaz de dominar um urso. Na abertura do capítulo décimo primeiro, McCarthy descreve a captura dolorosa de um dos Delawares por um urso (BM 144): o animal, ainda com restos de outras presas pendurados nos dentes ensanguentados, apanha o índio e baloiça-o no seu focinho ferino enquanto Glanton tenta fazer algo para parar o ataque, disparando. O ataque é extremamente violento e pode ser interpretado como uma forma de McCarthy afirmar o poder e a importância da natureza no contexto narrativo, avisando os homens de não se esquecerem que é capaz de os destruir. É certo que Holden consegue levantar um meteorito (BM 253) e esse é um dos momentos-chave na afirmação do seu poder. Mas certamente que a escolha de um urso como dançarino na última folia do romance não é despropositada. O urso, que no capítulo décimo primeiro aparecera como uma criatura ameaçadora e poderosa, mostra-se no capítulo final como um bobo, uma representação ridícula daquilo que um dia foi. Ele dança vestido com uma saia para entreter os clientes acompanhando uma menina pequena e, quando é alvejado, o urso continua a dançar, como se tivesse sido programado para tal, até ao momento do segundo tiro, quando começa a gemer como uma criança (“he began to totter and to cry like a child” BM 344) e acaba por morrer. McCarthy mostra-nos um urso indefeso, domado, vestido e moldado para o entretenimento — a natureza na sua forma mais violenta dominada por homens.

O juiz é o único com poder suficiente no romance para dominar a natureza desta forma. Ele é como o fogo: tem a capacidade de criar e destruir a seu bel-prazer e sem que ninguém o consiga conter. As apropriações (violações, assassínios, entre outros) que vai fazendo ao longo da história servem exatamente para ir reforçando esse seu poder. Assim como Gabriel, cuja autoridade é fruto de convenções sociais mas cujo poder é reforçado pelas suas contínuas tentativas de apropriação intelectual das imagens das mulheres. A sedução e a persuasão por meio de um discurso loquaz e atraente são os métodos preferidos por Holden e Gabriel para convencer os que os rodeiam, em lugar de lhes imporem a sua ordem à força como pequenos ditadores.

No caso de *The Dead*, o poder retórico de Gabriel vai para além dos seus discursos. Cria-se uma cumplicidade intensa entre personagens e narrador em casos de discurso indireto livre. Os exemplos mais comuns são quando os momentos de narração ou descrição são permeados por marcas do discurso das personagens. O exemplo mais célebre de discurso indireto livre em *The Dead* é a frase de abertura: “Lily, the caretaker’s

daughter, was literally run off her feet.” (*Dead* 138). “Run off one’s feet” é uma expressão idiomática inglesa que significa fazer alguém trabalhar bastante, a um nível exasperante, que é o que está a acontecer a Lily naquele momento. Porém, se “run off one’s feet” é uma expressão idiomática, então o seu sentido tem de ser idiomático, figurativo e não literal. Lily não pode estar a ser literalmente “run off her feet” e o narrador de *The Dead* sabe isso, pelo que não cometeria um erro desse tipo despropositadamente. Ao invés, ele está a contaminar o discurso indireto sobre Lily com expressões que ela — simples criada — usaria.

Todavia, o tratamento que o narrador dá a Gabriel é bastante diferente. O narrador não se limita a contaminar os passos em discurso indireto sobre Gabriel com frases que o leitor pode deduzir como correspondendo aos seus pensamentos num dado momento — note-se, por exemplo: “While her tongue rambled on Gabriel tried to banish from his mind...” (*Dead* 150). Pode concluir-se que um narrador objetivo não usaria a expressão “ramble on” devido à conotação negativa e que por isso o narrador tenha optado, ao descrever as reações de Gabriel, por usar expressões que ele próprio provavelmente usasse mentalmente. Para além disso, toda a narrativa é contaminada por Gabriel, como foi descrito no primeiro capítulo. Não é só o facto de o enredo se gerar a partir de si e dos seus encontros com várias personagens que o desafiam, mas o facto de as personagens, espaços ou situações serem descritos através dos seus olhos: é como se o narrador fosse o próprio Gabriel mas falasse de si na terceira pessoa. A narração entrelaça-se com a intelectualização que Gabriel faz dos momentos, os longos parágrafos de discurso indireto são preenchidos com o relato dos seus pensamentos e considerações sobre o jantar e os seus convidados e todas as outras personagens são descritas através dos olhos de Gabriel: o narrador descreve as personagens tal e qual como Gabriel as vê e os leitores vêem-nas através dele. Mas as personagens que contracenam com Gabriel não podem ter acesso aos vários níveis narrativos do conto e por isso não lhes são claramente reveladas determinadas características suas, nomeadamente a hipocrisia. Ter o controlo da palavra e da narrativa permite-lhe fazer determinadas afirmações cuja veracidade não se pode confirmar. Um exemplo disso é o seu comportamento com as tias: apesar de demonstrar muito apreço por estas exteriormente, e nomeadamente no seu discurso, a verdade é que as considera “two ignorant old women” (*Dead* 151).

Dorrit Cohn, no seu livro “Transparent Minds” (1978), chama a este tipo de narração “psycho-narrative”. Na segunda secção da sua obra, Cohn analisa o narrador de *Portrait of the Artist as a Young Man*, caracterizando-o como sendo “ungraspably chameleonic” (Cohn 30) exatamente por não ser possível dissociá-lo totalmente da personagem central. O narrador de *Portrait* adota os trejeitos e estilos de discurso de Stephen Dedalus e as mudanças de estilo para estilo de modo que correspondam a alterações de idade ou outras no percurso da própria personagem. Em *The Dead* é claro como o discurso de Gabriel vai evoluindo, acompanhando a sua viagem de conhecimento e desencantamento interior. Apesar de o narrador ser o mesmo, nos parágrafos finais deixamos de sentir a arrogância e formalidade do discurso que se manifestava no início da celebração, dando a *anagnorisis* de Gabriel forma a um discurso mais lírico e sugestivo. Mas o narrador não tece comentários que não sejam partilhados com a personagem, ou sequer narra acontecimentos que não lhe digam respeito. O narrador não se dedica a nenhum exercício narrativo que não passe por Gabriel. Além disso, segundo Cohn, o facto de haver uma coincidência tão estreita entre o narrador e uma das personagens reflete a sua não omnisciência, isto é, o narrador sabe tanto do futuro da personagem como ela própria, algo que faz com que a narrativa soe mais fluida e natural, como se narrador e personagem tivessem um momento de reconhecimento final ao mesmo tempo. A cumplicidade que se revela entre Gabriel Conroy e o narrador de *The Dead* é uma forma de conceder proeminência à personagem: do ponto de vista narratológico, Gabriel encontra-se evidentemente acima das outras personagens. A sua autoridade não se manifesta apenas ao nível do enredo mas estende-se também para o plano formal. Deste ponto de vista, é possível encarar as restantes personagens do conto como meras projeções de Gabriel — figuras nas quais ele deposita os seus desejos, considerações, cujas imagens ele molda e usa na sua mente para asseverar a sua identidade e autoridade e a cujas memórias ele recorre para realizar o seu processo de *anagnorisis*.

A maioria dos estudos sobre a narração de *The Dead* foca-se na soberania de Gabriel e na opressão das personagens femininas<sup>6</sup>. Naturalmente que a hegemonia de uns

---

<sup>6</sup> Ver, por exemplo, “What is a Woman... a Symbol of?”, de Tilly Eggers; “‘She Had Become a Memory’: Women as Memory in James Joyce’s *Dubliners*”, de Raffaella Baccolini; “The Politics of Gender and Art in *The Dead*”, de Margot Norris; “Language, Character and Gender in the Direct Discourse of *Dubliners*”, de Marlena G. Corcoran.

implica a opressão dos opostos e, não querendo focar esse ponto, há no entanto aspetos da relação entre Gabriel e Gretta que parecem ser relevantes para a discussão sobre a construção da identidade e autoridade de Mr. Conroy. É curioso notar como o nome de Gretta é quase exclusivamente referido no discurso direto: há apenas três ocorrências do nome “Gretta” em momentos de narração, ocorrem em frases consecutivas e fazem as três parte de uma linha de raciocínio de Gabriel: “she had once spoken of Gretta as being country cute and that was not true of Gretta at all. It was Gretta who had nursed her during all her last long illness in their house at Monkstown” (*Dead* 147). Das restantes vinte e uma ocorrências do seu nome, treze são pronunciadas pelo seu marido, estando as restantes distribuídas por outras mulheres no conto. O facto de Gretta apenas ser referida como “his wife”, “Mrs. Conroy” ou simplesmente “she” pelo narrador parece indicativo da sua inferioridade em relação ao marido e da autoridade deste, que pode decidir quando chamar a esposa pelo nome próprio, deixando o narrador tratá-la maioritariamente por epítetos que refletem a sua autoridade sobre ela (como “his wife” ou “Mrs. Conroy”), reafirmando o conceito de identidade feminina como constructo dependente de um elemento masculino. Earl Ingersoll, no ensaio “The Gender of Travel in *The Dead*”, aponta a utilização destes epítetos para designar Gretta como forma de transmitir a sua domesticidade, que contrasta com a continentalidade do marido, e a sua “marginalização”, por ser vista como um mero acessório (Ingersoll 46).

Com efeito, Gabriel serve-se da sua autoridade sobre Gretta para frisar a sua proeminência e, como marido, uma das formas mais evidentes para afirmá-la é o domínio sexual. Gabriel vê-se como a prima-dona do jantar a quem foi atribuído o papel principal e que, por isso, tem a incumbência de impressionar os presentes. O leitor atento consegue até reparar em algumas palavras do campo semântico do teatro que podem demonstrar a intenção de Joyce ao criar uma personagem tão dramática quanto Gabriel (“acting”; “stage”; “speech”; “part”; “play”; “perform”). Mas a natureza dramática de Conroy revela-se quando pensa em Gretta. Inicialmente, quando recorda momentos que viveram em conjunto, o narrador descreve imagens que pairam na mente de Gabriel, sem que este tenha qualquer tipo de autoria sobre essas imagens, apenas orquestrando a ordem em que são descritas (*Dead* 168; 169). Mas essas memórias despertam em Gabriel um desejo sexual extremamente ardente. E, por causa desse mesmo desejo, ele começa a tecer na sua mente uma elaborada fantasia de dominação sexual que se assemelha a uma peça de

“marital rape”. Ruth Bauerle, no ensaio “Date Rape, Mate Rape: A Liturgical Interpretation of *The Dead*”, evidencia a necessidade de Gabriel de prevalecer sobre as mulheres, identificando Gretta com a *Lass* de Aughrim, que também foi coagida a ter relações com um homem superior em condição e que não lhe reconhece o seu valor. Após as várias referências à neve que Gabriel avista no topo do obelisco (p. e. *Dead* 159; 169), inicia-se uma peça na sua mente: “He longed to be alone with her. When the others had gone away, when he and she were in the room in the hotel, then they would be alone together. He would call her softly: / —Gretta! / Perhaps she would not hear at once: she would be undressing. Then something in his voice would strike her. She would turn and look at him...” (*Dead* 169). Está dado o mote para iniciar o ato. Gabriel sente “a keen pang of lust” ao ligeiro toque da esposa (idem); sente “a fever of rage and desire (*Dead* 171); tem de “restrain himself from breaking out into brutal language” (idem); “trembling with delight at her sudden kiss” (idem); a sua vontade é “to crush her body against his, to overmaster her” (idem). O seu desejo vai-se intensificando, acompanhado pelo pingar da vela gotejante e outras marcas textuais: as palavras com o som “th”, que vão concedendo um ritmo lento e sedutor à narração, as estruturas repetitivas (“her head bowed in the ascent, her frail shoulders curved as with a burden, her skirt girt tightly about her” *Dead* 170), os vocábulos “flung”, “trembling”, “wild”, “impulse”, “guttering”, “seize”, “desire”, “furnace”. Apesar de ter consciência de que “To take her as she was would be brutal” (*Dead* 171) e de desejar que Gretta se aproxime dele “of her own accord” (idem), o ato que Gabriel orchestra continua a ser um ato de dominação e a sua intenção é apropriar-se da esposa sexualmente, tal como o gigante juiz Holden explora inúmeras vezes as suas vítimas em *Blood Meridian*. Mesmo sendo as intenções de ambos muito díspares, ainda assim Gabriel sente o desejo de dominar brutalmente a sua mulher, considerando-a a forma mais adequada para exigir que ela confirme a sua função fálica.

Ainda que a violação seja uma das atividades de recreação favoritas do juiz Holden, certamente que ele não faz dela a sua narrativa. A questão da narrativa do juiz é complexa de uma forma diferente da de Gabriel por se prender com questões de ficcionalidade e historicidade e com conceitos como metaficção historiográfica. Este conceito foi desenvolvido por Linda Hutcheon, uma académica canadiana reconhecida pelos seus estudos sobre o pós-modernismo, nomeadamente em *A Poetics of Postmodernism* (1988), obra em que desenvolve e problematiza este novo género literário. A constante

questionação e problematização da segunda metade do século vinte levaram os pós-modernistas a contestar a validade da história e do seu registo, apercebendo-se de que a historiografia, sendo um exercício mental, é uma ficção: uma construção narrativa que recorre a mecanismos linguísticos para construir um enredo. É como se os acontecimentos históricos (a que Hutcheon chama “events”) permanecessem no passado, inacessíveis a nós no presente a não ser através de versões intelectualizadas desses mesmos acontecimentos: os factos (que Hutcheon designa por “facts”). A maioria das personagens em *Blood Meridian* tem antecedentes, quer historiográficos quer literários, e também os acontecimentos narrados não são totalmente originais. Assim, a história e a literatura, como duas áreas que interpretam a experiência, podem igualmente engendrar historiografias plausíveis, tendo em conta que deixa de haver uma verdade, podendo várias versões coexistir. A metaficção historiográfica é, portanto, uma ficção cujo objeto é a ficção da história. Em *Postmodernist Fiction* (1987), Brian McHale analisa as ficções que se debruçam sobre a história, colocando a questão “Real, compared to what?” (McHale 46). A ausência de um referente histórico concreto e tomado como verdadeiro e o fim da história como disciplina incontestável descritos pelos estudos pós-modernistas permitem a existência de múltiplas narrativas históricas. A destituição do historiador como autoridade inquestionável e a preocupação em evidenciar todas as potenciais e profundas verdades permitem que uma personagem como o juiz Holden ouse construir a sua própria narrativa dentro da narrativa abrangente de *Blood Meridian*, ao ter acesso privilegiado aos acontecimentos e não aos factos, e tendo como objetivo um futuro em que poderá ser suserano — quer o seu ímpeto hegemónico seja uma forma de McCarthy materializar o despotismo da historiografia ou a desmistificação de um Oeste em que o bem já não triunfa invariavelmente. Holden está continuamente a colecionar objetos e artefactos provenientes de zonas desoladas para os desenhar e depois destruir. Joshua Masters, no ensaio “Judge Holden's Textual Enterprise in McCarthy's *Blood Meridian*”, descreve o juiz como um etnógrafo — alguém que estuda os povos e os seus costumes, raças, religiões, sistemas políticos, entre outros. O poder do etnógrafo, assim como o do historiador, é extenso. O etnógrafo e o historiador têm o poder de seleccionar os aspetos que definirão a cultura ou acontecimento que retratam, deixando outros de parte. Está nas mãos do historiador definir qual povo ou figura deve ser encarada como opressor ou como vencedor. Está nas mãos destes estudiosos escolher quem ficará na narrativa da História

e quem não terá lugar. A manipulação que Holden faz dos artefactos que encontra e a sua violência são metáforas para a violência do registo da história: ele recolhe os objetos, analisa-os, desenha-os e destrói-os, tendo assim nas suas mãos o poder de decidir aquilo que existirá no mundo ou não. Ora, ao encerrar no seu *ledgerbook* a única representação de uma dada realidade (que ele já destruiu), o juiz Holden tem a possibilidade — e o poder — de nomear essas realidades. A destruição contínua de antigas realidades leva ao esquecimento da sua existência por parte de outros e, por falta de outros registos desses objetos, artefactos ou outras realidades, o exemplar de Holden é o original, tornando-o no criador dessa realidade. Assim, nessa dialética de destruição - apropriação, Holden vai construindo a sua narrativa, a sua história ou a sua História.

O juiz Holden é, deste modo, a testemunha privilegiada do mundo. Ele pode observar, desenhar, destruir e escolher aquilo que vai contar — que guardará para mostrar às gerações vindouras — e o que vai apagar. E ele é o único a poder fazê-lo em *Blood Meridian* por ser o único na posse de um conhecimento pleno do mundo e de si mesmo. Os seus conhecimentos de química, de astronomia, da Bíblia, de geografia, de línguas, de retórica permitem-lhe que os homens o reconheçam como um líder idóneo e os seus conhecimentos de etnografia e historiografia permitem-lhe construir a sua própria narrativa. Jay Ellis, no ensaio “Sins of the Father, Sins of the Son”, afirma mesmo que o poder sobre-humano de Holden se deve ao facto de ele conhecer uma “ordem universal” à qual mais nenhum ser humano — nem o rapaz — tem acesso (Ellis 155). Assim, não parece inusitado que nenhuma outra personagem seja descrita a observar a realidade, a documentá-la ou a tentar memorizá-la. A sabedoria do juiz é a sua maior fonte de poder. Porém, tal como em qualquer outra narrativa, tem de haver um ponto de vista principal, sendo os restantes ou englobados ou engolidos pela narrativa preponderante. Talvez também por isso seja a Bíblia o único livro a que McCarthy faz referência em *Blood Meridian*. O facto de ser o rapaz, que é analfabeto, quem carrega a dita Bíblia consigo exacerba a sua impotência quando comparado com o juiz e reforça a ambivalência entre a guerra e a religião. Essa ambivalência patente entre o juiz e o rapaz — e entre a guerra e a religião — encontra correspondência também nas várias linhas narrativas do romance. Existe em *Blood Meridian* uma clara linha de narrativa histórica, a qual McCarthy baseou na dúbia autobiografia de Samuel Chamberlain, *My Confession: Recollections of a Rogue*, e em outros registos históricos. Mas Cormac McCarthy ilustra através da figura

do juiz Holden a manipulação da realidade que se verifica ao registá-la, lembrando-nos que a História também é ela uma construção narrativa e uma ficção. Por outro lado, ao nível do enredo do romance conseguimos distinguir a linha narrativa do juiz Holden e a do rapaz, que se cruzam apesar de serem autónomas. As estórias do juiz e do rapaz são norteadas por princípios discordantes: Holden exhibe um claro ímpeto hegemónico enquanto o rapaz, mesmo sendo aparentemente passivo, encerra no seu âmago algum tipo de espiritualidade. Conjugadas, as estórias de ambos refletem a ambivalência temática anteriormente referida e correspondem a cada uma das personagens centrais. A narrativa de Holden parece ser ancestral e interminável enquanto a do rapaz é transitória e pode servir para representar todas as outras possíveis narrativas de oposição ao juiz. Em todo o caso, o poder de Holden no plano narrativo é duplo. Por um lado, no plano da ficção, a sua linha narrativa é aquela que subsiste: o rapaz acaba por morrer, assim como todo o Gang, e só o juiz continua. O rapaz é inclusivamente incorporado e absorvido literalmente por Holden. Por outro lado, o juiz é o único com capacidades para fazer um registo da realidade, a sua própria História, para escrever o livro que potencialmente tem o peso para se poder opor à Bíblia.

O poder de nomear e a questão dos nomes são assuntos significativos quando se estuda personagens de ficção. Segundo *Teoria da Literatura* de Vitor Aguiar e Silva, entre outros, o nome de uma personagem é bastante importante e poderá oferecer informações a jusante sobre a personagem em questão (Aguiar e Silva 704). Ainda que o juiz tenha o nome próprio Holden, tanto ele como o rapaz são quase sempre tratados pelos seus epítetos: “judge” e “kid”. Tal facto aproxima-os, associa-os por serem as duas únicas personagens com quem isso acontece, mas nem por isso as iguala. Parece haver a possibilidade de o juiz Holden ter escolhido esse nome para si mesmo — se o considerarmos como uma espécie de *Übermensch* mccarthiano com o poder de nomear e a vontade de liderar, o que não seria despropositado visto ter escolhido uma figura de poder para se auto-designar: um juiz. Tradicionalmente, um juiz é uma figura de autoridade respeitada e afastada da esfera política, cabendo-lhe a si as matérias de justiça e moralidade. Mais uma vez, McCarthy inverte o conceito tradicional, apresentando-nos um juiz que não só não acredita na moral como se posiciona acima dela. “What’s he a judge of?” (BM 142) parece ser uma das questões mais prementes do romance e os leitores acabam por nunca saber. Talvez um juiz da vida ou da história, por poder decidir quem e

aquilo que continuará na memória e aquilo que será apagado, quem sobrevive e quem perece. Por outro lado, o facto de o rapaz ser sempre chamado “kid” causa o efeito contrário na hierarquia da narrativa: enquanto a designação do juiz lhe concede autoridade, a do rapaz fá-lo cristalizar numa identidade indefesa e inocente. O rapaz é sempre uma criança, embora posteriormente seja referido como “man”. E apesar da falta de referência onomástica poder ser indicadora de uma representatividade universal da personagem — representando potencialmente não esta criança mas todas as crianças — a sua cristalização parece ser mais relevante por determinar que o rapaz nunca deixará de ser um rapaz, algo que antecipa o seu fracasso no confronto final com o juiz. O facto de o juiz Holden usar botas de pele de cabrito também pode ser interpretado como um prenúncio para o destino fatídico do rapaz visto que em inglês “cabrito” diz-se “kid”. Este significado da palavra “kid” permite também a interpretação do rapaz como Salvador; o cabrito é facilmente associável a um cordeiro, designação frequentemente dada a Jesus Cristo, filho de Deus, que veio à terra para salvar os pecadores e morreu por eles.

Os conceitos de ordem e obediência interligam a temática do poder com a paternidade e são bastante relevantes para o presente estudo. De facto, é difícil encontrar uma autoridade masculina que não assuma traços paternos. É natural que as duas se confundam como é natural a vontade dos filhos de superar os pais. Essa temática é tão antiga quanto a Grécia Clássica. Lembremo-nos do mito de Cronos, no qual um oráculo preveniu Cronos de que um dos seus filhos nasceria para o destronar. Zeus foi escondido pela mãe para não ser engolido pelo pai e cumpriu a profecia quando se tornou adulto: a sua vontade de poder fê-lo confrontar o pai, derrotando-o e apoderando-se do seu lugar. O mesmo sucede com Holden e Gabriel: serão desafiados na sua condição de líderes e pais. Os episódios das obras de McCarthy e Joyce que serão de seguida analisados são capazes de cumprir a função dos mitos clássicos: ilustrar através de histórias aspetos da natureza humana. A comparação entre o eco mitológico aqui mencionado (o mito de Cronos) e *Blood Meridian* e *The Dead* serve para asseverar a destreza de James Joyce e Cormac McCarthy em, nos tempos modernos, conseguirem representar o ímpeto inerentemente humano dos filhos desafiarem e suplantarem os pais.

A altivez soberba de Gabriel Conroy aliada a uma preocupação própria de um chefe de família permitem classificá-lo como paternalista. Por paternalismo pressupõe-se uma “conceção segundo a qual as pessoas que detêm a autoridade devem desempenhar, para

aqueles sobre os quais é exercida, um papel análogo à dos pais com os filhos” (DPLP). Por crer ser detentor de tal autoridade, Mr. Conroy age de forma paternalista para com as outras personagens que não os seus filhos, em especial com as mulheres. Gabriel dirige-se a Lily como se ela fosse uma menininha ingênua e repreende Molly Ivors pela sua conduta de adolescente insolente. E, como simulacros de filhas, tanto Lily como Miss Ivors insurgem-se contra a autoridade de Gabriel. Todavia, as suas atitudes com Gretta são mais marcadamente paternalistas. Manifesta a sua preocupação ao insistir que Gretta use galochas durante o inverno (“Whenever it’s wet underfoot I *must* put on my goshes.” *Dead* 142, meu itálico) e frisa a qualidade das mesmas ao referir que provêm do continente (“Gabriel says everyone wears them on the continent” *Dead* 142). O seu tom é de repreensão quando relembra as constipações passadas da esposa fruto da sua inconsciência ingênua e do seu gosto de andar ao frio: “But as for Gretta here, said Gabriel, she’d walk home in the snow if she were let.” (*Dead* 141). A escolha do verbo “permitir” (“let”) aplicado a Gretta ilustra a autoridade que o marido tem sobre ela. Marido esse que, felizmente, não permite que a esposa pueril vá a pé para casa quando neva. Apesar do seu tom irónico quando se refere à inconsciência de Gretta (também noutro passo: “Cab windows rattling all the way, and the east wind blowing in after we passed Merrion. Very jolly it was. Gretta caught a dreadful cold”, *Dead* 141) a sua preocupação parece ser genuína, ainda que o momento em que se acentue mais seja no pico da sua libido: “She seemed to him so frail that he longed to defend her against something and then to be alone with her.” (*Dead* 168). Porém, são as suas tias mais do que qualquer outra personagem que reconhecem a sua autoridade paternal (“I always feel easier in my mind when he’s here...” *Dead* 143).

Em *Blood Meridian* não se oferece de forma tão acintosa uma figura paternal mas pode afirmar-se que é algo que o rapaz busca, ainda que não conscientemente. Apesar de o seu pai biológico ser mencionado no início do romance, não parece haver nenhuma relação entre os dois para além da genética: o pai é professor mas nunca ensina o filho a ler ou escrever, nunca lhe revela o nome da falecida mãe. O filho limita-se a observá-lo. Foge aos catorze anos e começa a sua jornada sozinho. Mesmo nunca tendo tido uma figura paternal presente, o rapaz parece procurar algo semelhante nas personagens a quem se vai juntando. A primeira ocorrência deste comportamento é com Toadvine. Depois da luta entre ambos (*BM* 9), Toadvine levanta-se e o rapaz segue-o (“the kid rose and

followed” *BM* 11); linhas adiante, Toadvine vai e o rapaz segue atrás dele (“[Toadvine] went on and the kid followed” *BM* 12). A repetição do verbo “follow” parece ser propositada e exacerba o comportamento desorientado do rapaz. Na página seguinte, sob as instruções de Toadvine, o rapaz agride um homem (“Kick him, he called. Aw, nick him, honey. / He kicked.” *BM* 13). Mais adiante, ao ver que Toadvine tinha esmurrado um homem, esmurra-o também (*BM* 14). O rapaz está a imitar e a seguir Toadvine por reconhecer nele algum tipo de autoridade. É um comportamento mais do que natural em bebês e crianças e compreensível no caso deste rapaz que, apesar de já ter catorze anos, nunca teve uma figura de referência.

Mas Toadvine é apenas o primeiro de muitos referenciais. No capítulo quinto, o rapaz associa-se a Sproule e o seu cuidado e preocupação com este poderiam dever-se a consanguinidade. Mas no deserto os companheiros de armas são mais importantes que os de sangue. Glanton, como líder do bando, acaba por ser uma figura de referência para o rapaz mais do que para os restantes membros. Mesmo não atuando necessariamente como um pai para o rapaz, o facto de ele se associar ao Glanton Gang acentua a sua necessidade de encontrar figuras que lhe possam servir como exemplo para construir a sua identidade.

Curiosamente, a única personagem para além de Holden que se oferece para agir como seu pai é aquela que ele recusa. Tobin é quem manifesta a maior preocupação para com o rapaz e quem tenta afastá-lo da esfera de influência do juiz. Cria-se uma certa afinidade entre os dois: ambos têm um “flawed place in the fabric of [their] hearts” (*BM* 315). Porém, não obstante o esforço e dedicação de Tobin, o rapaz — talvez por querer afirmar-se como homem num universo com tantas figuras masculinas proeminentes — acaba por recusar a alçada do ex-padre e criar um laço inquebrável com Holden. O quotidiano do gangue parece decorrer monotonamente: a matar índios, a escutar os discursos e ensinamentos do juiz, a dormir ao relento e a pilhar cidades. É durante esse quotidiano monótono que Tobin e o rapaz se aproximam e o primeiro conta ao segundo tudo o que sabe sobre Holden. Numa noite azul no acampamento o juiz necessita de ajuda para assassinar um cavalo (*BM* 231). Ninguém se voluntaria e Tobin aconselha o rapaz a não prestar atenção ao juiz (“Pay him no mind lad.”, “The judge called again from the dark beyond the fire and the expriest placed a *cautionary* hand upon the kid's arm.” *BM* 231, meu itálico). Mas o rapaz tem de se afirmar, é a sua identidade de homem que ele sente estar em jogo: “But the kid rose and spat into the fire. He turned and eyed the

expriest. / You think I'm afraid of him? / The expriest didnt answer and the kid turned and went out into the darkness where the judge waited.” (idem). Assim, se o interpretarmos como filho de Tobin, vemo-lo rejeitar a autoridade paternal, procurando distanciar-se do pai para criar uma identidade autónoma, por oposição ao referente. Se o interpretarmos como filho de Holden, vemos o regresso do filho pródigo, arrependido dos erros que cometeu e pedindo o perdão do pai. De qualquer das formas, o rapaz afirma neste momento a sua proximidade em relação a Holden e o seu distanciamento de Tobin. E então o rapaz e o juiz juntos, à luz da fogueira, levam o pobre cavalo para longe do centro do acampamento e matam-no, o rapaz a segurá-lo enquanto o juiz esmaga o crânio do animal com uma pedra. “A ritual includes the letting of blood.” (*BM 347*) — palavra do juiz Holden. Um convénio foi celebrado entre estes dois homens que não pode ser quebrado. Por isso, quando o rapaz foge com Tobin no rescaldo do massacre Yuma, Holden interpreta isso como uma ofensa. Ainda assim, sabe que a culpa não é do rapaz e promete desculpá-lo, falando como um pai tradicionalmente falaria: “I know what you've done. The priest put you up to it and I'll take that as a mitigation in the act and the intent. Which I would any man in his wrongdoing. But there's the question of property. You bring me the pistol now.” (*BM 308*).

Mas o rapaz não é capaz de matar Holden nem de deixar Tobin. No capítulo seguinte, o narrador descreve-o numa praia em San Diego a observar um cavalo e um potro ao anoitecer (*BM 320*). Ao descrever tão atentamente a relação entre o cavalo e a sua cria pouco depois da cena em que o juiz se dirige ao rapaz como um pai desapontado, o narrador pode estar a tentar transmitir a ânsia que existe dentro do rapaz de ter uma figura paternal que o proteja e reconforte, que cuide dele, que o eduque e o ensine. Este momento funciona como uma pequena parábola dentro da história, uma lenda que ilustra o que está a acontecer com o nosso protagonista e que faculta algum conceito moral — função essa que também é tradicionalmente desempenhada pelas parábolas bíblicas e pelos mitos clássicos. Afinal, ele é apenas um menino de dezasseis anos. E a sua vulnerabilidade será, provavelmente, uma das razões pelas quais o juiz o escolhe desde o início com o seu olhar perscrutante e sorriso malicioso. O desejo de Holden é adotar o rapaz, moldá-lo à sua imagem, ensiná-lo a dançar no palco do mundo, torná-lo no seu digno sucessor. É isso que significa ser pai: transmitir o que é visceralmente nosso aos

filhos para que algo de nós continue na posteridade. Porém, nas palavras do juiz, algo era imperfeito no âmago do rapaz.

Como Zeus e Cronos, em *The Dead* figuram Michael Furey e Gabriel e em *Blood Meridian* o rapaz e o juiz Holden. Michael Furey é uma memória de Gretta e por isso existe a partir dela, é um produto da sua reminiscência. Ele sobrevive porque, tal como Reia — mãe de Zeus — também Gretta o mantém vivo. Furey (re)nasce para destronar Gabriel, tal como Zeus nasce para cumprir a profecia do oráculo. Também a personagem *kid* pode ser considerada como um protótipo de Zeus mas não tão bem sucedido como Michael Furey. A atenção que o narrador de McCarthy lhe dá parece insinuar a possibilidade da sua vitória sobre Holden. Contudo, o Cronos de McCarthy engole este pequeno Zeus. É curioso associar Holden a Cronos tendo em conta as considerações que aquele vai tecendo ao longo do romance sobre o tempo — sobre a sua circularidade, sobre o seu registo, sobre o seu domínio.

Em redor das personagens mais poderosas de *The Dead* e *Blood Meridian* cria-se uma aura de fascínio e devoção, como se fossem parte de uma mitologia criada dentro das próprias obras. Gabriel é admirado, adorado e apreciado e Holden é respeitado, venerado, intocável. E esse fascínio manifesta-se não só nas outras personagens mas também no narrador e estende-se aos leitores, como se os narradores esperassem que os seus leitores partilhassem desse sentimento. O pacto que existe entre Holden e o mundo, ou entre ele e o narrador, permite-lhe ser omnipresente e imortal. Nem o rapaz, o único que seria capaz de o enfrentar, é capaz de puxar o gatilho. Holden influencia tão proeminentemente os seus seguidores, afirma-se tão poderoso e de uma forma tão arcana e preternatural que nenhum se atreve a tentar matá-lo. Neste aspeto, o juiz relembra Moby Dick. No ensaio “ ‘Books are made out of books’: Herman Melville’s Moby Dick and Cormac McCarthy’s Judge Holden”, Cassie Polaseck compara as duas figuras: descreve a extensa superfície nua e esquelética que é a pele de ambos e, mais importante, o misto de temor e deslumbramento que os envolve. Holden e a grande baleia branca provocam reverência, medo e fascínio nos que os rodeiam, pelo seu aspeto peculiar e imensidão física. No caso de Gabriel, a devoção de Gretta por Michael Furey excede a admiração que tem pelo marido. O leitor atento é capaz de notar como Gretta ri quando Gabriel a repreende ou comenta a sua irresponsabilidade. A mulher não está a fazer troça dele, mas simplesmente as preocupações do marido não são preocupações para ela — não são

assuntos sérios — e por isso ela ri reconhecendo o carinho extremoso que caracteriza o marido. Para Gretta, sério é o rapazinho que morreu por ela, o menino de dezassete anos. A devoção de Gretta é por Michael e não por Gabriel.

Há algo em jogo em *The Dead* e *Blood Meridian*: há um poder vigente e uma força desobediente. “Men are born for games.” (BM 262). Parafraseando Holden, cada jogo é como uma guerra por ter de haver sempre um vencedor e um vencido (BM 262). E em jogos de poder a vitória é tão mais valiosa quanto mais valioso for o que está em jogo. A guerra é honrosa por os seus participantes apostarem a própria vida. O confronto é uma presença constante, nunca todas as forças se aliam, e a transgressão é geradora de significado.

Esse confronto, esse *agon* de que já se falou anteriormente, permeia vários níveis das narrativas, não se verifica apenas ao nível do enredo. É tão difícil definir protagonistas e antagonistas em *Blood Meridian* como em *The Dead*. O confronto entre as várias personagens e os pontos de vista comprometidos dos narradores não facilitam esta escolha. Então, os enredos decorrem como um jogo de xadrez, uma jogada atrás da outra até ao xeque-mate final. Podemos chamar protagonista a Holden e antagonista ao rapaz, ou o inverso, ou protagonista a Holden e herói ao rapaz. E o mesmo sucede com Gabriel e Michael Furey: será Gabriel o protagonista e Furey o herói ou o inverso? De facto, as personagens são difíceis de compartimentar, pelo que só é possível afirmar com certeza a sua oposição.

O casamento de Gretta e Gabriel não é uma zona de guerra mas assemelha-se a um deserto árido. Gretta infringe o sistema estabelecido por guardar a imagem de Michael Furey no seu coração, por não corresponder às expectativas que Gabriel depositou nela. O seu amor por Furey, ainda que não anule qualquer sentimento que ela nutra pelo marido, é transgressor e por isso gerador de significado. Esse sentimento de Gretta é responsável pela inversão da hierarquia de *The Dead*, colocando Gretta e Michael Furey acima de Gabriel. Fyodor Dostoyevsky, em *Os Irmãos Karamazov*, descreve a distinção entre amor ativo e amor fantasioso: “o amor activo, em comparação com o amor fantasioso é uma coisa cruel e assustadora. O amor fantasioso anseia por um efeito imediato, rapidamente satisfeito, e à vista de toda a gente. Aqui chega-se de facto a dar vida, só para que não se demore muito, mas se cumpra depressa, como num palco, e que todos vejam e aplaudam. Mas o amor activo é trabalho e firmeza, e para alguns é mesmo

talvez uma verdadeira ciência” (Dostoyevsky 64). O amor fantasioso é como uma máscara, desempenha um papel estereotipado e facilmente identificável. Tal é o amor entre Gabriel e Gretta. É curioso que Dostoyevsky compare o amor fantasioso a um palco. Mas o amor cruel e doloroso, o “amor activo”, é o sentimento entre Gretta e Michael Furey e a força que faz derrubar Gabriel. A epifania de Gabriel — o reconhecimento da teatralidade e fingimento da sua vida — provem da epifania de Gretta — o reconhecimento do seu verdadeiro amor. No final do conto Gretta deixa de ser “Mrs. Conroy”. A última vez que é referida assim é ainda à saída da casa em Usher’s Island. A capacidade de experimentar uma epifania concede a Gretta um novo estatuto no conto e vem reforçar algo que é apenas indiciado durante a narração: apesar de toda a retórica de masculinidade e poder masculino preconizada no decorrer da história, Gabriel é irresolutamente balizado por entidades femininas. Gabriel Conroy é condicionado pela mãe, autoridade responsável pela construção da sua identidade proeminente, e por Gretta, a autoridade responsável pela dissolução da mesma identidade.

Em *Blood Meridian*, a oposição entre Holden e o rapaz espelham a ambivalência que existe entre a religião e a guerra. O narrador parece optar por não escolher um lado em nenhum dos casos mas só uma das personagens pode prevalecer. O rapaz até pode aparentemente ter alguma hipótese ou alguma escolha no que toca ao desenlace da narrativa. Mas a narrativa do juiz Holden é uma narrativa ancestral que, em última instância, acaba por engolir todas as outras — tal como Cronos engole os seus filhos. O rapaz tenta ser independente e tomar as rédeas da sua própria narrativa. Mas não tem sequer um nome próprio — como há de ser capaz de dominar o seu destino?

A natureza parece ser indomável em *Blood Meridian* mas face ao poder de Holden ela é subjugada. Ele faz um urso parecer um cachorro. E a natureza, que não se deixa marcar, tão implacável e impiedosa, capaz de engolir os homens nas suas fúrias, essa mesma natureza parece por vezes o Coro da narrativa do juiz. Os trovões e as tempestades, os lobos e os coiotes, até o sol e cavalos, todos parecem acompanhar a narrativa de guerra e violência de Holden, de hegemonia através do arrasamento e destruição de tudo o que não caiba na sua esfera, caminhando em direção a um apocalipse. A morte está embutida na natureza do romance.

Assim, a natureza pervertida não pode ser um abrigo mas um palco para a morte. O rapaz torna-se homem e ainda assim não é capaz de escapar ao juiz. Morre num abraço,

na apropriação literal que Holden faz da sua identidade. O que resta de si é referido por um desconhecido: “Good God almighty” (BM 352). A narrativa termina com o regresso ao uso do presente do indicativo para descrever a dança. A escolha deste tempo verbal diz-nos que desta dança não se conhece o princípio nem o fim e que o rapaz não teve capacidade para alterar o seu movimento. Mas será que o juiz Holden apenas mata o que mais se aproximou de um filho ou de um adversário? Ou será que McCarthy recusa a hipótese de o ser humano ter em si algo de inerentemente bom e mais poderoso do que a maldade e sedes de poder inerentes ao homem? A soberania do expoente máximo do homem, do *Übermensch*, tem de ser “the very life of darkness”?

O poder e a hegemonia do juiz Holden são justificados pela sua excecionalidade. Esta característica assemelha-o a Medeia, filha do Sol e sobrinha da feiticeira Circe. São figuras invencíveis, é certo, o seu engenho é inigualável e, mais do que isso, são personagens extremamente autónomas. A sua força vem de si próprios, não lhes foi atribuída por terceiros como no caso de Gabriel, o que dificulta a sua derrota. E a crueldade de ambos não tem limites: note-se o infanticídio em ambos os casos. Tanto Medeia como Holden matam os filhos. E matam-nos para preservar o seu poder. Figuras tão excecionais assim são raras e por isso nunca o universo as castiga. Cormac McCarthy consegue criar uma personagem que encarna a excecionalidade e perfeição humanas, patamares da nossa condição que sempre foram objeto de fascínio apesar de não serem possíveis de atingir. Por isso se criaram mitologias e deuses imortais desde os primórdios das civilizações. O magnetismo e a atração pela imortalidade e também pela singularidade são o que McCarthy pretende materializar ao deixar o juiz Holden vencer, assim como o quiseram na Antiguidade com o mito de Medeia e com outros. McCarthy desenha uma personagem que suscita não só nos que o rodeiam mas também nas entidades extratextuais uma reverência digna das figuras mitológicas clássicas.

Gabriel, nesta análise sobre o poder, lembra uma outra lenda das *Metamorfoses* de Ovídio: a lenda de Faetonte que, ao descobrir que era filho do Sol, quis conduzir o carro do pai. Também Gabriel, devido à mãe, pensou estar acima de todos, pensou poder liderar toda a hierarquia. Mas nem Faetonte nem Gabriel são excecionais como Holden e Medeia. O seu poder é apenas aparente e não lhes concede a autoridade que eles acreditam merecer. Faetonte, por não ser capaz de conduzir o carro do pai e se desviar da rota traçada na abóbada celeste é fulminado por Zeus. Quer associemos Gabriel a Cronos ou a

Faetonte, ele é sempre fulminado por Zeus, cujo correspondente em *The Dead* é Michael Furey. A *hubris* de Gabriel é uma característica humana frequentemente retratada nos mitos clássicos e o maior erro de Narciso, eco mitológico a que se fez alusão no capítulo anterior. Ainda assim, não deixa de ser relevante notar como Joyce nos apresenta uma personagem dos tempos modernos, com uma identidade proeminente e poder ao nível narrativo e perfeitamente inserida e admirada na esfera social — cuja imagem não parece ter qualquer mácula — mas que ainda assim falha ao reconhecer a realidade do que o rodeia.

Com efeito, ambas as narrativas parecem oscilar entre uma retórica de predestinação e livre arbítrio: por um lado, as decisões que as personagens tomam parecem ser determinantes para o futuro; por outro lado, os desfechos surgem naturalmente, contrariando a aparente importância das decisões. Então, ainda que possa parecer que quem detém verdadeiramente o poder são os narradores, eles não são o cerne da narrativa. As personagens encerram uma dimensão mítica por incorporarem realidades da vivência humana. Tal como Medeia, Cronos, Zeus, Reia, Narciso e Faetonte, também o rapaz, o juiz Holden, Gabriel Conroy, Gretta e Michael Furey recriam vetores essenciais da condição humana, tornando-os inesquecíveis e potencialmente mitos. Há nas histórias e nos percursos destas personagens um toque de revelação, elas contam-nos segredos sobre a condição humana. O juiz Holden representa o poder de um homem capaz de dominar todo o seu potencial e todas as suas faculdades — tornando-se um mito dentro e para além do romance. O orgulho excessivo e confiança no poder que Gabriel ostenta torna-o num arquétipo da *hubris*, tal como Narciso ou Prometeu. Quanto aos heróis, são a sua diferença e transgressão que os fazem lendários.

## CAPÍTULO III: (I)MORTALIDADE

*Novamente, se não formos imortais, é, porém, ao homem possível extinguir-se no momento oportuno: a natureza, como acontece com todas as outras coisas, sabe quanto devemos viver.*

Cícero, *Da Velhice*

*In death — no! even in the grave all is not lost. Else there is no immortality for man.*

Edgar Allan Poe, *The Pit and the Pendulum*

*The bill always comes.*

Ernest Hemingway, *Fiesta*

A excecionalidade das personagens principais de *The Dead* e *Blood Meridian* é um traço preponderante na construção das suas identidades e consolidação do seu poder sobre os restantes. Tanto o juiz Holden como Gabriel Conroy, mas também Gretta, Michael Furey e o rapaz — os seus antípodas — se diferenciam das outras personagens por neles haver algo único que em mais ninguém se manifesta. Gabriel Conroy é o sobrinho predileto cuja presença é imprescindível para o decorrer da celebração anual em casa das tias. No entanto Gretta, por seu turno, é a mulher que não se deixa conceber como símbolo e reduzir à mera reflexão da identidade do marido. Michael Furey é excecional por ser um morto em terra de vivos e o motivo que levou à sua morte é também pertinente. O rapaz destaca-se pela sua oposição temerária e silenciosa a Holden que é único por natureza, não havendo forma de destrinçar a sua criação. Por conseguinte, devido à caracterização proeminente de cada uma destas figuras, a sua índole singular e autoridade, emerge uma outra questão: como enfrentam estas personagens a última fronteira? Gretta jaz inerte após a revelação de Michael Furey; o que será que acontece ao seu corpo e psique enquanto Gabriel contempla o seu próprio desvanecimento ao enfrentar o reino dos mortos? E Michael Furey regressará à sua cova em Oughterard? O juiz Holden parece ser um homem de palavra e tudo indica que poderá nunca morrer (*BM* 353), mas o que será que realmente acontece ao homem nos “jakes” em Fort Griffin? Apenas um dos homens poderia sair daquele cubículo vivo, mas será que o juiz se limita a assassiná-lo? De facto, ao serem descritas figuras vincadamente excecionais e exercendo poder sobre os demais, o passo seguinte parecia ser a imortalidade. Assim sendo, e à luz dos ecos mitológicos que têm sido analisados ao longo desta dissertação, proponho a leitura do

soneto *Ozymandias* (1818) de Percy Bysshe Shelley como forma de desencadear a discussão sobre a problemática da (i)mortalidade:

I met a traveller from an antique land,  
Who said—“Two vast and trunkless legs of stone  
Stand in the desert. . . . Near them, on the sand,  
Half sunk a shattered visage lies, whose frown,  
And wrinkled lip, and sneer of cold command,  
Tell that its sculptor well those passions read  
Which yet survive, stamped on these lifeless things,  
The hand that mocked them, and the heart that fed;  
And on the pedestal, these words appear:  
My name is Ozymandias, King of Kings;  
Look on my Works, ye Mighty, and despair!  
Nothing beside remains. Round the decay  
Of that colossal Wreck, boundless and bare  
The lone and level sands stretch far away.”

*Ozymandias* é um poema que retrata a efemeridade da vida e a impiedade do tempo. Apesar do poder de Ramsés II e do facto de as suas “passions” terem sobrevivido materializadas na sua estátua, o viajante descreve uma paisagem de ruínas. Duas pernas órfãs e uma face fragmentada jazem no deserto. Ozymandias, rei dos reis, morreu como todos os homens. E as obras, a estátua, as materializações da sua glória em pedra que poderiam atravessar eras estão desfeitas. Os destroços contrastam com os minúsculos milhões de grãos de areia do deserto — a areia é a metáfora para a capacidade do tempo de engolir civilizações, cobrindo-as como a areia cobre, apagando-as da memória. A arrogância de Ramsés II é repercutida na *hubris* de Gabriel Conroy, que acredita ser soberano do reino de Gretta até o fantasma do passado o visitar. Da mesma forma, a intenção do faraó de permanecer lembrado e de fazer os outros sentirem-se irrelevantes ao verem as suas obras lembra Holden e faz pensar se o destino do juiz não poderá ser também, um dia, a ruína. Por outro lado, e ao contrário de Ramsés, a personagem mccarthiana parece já ter conhecimento da impiedade do tempo e da história, e por isso se preocupe tanto em dominá-los. O “frown”, o “wrinkled lip” e o “sneer of cold command” assemelham-se às descrições de Gabriel durante o baile anual das Misses Morkan. Porém, o poema não nos revela a outra face de Ozymandias que está enterrada nas areias, o lado inseguro e imperfeito do faraó — aquele que Joyce vai descrevendo em Gabriel ao longo de *The Dead* e que fazem dele um mortal. Quanto a Michael Furey, sabemos que ainda existe através de Gretta e da sua paixão. Mas o que se sucederá quando também ela perecer? O que sobrevive, na história do soneto, são as palavras gravadas de

Ramsés II. E entre *The Dead* e *Blood Meridian* apenas uma personagem se preocupa com o registo dos acontecimentos.

A natureza dos protagonistas de *The Dead* e *Blood Meridian* é tendencialmente perene mas não parecem ser capazes de sobrepor-se à morte. Sendo a imortalidade uma consequência da identidade masculina proeminente nesta análise, então o juiz Holden deveria ser imortal. Não só é o juiz o expoente máximo da masculinidade de acordo com o paradigma da violência postulado em *Blood Meridian* e devido ao seu carácter aglutinador, como também a sua forma física se assemelha a um falo, semelhança essa especialmente analisada por Stephen Frye na obra *Understanding Cormac McCarthy* (2009). Holden é alto, comprido, tem um crânio em forma de cúpula e uma tez ebúrnea que o equiparam a um órgão sexual masculino. Em *Blood Meridian*, Cormac McCarthy associa a masculinidade à violência: o falo passa a ser um símbolo da confluência entre as duas devido à perpetuação de ambas através de atos como violações (violência sexual). A brutalidade e truculência estão enraizadas na natureza masculina. Assim, ao materializar na forma física do juiz Holden o primado do “taste for mindless violence” (BM 3) masculino, McCarthy concede-lhe um estatuto naturalmente acima dos restantes homens, sendo o seu aspeto arcano certamente um dos motivos pelos quais o juiz Holden é considerado a personagem soberana e imortal de *Blood Meridian*. De igual modo, a sua megalomania pode ser também fruto do ímpeto de conquista sexual — e de apropriação, como já foi mencionado nos capítulos anteriores — que o juiz apresenta.

Gabriel Conroy não se assemelha em nada a Holden neste aspeto, mas não carece de pretensões de imortalidade. O seu maior desejo parece ser poder tornar-se num artista. As críticas que escreve para o *Daily Express* permitem-lhe sentir que não é um mero professor da academia e que consegue deixar um pouco de si mesmo no que faz — pois nenhuma crítica é completamente objetiva. A este aspeto alia-se o episódio da escadaria, em que Gabriel contempla a esposa, intelectualiza a sua imagem e considera como seria se a representasse. Este episódio dá ao protagonista de *The Dead* a ilusão de haver um artista dentro dele aguardando a epifania perfeita para se manifestar. Embora não revele tendências hegemónicas ou megalómanas, Gabriel manifesta pretensões artísticas. E o que é o artista senão um demiurgo, um criador de novas realidades? Mesmo considerando que a vontade de Gabriel de ser artista seja mais motivada pelo seu desejo de ter uma imagem romântica de si mesmo, as aspirações demiúrgicas são inegáveis. A arte é, tal

como a memória, uma forma de imortalização, de nos cristalizarmos em algo concebido por nós e que revela a nossa psique. A contrariedade que impede Gabriel de concretizar o seu sonho parece ser o facto de não estar na sua natureza ser artista. Com todos os imbróglis que Conroy vai enfrentando durante a noite — desde o arrufo com Lily ao dilema da citação no discurso — Joyce mostra-nos que Gabriel não está ainda preparado para ser capaz de intelectualizar e representar a realidade como os artistas fazem. Ainda se limita a intelectualizar as imagens que o rodeiam e procura nelas algo que reflita a sua própria identidade. Apenas quando Gabriel for capaz de se ver a si mesmo como “o outro”, como é argumentado adiante, é que poderá conseguir satisfazer esse seu desejo. Até atingir a epifania final, pode meramente conjecturar como seria se fosse um pintor e pudesse representar a sua esposa, como um mortal correndo o risco de cair no esquecimento a que inconscientemente condena as suas tias, quando declara que a morte as tornará em “shades” (*Dead* 175).

As imagens que Gabriel Conroy e o juiz Holden têm ou criam de si mesmos são essenciais por serem testemunho da sua identidade e poder. Mas, enquanto a imagem exterior do juiz parece ser constante e inacessível, a imagem que Gabriel cria de si é contestada pelos acontecimentos do baile anual das Misses Morkan. A preocupação incansável que Conroy demonstra em relação ao que os restantes pensam dele é em si um atestado de mortalidade. A confiança com que Holden desfila pelas situações mais extremas de *Blood Meridian* contrasta com as atitudes do protagonista de *The Dead*, próprias de um comum mortal. Gabriel vai intercalando momentos de auto-enaltecimento e auto-depreciação e o próprio narrador vai revelando simultaneamente aos leitores tanto a admiração que algumas personagens nutrem por ele como os seus instantes de inaptidão social. No fundo, e apesar do seu poder e identidade proeminente, Gabriel é um homem inseguro e até desajeitado: atrapalha-se com Lily, não sabe como reagir perante Molly Ivors e até no quarto do Hotel Gresham se mostra desconcertado, num momento que deveria ser de intimidade entre ele e a esposa. Tal como com Ramsés, também a estátua de Gabriel — a sua imagem consagrada para todos verem — é o mais importante e a sua preocupação com tal assemelha-se a paranoia. Mas tal como a ruína do monumento de Ozymandias é visível a todos, também a mortalidade de Gabriel é ostensiva.

A exterioridade funciona a favor do juiz Holden, ao contrário do que sucede com Conroy. Pode afirmar-se que Holden construiu a sua imagem — que ela é fruto da soma

dos seus atos, dos discursos, dos comportamentos bizarros, da ferocidade, da pose — e que a sua intenção é emergir como arcano, sevo, sobre-humano. Por outro lado, a forma física excecional e a autoconfiança dão também forma à imagem que os outros têm do juiz. Apesar de só declarar a sua imortalidade no desfecho do romance, todas estas características transmitem uma ideia de ancestralidade como se, mais do que imortal, Holden fosse imune ao tempo. As areias do tempo podem cobrir todos os cadáveres mas ele continua a desfilar sobre elas, como se sempre tivesse estado no mundo e fosse continuar a estar.

Stephen Frye, na obra supramencionada, descreve o “primado da destruição” (Frye 85) como a doutrina do juiz, que declara a guerra como “the truest form of divination” (BM 263). Considerando a “warfare” como uma prática que em *Blood Meridian* assume traços religiosos, o ímpeto destruidor de Holden assemelha-o ao Deus do Antigo Testamento e concede-lhe um estatuto divino: a violência é uma das formas mais claras de evidenciar o seu poderio e identidade inigualáveis e a guerra a prova definitiva da supremacia de um homem, por implicar a sobrevivência de um em detrimento do outro. Os códigos de valores e as leis são ilusões e a realidade é um “hat trick in a medicine show, a fevered dream” (BM 258), afirma Holden. Há uma ordem ancestral, concretizada no juiz, que define a guerra como forma de divinização e há uma espécie de espiritualidade, materializada no rapaz, que se opõe ao primado da guerra, dando forma ao conceito de jogo que o juiz acredita estar impregnado na natureza humana. Assim, numa vida que não é real, a guerra é o que lhe dá significado. E o único capaz de sobreviver a todas as batalhas de *Blood Meridian* é o juiz Holden. É aquele que faz os oponentes apostarem a sua vida num confronto, à partida, inútil por poder haver apenas um vencedor neste romance. É divino por ser sobre-humano, invencível e irredutível.

Há uma aura mitológica que envolve o juiz Holden e que o torna numa figura dúbia. De uma forma diferente, o mesmo acontece com Gabriel Conroy. Como John Paul Riquelme descreve no ensaio “The Dissolution of the Self and the Police”: “He participates in a cultural mythology about improving and prolonging life that includes a denial of death” (Riquelme 124). Gabriel é responsável por salvaguardar a elite da hierarquia em que se insere (descrita no capítulo anterior), promovendo a sua preservação e longevidade. Desta forma, ao ter privilégios e obrigações opostos aos das classes inferiores — desde o privilégio de poder encomendar botas do continente à obrigação de

discursar ao jantar — Gabriel tem a ilusão da imortalidade. O seu discurso funciona até como uma espécie de oásis em que se pode refugiar após as altercações com as ousadas Lily e Miss Ivors. Ao tentar manipular a imagem que os outros têm dele, Gabriel tenta justamente forjar essa mesma imortalidade.

No entanto, a única personagem de *The Dead* que pode ser considerada sobre-humana é Michael Furey. No final do conto, quando surge como uma assombração erguida da cova, assemelha-se na movimentação silenciosa e na ubiquidade ao juiz Holden. A morte peculiar de Furey concede-lhe uma imortalidade semelhante à de Romeu e Julieta: Gretta e o rapazinho são, como os heróis trágicos de Shakespeare representados na sala da casa em Usher's Island, amantes separados pela morte. O momento menos realista do conto é precisamente a invocação dos mortos. Há também momentos místicos em *Blood Meridian* e todos estão relacionados com o juiz Holden: o episódio do meteorito erguido, a invocação dos morcegos, a leitura das cartas de Tarot, não esquecendo a dança final. Estes episódios indicam que estas duas personagens não devem ser interpretadas como humanas, sendo Holden um pouco mais difícil de definir do que Michael Furey. Será uma assombração, uma encarnação do Mal, um génio da mitologia árabe ou um arconte do Gnosticismo? Ou simplesmente um protótipo mefistofélico?

Não é apenas na natureza quimérica que Holden se equipara a Mefistófeles mas também no seu poder sedutor. Nenhuma personagem de *Blood Meridian* é imune ao magnetismo do juiz; o rapaz é fascinado por ele, até Tobin nutre por ele um misto de admiração e horror. O exemplo extremo do seu poder de sedução sucede-se nas primeiras páginas do romance. Quando Holden revela aos habitantes de Nacogdoches que não conhece o Reverendo Green e que as suas acusações eram ocas, todos se riem da sua graça e alguém oferece uma bebida ao juiz. Curiosamente, Green é o primeiro e o único a identificar claramente Holden com o diabo. Porém, mais do que não serem capazes de ficar zangados com Holden, há algo na “brincadeira” dele que os cativa e os diverte e que o juiz nos quer ensinar: a atração do Mal. O ser humano é naturalmente curioso em relação ao lado negro, desde Adão e Eva que se verifica essa tendência. Tal como, no caso de *The Dead*, o amor extraconjugal de Gretta e Michael Furey tem mais encanto justamente por ser uma materialização da transgressão.

Pode afirmar-se o que o charme de Furey é fruto da confluência do Eros e Tanatos. Tanto a sua atração como a sua imortalidade se podem justificar pela sua morte. O facto

de estar morto implica que Gretta não possa estar com ele, o que exacerba o seu desejo e tristeza. Por outro lado, pode argumentar-se que a única razão pela qual Michael Furey (sobre)vive na memória de Gretta é pelo facto de ter morrido por ela. Como num ciclo vicioso, a morte incita o desejo, que fomenta a chama da memória e torna Michael imortal.

A natureza mefistofélica de Holden sugere uma aliança entre ele e os outros membros do gangue (“some terrible covenant”) mas também, por outro lado, uma troca. Na obra de Goethe, Fausto vende a sua alma a Mefistófeles em troca de mais sabedoria e prazer na terra, por um período limitado. A aliança de um homem com o mal tem como inevitável desfecho a morte, apesar de a aliança em si também ser inescapável. No sonho febril que o rapaz ultrapassa no penúltimo capítulo de *Blood Meridian*, Holden surge acompanhado de um homem a forjar moedas (BM 327). As moedas podem porventura simbolizar a sedução do mal e a troca da alma, um fenómeno tão ancestral e sem fim: “Of this is the judge and the night does not end.” (BM 327). A moeda pode ser também um simulacro do óbolo que os gregos tradicionalmente ofereciam a Caronte para os atravessar para o mundo dos mortos, exprimindo assim a intimidade que existe entre o mal e a mortalidade. Ainda assim, qualquer que seja a análise que o leitor escolha fazer da natureza do juiz Holden, a sedução que emana é sempre pautada pelo seu sorriso ominoso e termina com a morte.

Tendo em conta a possível leitura fáustica de *Blood Meridian*, então a aliança terrível (BM 133) entre Holden e o gangue pode ser lida como a oferta coletiva das almas dos homens ao diabo em troca da sua divinização. É justamente o que o juiz lhes propõe ao contratá-los para fazerem parte do Glanton Gang e ao proclamar a violência de homem sobre homem como caminho para a sublimação. Recuperando a noção de apropriação que foi descrita nos capítulos anteriores, a personalidade absorvente do juiz é capaz de aprisionar as identidades das restantes personagens através da perpetração da violência física, nomeadamente pela violação. Tal fenómeno intensifica não só a sua personalidade como também o seu poder. Mas não será esta dilatação do ego também um potencial caminho para a imortalidade? Um pouco à semelhança de Hades, cujo reino ia proliferando a cada morte. E tal como Holden, também Hades apreciava guerras ou outras circunstâncias sanguinárias que lhe proporcionassem uma maior afluência ao reino dos mortos. Como será evidenciado mais à frente no decurso deste capítulo, também em *The*

*Dead* e em *Blood Meridian* as personagens interpretam um percurso semelhante à descida aos infernos.

Para ocorrer a apropriação, alguém tem de ser capturado. O juiz escolhe o rapaz, desde Nacogdoches que o escolhe a ele, a presa mais aliciante, sem pais, sem nome, sem sentimento de pertença. Como já foi descrito no primeiro capítulo, o universo de *Blood Meridian* é essencialmente androcêntrico e as violações homossexuais são tanto uma forma de humilhação e emasculação como de apropriação do derrotado. Patrick Shaw, no ensaio “The kid’s fate, the judge’s guilt”, aborda a morte do homem, numa das análises mais extensas da cena final do romance. Shaw chama a atenção para a possibilidade de o juiz Holden violar o rapaz, afirmando que o seu assassinio é irrelevante. Examinando o comportamento do rapaz através do romance, Shaw conclui que este é homofóbico, que explica o porquê de o contacto físico com o juiz o afligir tanto (*BM* 323) e o porquê de ele se revoltar quando é confundido com um prostituto (*BM* 328). Assim, ao ser uma encarnação mais tradicional e viril do herói da fronteira, a personagem *kid* nunca aceita sucumbir à insinuação sexual do juiz. Como seria o desfecho se o homem tivesse permitido essa cópula entre ele e a outra grande força do romance? Pelo contrário, prefere resistir e preservar a sua masculinidade — que se opõe ao conceito de identidade masculina postulado pelo juiz Holden, como referido no primeiro capítulo. Porém, se a interpretação de Shaw estiver correta e o rapaz/homem for violentado nos “jakes” em Fort Griffin, então Holden não absorve meramente a sua psique, mas também a sua identidade masculina, engolindo-lhe a resistência num abraço homoerótico fatal.

Enquanto em *Blood Meridian* o percurso do juiz Holden é ascendente, na direção da divinização, o desfecho de *The Dead* é trágico para Gabriel Conroy. A apropriação que Gabriel faz da recordação de Michael Furey que Gretta lhe revela é a única de todo o conto que se pode designar plena. São várias as suas tentativas de absorver as entidades das mulheres que o rodeiam para construir a sua identidade masculina, como um caleidoscópio de imagens de confirmação da função fálica que Conroy tenta construir. Mas mesmo considerando-se único e sublime, Gabriel mostra-se desajeitado e por isso a sua identidade vai perdendo força a cada tentativa de confirmação frustrada. Nunca é capaz de se apropriar das imagens que não lhe pertencem, ao contrário do juiz Holden. Mas no final, Gabriel toma de assalto a memória de Gretta e faz uso dela para realizar a sua *anagnorisis* — é apenas ao escutar a história sobre o rapazinho doente que desafiando

a chuva se foi despedir da sua querida que Gabriel Conroy se apercebe da sua pequenez e mortalidade. Michael Furey é como uma tempestade de areia para o protagonista joyceano. Gabriel consegue apoderar-se da recordação de Gretta e intelectualizá-la mas a sua *anagnorisis* fá-lo perder a posse da sua própria identidade. O reconhecimento da sua condição enquanto humano mortal florescia do encontro imediato com o morto gera nele uma sensação de deslocação, como se a sua exterioridade e o seu ego fossem duas metades assimétricas e desencontradas. A bolha que mantinha a sua imagem ideal e cristalizada rebenta, deixa de ser consistente e segura e vai-se desmantelando a pouco e pouco, já nem Gabriel sabendo bem quem é ou que estatuto teria para lhe terem pedido para trincar o ganso naquela noite. Bernard Bernstock afirma que, face ao fenómeno da morte, Gabriel passa a ter uma identidade coletiva (Bernstock 166), uma identidade que partilha com todos os mortais. A mortalidade é então o elo que liga todos os vivos e os mortos (*Dead* 176) e é evidenciada pela aparição de Michael Furey. A dissolução do ego de Gabriel na neve que cai é a sua coincidência com todos os outros que se encontram no limiar da condição efémera do homem, sendo, na minha opinião, a neve uma metáfora para a homogeneização da humanidade e não meramente para a mortalidade. Mas o processo de transfiguração de Gabriel em alguém humilde não é tão pacífico assim. Não nos esqueçamos do seu confronto com o “impalpable and vindictive being” Michael Furey (*Dead* 174).

No primeiro capítulo foi salientado como o *agon* entre duas personagens opostas é significativo para a construção de uma identidade proeminente. No segundo capítulo, demonstrou-se como o *agon* é imprescindível para a elaboração de uma intrincada rede de relações de poder, rede essa que se traduz numa hierarquia assente em premissas de elite e natureza distintas. No terceiro capítulo, o *agon* será inevitavelmente descrito como a principal força causadora da apoteose de uma personagem em detrimento do seu antípoda. A imortalidade implica confronto e apenas um pode singrar.

Talvez não seja errado determinar Michael Furey como um duplo de Gabriel Conroy. O E-Dicionário de Termos Literários define duplo como “uma entidade que duplica o “eu”, destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento. Gera-se a partir do “eu” para de imediato, dele se individualizar e adquirir existência própria” e contempla a existência de “duplos endógenos” (que brotam do próprio sujeito) e “exógenos” (exteriores ao “eu” mas com quem este se identifica). Furey é portanto um

duplo exógeno: une-os o afeto que ambos nutrem por Gretta e, da perspectiva de G. C., Michael corporiza exteriormente o medo que este sente de não ser capaz de preencher a imagem de homem que definiu para si, um traço vincado na sua psique. Mas, mais do que pôr a nu os receios viscerais de Conroy, tal como acontece em *O Duplo* de Fyodor Dostoyevsky (1846) também Michael Furey como que se apropria da vida de Gabriel, ao ser o objeto do afeto de Gretta. Ele calça os sapatos do esposo e aloja-se no coração de Gretta, destronando o protagonista trágico do conto. E, para além de ser uma presença inatingível e por isso impossível de ser verdadeiramente confrontada e derrubada, Michael Furey encarna um tipo de homem adornado com todas as características que Gabriel não manifesta: jovem simples do oeste rural e não contaminado pela formação académica pomposa e pela continentalidade da cidade capital, puro nas suas ânsias e atos, doente de amores. Furey realça tudo aquilo que Gabriel não é e, por isso, é a força motriz da epifania deste, a razão pela qual ele é capaz de se ver de fora, de se reconhecer como “a ludicrous figure”, “a pennyboy”, “a nervous well-meaning sentimentalist”, “a pitiable fatuous fellow” (*Dead* 173). As interpretações de *The Dead* feitas à luz da imagética bíblica permitem aqui identificar posições e funções que distinguem os dois homens. É possível fazer corresponder Michael Furey ao arcanjo Miguel, ligado ao elemento água e neve e arauto do Juízo Final — é Furey quem motiva o julgamento interior que Gabriel leva a cabo. Por outro lado, o anjo Gabriel, príncipe do fogo, simboliza a Anunciação, o nascimento do filho de Deus — após a sua epifania, é possível acreditar-se que Gabriel se reformulará, renascerá das cinzas do seu antigo eu para se modificar.

Apesar das possíveis leituras bíblicas da obra, a tonalidade luminosa que envolve Michael Furey acinza Gabriel, fá-lo parecer as sombras em que ele próprio acredita que os mortos se tornam, realizando-se uma travessia do mundo dos mortos para o dos vivos, e vice-versa. Gabriel Conroy representa a morte na vida (“death-in-life”), demonstrando que estar distante e desadequado da sociedade é como estar na cova. Por outro lado, lembrando uma fénix, o renascimento de Michael Furey afirma a existência de vida na morte (“life-in-death”) e favorece a sua condição de imortal. Em *The Dead*, o rapazinho do gás é o único potencialmente divino. Michael Furey pertence a um pretérito perfeito de Gretta no qual o seu esposo não existe e o facto de já ter morrido fisicamente coloca-o fora do alcance de Gabriel e impossibilita um confronto justo entre ambos. Além disso,

a morte romântica da qual Gretta guarda a memória desequilibra mais o duelo entre o vivo-morto e o morto-vivo.

Em *Blood Meridian*, o rapaz é a contrapartida de Holden, o seu reverso, são duas metades da mesma moeda. Além disso, são como pai e filho, o que exacerba o confronto entre os dois. Mas, em McCarthy, o conceito de confronto assume contornos de jogo. Não serão analisadas neste ponto as inúmeras lutas e batalhas que proliferam no romance, a sua pertinência é maior no contexto do primeiro capítulo. A noção de jogo é essencial para o leitor se dar conta da disputa que existe entre as duas personagens centrais. Quem aceitar participar nesta partida deve acautelar-se: aquele que não ganha, só pode perder. E a derrota equivale à morte, o que torna a brincadeira mais perigosa e definitiva e o seu fim irrevogável. Assim, Holden brinca com o rapaz, simulando uma partida de gato-e-rato, oscilando entre encerrar o rapaz e deixá-lo pensar que lhe escapou, até o engolir no final. O juiz tem diversas oportunidades para eliminar o jovem e a sua autoridade e robustez permitir-lhe-iam fazê-lo em qualquer ocasião, mas o gozo que retira é da caçada prolongada e lânguida, dos confrontos momentâneos e do desafio que coloca ao rapaz, vendo-o oscilar entre a empatia que o caracteriza e a predileção para a violência que ainda assim demonstra.

Assim, para o juiz Holden, a guerra mitifica os homens por os seus intervenientes porem as suas próprias vidas em jogo e, num tempo em que os homens pouco se muniam de armas e máquinas para combater, os vencedores eram aqueles que demonstravam verdadeira aptidão para a batalha. Mas, por seu turno, a personagem *kid* demonstra alguma individualidade ao seguir um código de valores distinto do de Holden e do qual não conhecemos a origem — ele é um miúdo que nunca conheceu a mãe, cujo pai era demasiado taciturno para o ensinar o que é o afeto e que aos catorze anos aprendeu o que era a violência. Esse código manifesta-se essencialmente nos momentos de clemência e companheirismo para com os restantes membros do Glanton Gang (nomeadamente com Shelby, Davy Brown, Toadvine e Tate), também para com Sproule no decorrer do quinto capítulo e especialmente com o ex-padre Tobin. Estas circunstâncias foram descritas no primeiro capítulo desta dissertação por serem cruciais para delinear a identidade masculina do rapaz, que justamente se opõe à do juiz Holden. Este código pelo qual se rege representa algo de inerentemente bom na natureza humana — ao contrário da natureza do juiz, inerentemente má e que não se pode considerar humana no seu cerne. A

individualidade que o rapaz demonstra por oposição às restantes personagens é relevante num romance em que reina o anonimato: escalpes sem cara mas com preço, cadáveres desfigurados ou cobertos pelas areias, apenas alguns rostos que raras vezes surgem iluminados pelas fogueiras, índios que são como gado.

Na temática da individualidade, Philip A. Snyder publicou um ensaio em que aplica o conceito de “gift of death”, da autoria de Jacques Derrida, à obra de Cormac McCarthy. Derrida afirma que a morte é pessoal e intransmissível, uma experiência que não deixa de ser individual mesmo quando se é assassinado. A morte é um testemunho da individualidade. Porém, atendendo à noção de apropriação - destruição que foi apresentada ao longo desta dissertação, não estou certa quanto à aplicação da teoria de Derrida. Mas partindo do argumento que Snyder apresenta, pode indagar-se qual o efeito da morte do rapaz no final do romance. Será que a sua morte o tornará anónimo, esquecido, igual a tantos outros? Ou será que, como sucede com Michael Furey, a morte é responsável pelo seu destaque e distinção em relação às outras personagens? Esta questão será, com efeito, respondida no decorrer do capítulo.

Numa interpretação bíblica do *The Dead*, o estudioso Gerard Quinn propõe a identificação do conto com a Paixão de Cristo, identificando Gabriel com Jesus e a sua dissolução final com a sua morte. No seu ensaio, Quinn faz corresponder momentos do conto com momentos da Paixão e com cerimónias que os cristãos celebram durante a Semana Santa e, na sua análise, o beijo que Gretta dá ao marido, afirmando a sua generosidade, corresponde ao beijo de Judas (*Dead* 171). De facto, a temática da traição está bastante presente em ambas as obras e leva à obliteração de uma das partes dos binómios descritos em cada uma delas. Em *Blood Meridian*, a recusa terminante do rapaz de se alinhar com Holden é a maior infidelidade que poderia cometer para o juiz, que o amava como um filho (*BM* 323). Já no conto de Joyce, e segundo a interpretação de Quinn, o beijo de Gretta serve para identificar Gabriel com o sacrificado, aquele que deve perecer para expiar o pecado da mulher. Gretta balança entre Gabriel Conroy e Michael Furey, entre o marido e o “amante”, entre o amor conjugal e a paixão. A sua culpa revela-se na sua reserva em partilhar a história do rapazinho de Oughterard. Talvez se sinta culpada por guardar no coração a imagem de Michael Furey ou por ter sido em parte responsável pela morte deste, ou mesmo por ambos. De qualquer das formas, o seu beijo é um “token of insincere love” (Quinn 162) e anuncia a obliteração do marido. O pecado

de Gretta associa-se ao pecado original, àquele que Adão e Eva cometeram também num jardim junto a uma árvore. No ensaio “Gabriel and Michael: The Conclusion of *The Dead*” também Florence L. Walzl identifica Gabriel com Cristo e o conto com o episódio da Última Ceia. Ambas as interpretações designam Gabriel como um “mock-Christ” que de forma irónica encarna o sacrifício de Cristo. É mais plausível os monges do Mount Melleray expiarem os pecados do mundo do que Gabriel Conroy. No entanto, Walzl considera Michael Furey como o símbolo do verdadeiro amor sacrificial (Walzl 27), alguém cujo amor por Gretta é maior do que o amor pela sua própria vida e que generosamente perece. Apesar de Michael Furey não se sacrificar por Gretta, o seu amor por ela negligencia a sua própria saúde. Se Furey não figurasse na história ou se a sua morte não fosse tão romanticamente trágica, talvez Gabriel Conroy pudesse ser identificado como um Cristo e não como um falso-Cristo. A dinâmica que se gera entre os dois faz com que a morte de Gabriel — quer a interpretemos como morte física ou espiritual — seja quase ridicularizada. Porém, na minha opinião, a sua morte é o postulado da sua queda: representa o reconhecimento da sua desadequação, a sua perda de estatuto na sociedade e no coração de Gretta, a sua mortalidade, a sua homogeneização com o resto da sociedade. O poder que Conroy anunciara e exibira durante todo o conto (materializado até na sua relação com o narrador) despedaça-se. Ao invés, o sacrifício de Michael Furey permanece na memória de Gretta, na mente de Gabriel e nas de todos os leitores do conto de James Joyce, tal como o de Jesus Cristo. A morte divinizou o rapazinho do gás.

A identificação da personagem *kid* com o cordeiro de Deus é uma leitura frequente de *Blood Meridian*. A jornada do rapaz pelas paisagens hostis e tentadoras de Cormac McCarthy e a sua relutância em ceder ao juiz Holden faz lembrar a tentação de Jesus Cristo no deserto da Judeia, reforçando a ideia de Holden como Diabo. Tal como Cristo, também o rapaz no fim é sacrificado, mas à encarnação do mal. Porém, a espiritualidade que persiste no âmago do miúdo parece ter mais a dizer sobre a sua morte do que a sua interpretação como o Salvador, que expiou o pecado do mundo.

O rapaz, ao contrário do juiz Holden e de uma forma única no romance, demonstra uma consciência moral. Os episódios de clemência e companheirismo para com Tobin, Tate, Shelby, Toadvine, Sproule e Davy Brown já foram referidos reiteradas vezes para afirmar o seu destaque. No rapaz reside aquela voz que Tobin descreve no capítulo dez

(*BM* 131), a voz que tem origem em Deus e na qual só reparamos quando cessa. Deus, diz o ex-padre, reside no homem comum e dá pouco valor ao instruído (*idem*). Essa voz é a maneira religiosa de Tobin descrever a benignidade que ainda existe um pouco em todos os homens e que no rapaz é tão notória por assistirmos à sua tentação durante o romance. E o juiz distingue-se dos outros homens por nele não habitar essa mesma voz, por a sua alma ser oca. Apesar disso, Holden surge como salvador quando se apresenta ao Gangue Glanton, munido de conhecimentos para fazer pólvora artesanal que se revelam cruciais para a sobrevivência dos caçadores de escalpes (*BM* 139-40). E também como salvador do rapaz, quando o retira da prisão para se juntar ao gangue (*BM* 84). O rapaz é escolhido diretamente por Holden, que o olha e sorri, como se já magicasse o seu destino mentalmente. Por isso, a designação de uma personagem como “salvador” no contexto hostil de *Blood Meridian* deve ser cautelosa.

Mais do que a sua designação como salvador, essa espiritualidade que foi referida é o que distingue o rapaz e que o faz sobreviver fora das páginas do romance, que o torna imortal no imaginário de todos os leitores. Apesar do confronto entre destino e livre arbítrio que se materializa na obra de Cormac McCarthy o rapaz, ainda que se possa argumentar que está predestinado a morrer, recusa sucumbir a Holden até à morte. As suas últimas palavras para o juiz são “You aint nothin. (...) Even a dumb animal can dance” (*BM* 349). Harold Bloom descreve este ato do rapaz como heroico. O rapaz procura preservar essa luz, ou essa voz se preferirmos a nomenclatura de Tobin, dentro de si e a sua confissão é a prova máxima disso. Depois de todos os membros do Glanton Gang terem desaparecido ou perecido e depois de se separar do juiz, o rapaz avista uma mulher ajoelhada nas rochas no meio de cadáveres (*BM* 332). Patrick Shaw afirma que o que o rapaz vê é uma figura mariana, um simulacro da Virgem Maria a quem tem o ímpeto de se ir confessar. A cena é de uma doçura tal que Holden nunca lhe perdoaria. A morte do rapaz, já homem, é motivada pelos seus pecados, pela sua desobediência interior, e não pelos pecados dos outros. Holden tem de se apropriar dele por ser tão distinto e insigne, por ser “the last of the true” (*BM* 344).

Um homem como o juiz Holden, que pretende controlar o mundo e todas as existências, terá certamente preocupações com a propagação da sua doutrina. Assim sendo, a profusão da maldade e da violência desempenhada pelo Gangue de Glanton é motivo de orgulho para o juiz e funciona simultaneamente como a herança que lhes

concedeu e que eles deixam por onde passam. A questão do legado em Cormac McCarthy relembra *The Road* e a importância que o pai dá à transmissão de determinados valores ao seu filho, valores esses que ele acredita serem essenciais e imprescindíveis mesmo no inverno pós-apocalíptico em que residem, onde a coca-cola não existe e o canibalismo vigora. Em *The Road*, os valores do pai materializam-se no fogo e a tocha que eles entendem que carregam (“carry the fire”) representa a preservação desses mesmos princípios. Em *Blood Meridian*, no meu entender, o fogo é dual, por representar tanto a comunidade — por ser em redor da fogueira que todos os homens se reúnem e à luz da qual todos os rostos se iluminam — mas também se relaciona com o juiz Holden — simbolizando a destruição cega e incondicional e a morte. O gangue de Glanton não carrega o fogo no sentido em que o pai e o filho carregam em *The Road*. Ao invés, carregam o fogo da destruição de Holden, incendiando metaforicamente os *pueblos* por onde passam.

Contudo, apesar de o rapaz não ser abertamente apologista da doutrina de Holden, apesar de Toadvine se opor ao massacre dos índios Tiguas ou por duas vezes ao infanticídio que o juiz comete, ou apesar de Tobin se revelar à margem do resto do gangue, a verdade é que nenhuma figura em todo o romance tem aquilo que Jay Ellis chama de “procreative power” (Ellis 165). Holden, para além de ter o poder de criar realidades (desenhando, destruindo-as e assim sendo dono do único exemplar, eliminando o referente na natureza), tem o poder de germinar a maldade nos outros, de semear o ódio e a violência e fomentar aquela agressividade animal de que existem réstias em todos nós. Face ao juiz, todos os homens são inférteis, neles e deles nada pode surgir. Esta impotência revela-se no rapaz tanto na inutilidade da sua revolta em relação ao poder de Holden quanto na sua incapacidade de desempenhar o ato sexual com a prostituta, pouco antes da sua morte. E, se repararmos, todas as violações e atos sexuais descritos em *Blood Meridian* são perpetrados pelo juiz. Essa incapacidade sexual, diz Ellis, é também símbolo da sua perpétua condição de miúdo face a Holden. Ao falhar mutuamente em resistir ao “pai” e em juntar-se a ele, que futuro outro lhe resta senão ser devorado por aquele gigante careca. Assim, a tomada do ferry em Yuma poderia simbolizar a intenção do gangue de deixar de caçar escalpes, de deixar a vida de massacre e violência e praticar uma existência menos perigosa. Mas, citando Ernest Hemingway e a epígrafe do presente capítulo, “the bill always comes”, há sempre um preço a pagar no final, sempre um

juízo, um fantasma que como um bumerangue volta para nos atormentar. O pacto celebrado entre os membros do Glanton Gang e o juiz Holden não pode ser quebrado de ânimo leve. O dom da crueldade não é algo de que alguém se possa despojar tão facilmente e, manipulando a primeira epígrafe deste capítulo, o juiz Holden sabe quanto devemos viver.

De forma semelhante, a vida após a morte em *The Dead* é possível através da passagem de uma memória que, no fundo, funciona como um legado. A preservação de Michael Furey e a sua sobrevivência à passagem dos anos realiza-se porque ele vive ainda na memória de Gretta. Furey transmite o seu amor a Gretta, o qual se metamorfoseia numa fábula, cristaliza-se num símbolo da paixão altruísta e sem amarras sociais. Por oposição, o afeto que Gabriel nutre pela esposa fica a parecer vago e um pouco oco, por ser preocupado com questões de estatuto e preocupações com a imagem. O legado de Gabriel é nenhum. Como pode ele, com inquietações mesquinhas, permanecer na memória de Gretta e de todos os outros? A recordação de um amor juvenil e cândido, perdido à mercê de uma doença impiedosa e consequência do tempo irlandês, tem mais valor para a mulher do que a magnífica imagem estagnada do seu inseguro marido. Tal como um aspirante a artista, pode comparar-se a ansiedade de Gabriel ao ouvir a história de Michael Furey ao conceito de angústia da influência, desenvolvido por Harold Bloom na sua obra homónima. Face ao legado de Furey, como pode Conroy construir a sua identidade, tendo-o como referência mas simultaneamente distanciando-se dele? Ninguém o recordará pela sua pose, pelo discurso pretensioso e, como ele próprio afirma, “Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dismally with age.” (*Dead* 176). No final, e ao contrário do que se sucede durante o resto do conto, é como se Gretta e Michael Furey controlassem a narrativa, Gabriel passa a ser uma projeção da mente deles, é superado pelos amantes impossíveis. E assim, vencido pelos mortos, deita-se na cama, preparado para receber as sombras enquanto escuta a neve a cair na janela. É o único momento em que Gabriel dá mais atenção ao som do que às imagens, aproximando-se um pouco mais da mulher e do morto.

Quer concordemos ou não com as diversas interpretações bíblicas do último conto de *Dubliners*, de facto o enredo de *The Dead* descreve um ritual. Como num movimento de câmara para câmara, Conroy vai mudando de divisões e cada uma exhibe ambientes

diferentes. Cada ambiente é um momento distinto numa gradação de sons, luz, espaços e climas que conduzirá à morte de Gabriel.

A cena inicial abre na copa do andar inferior da casa das Misses Morkan. Gabriel abandona o frio tradicionalmente irlandês das ruas dublinenses sacudindo a neve cravada no casaco. A sua ascendência ao andar superior da habitação coincide com o seu estatuto social superior: ele não pertence ao piso térreo onde as criadas residem. Pertence antes ao andar de cima, onde se disserta após o jantar e se dança em quadrilhas, onde se celebra aquela “mitologia cultural” que John Paul Raquel descreve, onde a morte não o(s) pode alcançar. O lugar da festa é um salão amplo e iluminado, e sabemos que a festa vai animada pois Gabriel, antes de subir as escadas, olha o teto da copa (o chão do salão) e admira o seu movimento oscilante provocado pelos pés entusiasmados dos convidados e escuta a melodia distante do piano (*Dead* 140). Apesar disso, é o “clack” dos sapatos dos convidados que relembra Gabriel como os convidados da festa lhe são inferiores. Durante a festa, Joyce descreve inúmeros sons de ruído (as palmas, os estalidos dos sapatos, os risos das senhoras), que se opõem às melodias — nomeadamente a “The Lass of Aughrim” — e ao silêncio que vigora na cena final.

O barulho da festa vai crescendo acompanhando a exaltação, mas a partida para o Hotel Gresham anuncia o destino final de Gabriel que, curiosamente, se assemelha ao modo de vida dos monges no Mount Melleray: o voto do silêncio e o sono em caixões. O leitor atento acompanha o afunilamento dos espaços e o movimento rumo à escuridão que se iniciam com o final da festa. Gabriel observa Gretta de uma posição inferior enquanto esta escuta a melodia do seu passado — ele está num canto escuro do fundo das escadas, “in the gloom of the hall” (*Dead* 165), distante do ruído que decorre lá em cima. Saem para a rua, Gabriel, Gretta, Bartell D’Arcy e Miss O’Callaghan. O ar mudo da madrugada tranquiliza G. C. e é o momento em que mais memórias afloram na sua mente. Mas rapidamente encontram um táxi, um espaço ainda mais apertado e onde trocam escassas palavras de boa-noite. O discurso continua profuso na mente de Gabriel mas o ambiente silencioso. Já no hotel, o casal tem de subir as escadas à luz ténue de uma vela. O discurso indireto livre que transmite a corrente de pensamento de Gabriel refere Gretta cabisbaixa, como se o pé direito do corredor não fosse alto o suficiente, e a forma como descreve a saia justa que lhe aperta as coxas e como seria se agarrasse as pernas da esposa provoca uma maior sensação de redução do espaço, como se os lugares se fossem afunilando,

tornando mais pequenos, anunciando o território da morte no espaço físico. Por fim chegam ao quarto, Gabriel recusa a vela e o silêncio persiste. Depois de escutar a história de Michael Furey, o protagonista vai deitar-se no leito, junto à esposa inerte. Neva no exterior como já não nevava há trinta anos. Gabriel está confinado como os monges que dormem nos caixões e são os mortos, que o rodeiam, que o velam.

A gradação descrita no decorrer do conto é pautada pelos vários encontros que Gabriel vai tendo ao longo da noite com as três mulheres. Lily associa-se ao andar inferior, à mal iluminada copa onde se sacode a neve e a um momento na história em que ainda é possível ao protagonista ascender ao seu pódio. Miss Ivors é a perturbação no cerne da zona confortável, como que invade o espaço em que a identidade de Gabriel está segura e pode ser a encarnação do ruído que o vai incomodando subtilmente. A folia da festa também pode ser relacionada com o nacionalismo acérrimo que caracteriza Molly Ivors. Por fim o confronto com Gretta, que derrubará permanentemente a *hubris* de Gabriel, é único no seu silêncio e na sua escuridão. A esposa é frequentemente contemplada por ele mas nunca contempla e raramente fala. No entanto, o seu confronto com o marido é o mais intenso de todos eles e é a única personagem durante todo o conto a quem é concedida a oportunidade de falar sem ruído de fundo.

A sensação de circunscrição que atormenta Gabriel também se materializa na sua psique. É como se ele estivesse enterrado na cova das suas ansiedades: aprisionado pelas memórias dos fantasmas da sua família e principalmente da mãe, mas também obcecado com a proteção da família e com a fixação da sua imagem exterior. Gabriel nunca é uma alma livre durante todo o conto, não é apenas no final que tal sucede. Algumas leituras da história alegam até que a anagnorisis que experienciamos no desfecho é uma forma de libertação. Porém, no desenlace, há um meridiano que Gabriel atravessa, uma passagem para outro estado, pois as sombras materializam-se em seu redor e o mundo sólido em que habitava dissolve-se também com ele (*Dead* 176).

Em *Blood Meridian* os rituais são profusos, desde as cerimónias religiosas profanadas pelo gangue até à execução de um cavalo — que celebra a aliança entre o rapaz e o juiz Holden. Há ordem na anarquia do gangue. Tudo começa com o sorriso de Holden em Nacogdoches, no primeiro capítulo do romance. O crítico Stephen Frye chama a atenção para Nacogdoches ser o local do chamado nonagésimo oitavo meridiano, designado por Jackson Turner como aquele que separava a fronteira do espaço não

civilizado, a “wilderness” (Frye 69). Rick Wallack, citado por Jay Ellis, aponta o meridiano de Turner como o meridiano do título. O episódio em que Holden destrói o Reverendo Green é um verdadeiro batismo para o rapaz, recém chegado do Tennessee, um mergulhar abrupto no poder com que o juiz manipula as pessoas e a leviandade com que o faz. Chove torrencialmente na noite em que o rapaz e o juiz Holden se conhecem, o que reforça a correlação bíblica. A iniciação fica completa com uma bebida no bar (*BM* 8) e com o sorriso do juiz (*BM* 15). O miúdo atravessou a linha para o mundo de Holden, que fará dele o seu protegido e o seu alvo. Tal como o sacramento do batismo, também este episódio é um ritual de passagem através do qual o batizado é para sempre um filho de Deus/Holden e a ele para sempre pertence. Só no final do segundo capítulo vemos o rapaz mergulhar-se nas águas, “like some wholly wretched baptismal candidate” (*BM* 29).

De acordo com o juiz, um ritual verdadeiro deve incluir o derramamento de sangue (*BM* 347). O ritual que será agora analisado já foi mencionado em momentos anteriores mas a sua relevância como rito de iniciação é imensa. De facto, todo o décimo quinto capítulo descreve uma série de atos que conduzirão o rapaz à alçada do juiz Holden. Logo no início, após um período de seca “pursuing rumor and shadow” (*BM* 216), o gangue tem de enfrentar as tropas do General Elias, contratado para exterminar o bando. A batalha custa-lhes três homens e fere irreversivelmente quatro, que devem ser executados pelos camaradas. Os índios, de acordo com os seus códigos ancestrais, preferem ser executados pelo índio Delaware do grupo em lugar de perecerem à mão de homens brancos, por muito que a morte que o Delaware lhes ofereça seja deveras dolorosa. Talvez seja uma questão de honra ou talvez a morte não tenha significado para os “injins”, como afirma Tate, e seja uma mera passagem (*BM* 218). Este momento, e outros ao longo do romance, parecem ser forjados pelo juiz. O procedimento parece simples: um conjunto de flechas no qual apenas quatro têm uma fita vermelha; os homens a quem sair uma fita vermelha ficam responsáveis pela eutanásia dos feridos. No momento da escolha o rapaz vê-se observado pelo juiz e então pausa o movimento, largando a flecha que havia escolhido e pegando numa diferente (*BM* 216). Servindo-se deste jogo de lotaria letal como engodo, Holden consegue desafiar o rapaz a afirmar-se como assassino ou clemente. É um teste que coloca ao seu protegido, que ele ama como um filho e que potencialmente quererá que o acompanhe na dança sobre o mundo. Nas páginas seguintes

figura o sofrimento do rapaz ao não saber que destino oferecer a Dick Shelby, o único americano dos feridos. Matá-lo está fora de questão desde o início: note-se que o medo de Tate ao deixar o rapaz sozinho com Shelby é que ele não o mate. A natureza especial da personagem *kid* não é um segredo para ninguém em *Blood Meridian*. Este será provavelmente o momento em que se afirma mais claramente a desadequação do rapaz em relação ao mundo em que vive. Ele não é capaz de compreender como a sua decisão de deixar Shelby vivo naquela planície desértica à mercê das tropas de Elias ou dos índios o condena a um futuro pior do que a morte imediata. A sua empatia é excessiva e neste caso torna-o até um pouco egoísta. O miúdo não consegue convencer-se a matar Shelby por não conseguir ver-se como um verdadeiro assassino. A morte está presente em todo o lado em *Blood Meridian* e a sua frequência leva a uma certa banalização do ato. Mas há mortes e mortes e matar um companheiro de armas não é o mesmo que escalar um índio. O rapaz tenta parecer indiferente e racional durante o diálogo com Shelby mas ele próprio não sabe o que fazer. “If you just want me to leave you I will” (*BM* 219), afirma o miúdo, tentando passar a responsabilidade da decisão para o moribundo. O narrador profere umas palavras sobre o passado de Dick Shelby e a vivacidade da sua mente enquanto a morte se acercava, quase como se na mente do rapaz se proferisse uma espécie de elegia. Por fim abandona-o no deserto, que nenhum homem escolheria como última morada.

No caminho de volta encontra Tate e o seu cavalo ferido. Atravessam uma tempestade de neve que os separará e deixará o rapaz sozinho com a natureza. A impiedade impregnada na neve pode ser símbolo da impotência do homem face às forças da natureza mas também da aglutinação dos homens na paisagem. As pegadas na neve são apagadas e todos os restos humanos são como que engolidos e não resta nada para contar a sua história.

Então, o miúdo reencontra o gangue de Glanton, arrasado por outra batalha que travara com Elias, vestes desfeitas e ensanguentadas (*BM* 230). Ele regressa, qual filho pródigo perdido no ermo, para junto de Holden, que incontornavelmente sorri. Os restantes homens olham-no com o espanto de não se reconhecerem nele, de ele não se igualar ao aspeto deplorável deles. Nessa noite azul realizar-se-á o ritual de iniciação do rapaz (*BM* 231). O juiz escolhe o cavalo mais débil e posiciona-se além da fogueira para pedir um voluntário. Sem obter resposta, da bruma chama de novo alguém para o ajudar.

O ex-padre Tobin, cuja impotência se transmite até pelo epíteto com que McCarthy o descreve (“frockless” *BM* 129) tenta impedir o rapaz de responder ao chamamento de Holden, pousando uma “mão cautelosa” (*BM* 231) em sinal de prevenção, como um bom pai faria. Mas esquece-se que o rapaz não é, de facto, um “free agent” (*BM* 300) como ele acredita e que as suas ações estão a ser constantemente condicionadas pelo juiz. O miúdo levanta-se e entra na escuridão onde o juiz o aguardava, parafraseando o texto de McCarthy. Então, finalmente juntos (“Together” *BM* 231), sacrificam o equino, cumprindo a profecia e regra de Holden do derramamento de sangue. Tal como acontece com outros momentos de clímax em *Blood Meridian*, também este se desenrola rapidamente. McCarthy não divaga ou permite às suas personagens grandes considerações sobre os acontecimentos. Talvez prefira deixar as reflexões para os seus leitores. Este sacrifício animal ao deus (de) Holden é contudo bastante produtivo. Através dele, para além da celebração do pacto de sangue entre o juiz e o rapaz, presos num vínculo vitalício, também presenteiam o bando esfomeado com bifés de cavalo. O juiz Holden está de novo a provar como atos sanguinários podem ser fecundos e vantajosos.

O assassinio de Elrod pelo rapaz, agora já denominado “homem”, é o princípio do fim. “This is an orchestration for an event.” comunica-lhe o juiz já no bar em Fort Griffin, “For a dance, in fact. The participants will be apprised of their roles at the proper time.” (*BM* 346). No palco da cerimónia final só pode singrar um homem e ele tem de ser aquele que entregou a alma à divindade da guerra (*BM* 349). Também em *Blood Meridian*, tal como acontece em *The Dead*, a iminência da morte materializa-se num afunilamento dos espaços. O bar em Fort Griffin contrasta com as planícies intermináveis e amplas que são o cenário principal do romance. O espaço circunscreve-se até se transformar no cubículo que será a cova do rapaz.

Após o diálogo intenso, metafísico e quase unilateral com o juiz Holden, o homem atravessa a multidão para a zona recuada do bar. Há uma mulher à porta que recebe uma espécie de fichas para deixar os cavalheiros aceder à zona onde estavam as prostitutas. O homem não tem uma “chit” (*BM* 350). Esta mulher pode representar uma figura que guarde o reino das trevas. Para fazer a travessia, o homem tem de pagar. Assim, em troca de um dólar, a mulher dá-lhe um “stamped brass token” (*idem*), o qual pode ser interpretado como um simulacro do óbolo grego. Os gregos acreditavam que, se não pagassem a Caronte pela travessia do Aqueronte poderiam ficar condenados à eternidade

nas margens do rio. Mais uma vez recorrendo a Hemingway, “the bill always comes”. O rapaz atravessou o meridiano final.

Após falhar na consumação do ato sexual com uma prostituta, ocasião que relembra a sua fragilidade e impotência, o homem dirige-se para baixo. O narrador diz: “she watched him *descend* into the dark ...” (BM 351, meu itálico). Os preparativos para a dança já foram iniciados, a cerimónia já começou. O narrador repete: “He went *down* to the boardwalk toward the jakes” (idem, meu itálico). O urso já foi morto, o violino já deu o mote para o início da dança, o fracasso sexual já reduziu o homem de novo a um miúdo, o cenário afunilou até desembocar num cubículo, o participante do ritual já desceu todos os patamares. Dentro do cubículo está Holden, monstruoso, imenso, nu e sorridente. Cormac McCarthy, tal como o juiz Holden, demora-se na preparação do ritual. Mas o sacrifício final ocorre num ápice. Não há mistério para desvendar: Holden por fim apropria-se do rapazinho do Tennessee.

A resolução de *The Dead*, ainda que igualmente intensa, é apesar de tudo mais longa que o desfecho do rapaz em *Blood Meridian*. O processo de desmantelamento da identidade de Gabriel inicia-se quando Michael Furey entra na sua vida, quando Gretta inicia a narração da história-dentro-da-história, e pode designar-se essa etapa do conto como o clímax. A última parte de *The Dead*, separada graficamente da restante por um espaço branco, designa o desfecho. Gabriel chora, com lágrimas generosas (*Dead* 176) a jorrarem-lhe pelas bochechas de cor intensa (*Dead* 140). Mas Joyce só lhe concede a ilusão da resolução: Conroy acredita que ao pensar em Michael Furey e recordar a brevidade da vida e a mortalidade está a reformular-se a si mesmo. O medo masculino de não ser capaz, de não estar à altura, é descrito por Michael Kaufman na sua obra *Theorizing Masculinities* (1994) e faz Gabriel tentar convencer-se da sua paz com a situação que tem em mãos. Mas a sua circunstância faz lembrar a de um rei de um conto de fadas que, por receio de não parecer bem diante dos seus súbditos, se deixa convencer pelo seu alfaiate que desfila com a mais sublime das vestimentas, não se apercebendo de que na realidade vai nu. Mesmo no final, Gabriel deixa-se dissolver orgulhosamente com as sombras, confiante na sua ressurreição, não reconhecendo a fragilidade da sua própria existência. Pode até alegar-se que ele comete um pecado semelhante ao da simonia, ao tentar trocar a sua redenção espiritual pelas suas lágrimas, até pela sua alma (que entrega às sombras), ou pela imagem de Michael Furey que Gretta guarda e da qual Gabriel se

apropriada. A sua alma estava paralisada e agora também o seu corpo fica. Mas há algo no seu âmago que falta, no final de *The Dead* ele não é totalmente sincero com ele mesmo e com os seus leitores por a sua catarse não ser derradeira. Na sua essência, Gabriel continua a ser um “gnómon”, uma figura incompleta, uma psique desmembrada por falta de paz interior.

Em *Blood Meridian* o leitor não pode procurar o conforto, a paisagem é hostil e o desfecho demasiado árido. O rapaz apenas morre nos braços de Holden. E para o juiz não há a necessidade de resolução pois a sua história nunca há de terminar. Quanto ao rapaz, o seu destino é duplamente trágico: ele falha tanto ao não se aliar a Holden como ao não conseguir superá-lo. O episódio com Shelby pode ser visto como um paradigma para a conduta do rapaz durante todo o romance: ele nem o salva nem o mata, é incapaz de optar por um caminho. Assim sucede com o juiz: nunca é capaz de se insurgir contra ele mas tão-pouco consegue deixar a sua consciência moral adormecida para jogar o jogo de Holden como deve ser. Mas esta densidade interior que o caracteriza — e que os leitores apreendem não através dos seus pensamentos, como acontece com Gabriel, mas através dos seus atos, o que o aproxima de Gretta — talvez explique o facto o rapaz não ser tanto o símbolo de algo, como é o caso do juiz, mas sim uma personagem *per se*. Ainda assim, apesar do seu valor como personagem, no contexto do enredo o rapaz é tão inadaptado quanto Gabriel Conroy. A sua desadequação foi sendo descrita ao longo desta dissertação por ser a materialização da sua natureza inerentemente distinta. Episódios como o de Shelby ou da *abuelita* nas rochas são exemplos disso mesmo.

Na obra *The Heroic Ideal in American Literature*, Theodore L. Gross define o herói norte-americano nos seguintes termos: “the hero of American literature must certainly struggle and view his experience with perception; but he must, in some sense be extraordinary, and he must pursue an ideal — in protest or in accommodation to some form of authority”<sup>7</sup>. A questão da percepção é característica do juiz Holden, que ostenta um conhecimento quase pleno do mundo que o rodeia. Ele é certamente extraordinário e tem como objetivo a concretização de um mundo regido pelos seus ideais. Mas a busca que é tão particular no herói americano parece adequar-se mais ao rapaz. Ainda que não procure algo tão evidente como uma gigante baleia branca, a deambulação do miúdo em

---

<sup>7</sup> A obra de Theodore Gross foi citada por William Spencer na sua tese de Doutoramento, apresentada na Universidade do Tennessee em 1993, a qual consta da bibliografia desta dissertação.

*Blood Meridian* não é desnorteada mas talvez seja fútil. *Blood Meridian* é um romance revisionista — seja um romance histórico revisionista ou um western revisionista — pela sua subversão e reformulação de determinados aspetos tidos como estáticos nesses géneros literários. Da mesma forma, também as suas personagens são revisitações de outras figuras.

O juiz Holden não é só a fusão de Iago, Mefistófeles, Ahab e Quehog, o Grande Inquisidor, o Deus do Antigo Testamento. A reafirmação da sua soberania no final do romance representa a prevalência do mal no oeste americano e a vitória de um protagonista que é inerentemente vil. O seu antípoda, a personagem *kid*, simboliza a parcela da natureza humana que ainda se mantém clemente e bondosa, que ainda encerra algo de puro. À luz destas interpretações, uma outra pode ser feita, relacionando o microcosmo do romance com preocupações históricas. O juiz Holden representa o registo oficial da história, a transformação de acontecimento para facto que Linda Hutcheon descreve em *A Poetics of Postmodernism* (1988) e representa igualmente a delimitação da natureza, a sua transformação de “wilderness” para espaço civilizado e o uso do arame farpado (momento histórico que Jay Ellis relaciona com *Blood Meridian* no ensaio “What happens to country?”). Holden representa todos os atos despóticos de contenção que permitem o conhecimento e domínio totais. Na ótica do juiz, o rapaz tem de morrer por se opor à sua ordem, por ainda fazer parte de uma natureza selvagem e boa que se perdeu com a invasão da civilização erudita de Holden. Até a natureza animalesca e impiedosa do Glanton Gang parece estar em extinção, assim como as tribos indígenas. O meridiano que separa a natureza da civilização, o rapaz do juiz, parece cada vez mais ténue por o primeiro estar a ser aglutinado pelo segundo.

Da mesma forma que o homem dominou a “wilderness”, também o juiz Holden acaba por capturar o rapaz, por confiná-lo a um espaço tão limitado como a cabine de uma casa de banho pública nas traseiras de um bar onde só há espaço para os dois se unirem. O cubículo onde o homem morre opõe-se ao deserto amplo onde viveu desde os catorze anos e esse enclausuramento também é uma forma de Holden se apropriar dele, tanto sexual como metaforicamente. A heroicidade do rapaz, no entanto, reside nesta oposição perpétua que apresenta ao juiz Holden e que predestina a sua morte.

Em *The Dead*, as implicações dos heróis de James Joyce são diferentes mas nem por isso menos revisionistas. E, tal como acontece em *Blood Meridian*, os heróis do conto

final de *Dubliners* não correspondem aos protagonistas. Gabriel é um falso-herói, um “mock-hero”. A única perspectiva sob a qual é possível considerá-lo um herói seria a da sua epifania final, mas tal seria tão perverso como considerar Narciso um herói na mitologia clássica. Estes dois protagonistas exibem uma personalidade presunçosa da qual se apercebem ao tomar consciência da sua verdadeira forma e pela qual são castigados no final com uma metamorfose, Narciso numa flor e Gabriel numa sombra. Assim, Joyce apresenta-nos um potencial herói inconventional que encerra em si uma série de contradições profundas. Gabriel Conroy é um homem que desejava ser artista mas que se contentou com um emprego de professor universitário, que é simultaneamente egocêntrico e inseguro de si mesmo, que se apresenta como autoridade superior no baile anual das Misses Morkan mas que se demonstra ansioso e incapaz de lidar com a intimidade conjugal quando está sozinho com a esposa, que é um homem das letras mas que fala por chavões e engendra diálogos inteiros antes de confrontar os seus interlocutores. Gabriel tem todas estas falhas que o não impediriam de ser considerado um herói, distinto dos heróis clássicos pela sua humanidade mas ainda assim um herói.

Porém, ao lado de Gabriel contracena Gretta. A heroína que Joyce concebe é pura e despreocupada, é nobre e sente culpa por ser o objeto do afeto de Michael Furey — por ser a causa da sua morte prematura. Então, apesar das frequentes análises feministas de *The Dead* que condenam Joyce pelo retrato e uso que faz das suas mulheres, a verdade é que ele nos oferece Gretta como sendo muito mais autêntica, genuína e superior a Gabriel. É a ela que Joyce concede o mais longo período de discurso e em quem delega a última fala de discurso direto do conto.

Na opinião do crítico Jim LeBlanc, no ensaio “ ‘The Dead’ just won’t stay dead”, tanto Gabriel com Gretta falham. Gretta por estar submersa em culpa, Gabriel por ser engolido pela vergonha de descobrir que não é sujeito ou objeto do afeto da sua mulher, mas um mero observador. Assim, resta-nos considerar Michael Furey, cuja história é como uma lenda: a lenda do rapazinho doente que declarou a sua devoção à amada numa noite de temporal irlandês e que pereceu pela sua audácia. De facto, como podem Gretta e Gabriel competir com a heroicidade de Michael.

Depois da análise sobre os motivos que conduzem à morte e os efeitos posteriores, finalmente analisar-se-á a morte em si. A morte é a última fronteira, o meridiano final a ser cruzado. Mas o fenómeno da morte, apesar de ser pessoal e intransmissível (como

Derrida afirma na sua teoria sobre “the gift of death”), o fenómeno em si é controlado pelos vivos, que podem decidir qual a interpretação e o valor que querem conceder aos mortos. No ensaio anteriormente mencionado, Jim LeBlanc recorre às teorias de Slavoj Žižek para definir a dívida que existe entre os vivos e os mortos. O facto de Michael Furey não ter sido devidamente enterrado do ponto de vista simbólico faz com que ele regresse, não como o estereótipo do morto-vivo a que a televisão americana nos acostumou — como um fantasma com assuntos pendentes ou como uma criatura monstruosa que se arrasta e está sedenta de sangue humano — mas como uma figura que procura obter o controlo da sua imagem. Concordando ou não com a hipótese que LeBlanc lança, de facto *The Dead* está cravejado de exemplos de vida depois da morte. Michael Furey não é o único morto-vivo no conto. Não esqueçamos a mãe e o pai de Gabriel, o pai de Mary Jane, o avô e todos os tenores e barítonos de que os convidados se recordam ao jantar (*Dead* 156-7). A morte está por todo lado, é constantemente mencionada e contamina tanto o discurso como a narração da história. Está até impregnada no próprio título do conto. Os convidados do baile das Misses Morkan conversam sobre os falecidos, sobre caixões e os monges que dormem neles para se lembrarem do seu destino final. *Dubliners* abre com um conto sobre um padre moribundo e termina com um cemitério. Na parede do salão em Usher’s Island estão dois quadros: o primeiro representa a cena da varanda de Romeu e Julieta, cujo amor proibido culmina na morte de ambos; o segundo é uma imagem dos dois príncipes mandados assassinar pelo tio, Ricardo III, na peça homónima de Shakespeare. A canção que desbloqueia as memórias de Gretta é sobre uma jovem que morre numa tempestade no mar depois de ser mandada embora do castelo de Lord Gregory. Há também referências à constipação que poderia levar à morte de Mrs. Mallins (*Dead* 141), à bronquite de Freddy (*Dead* 146) e à possibilidade de Michael Furey ser tuberculoso (*Dead* 172). Além disso, a linguagem do conto está pejada de expressões relativas à morte. Alguns exemplos disso são: as expressões “three mortal hours” e “perished alive” (*Dead* 139) “cast a gloom” (*Dead* 140), Julia é descrita como “grey (...) with darker shadows” (*Dead* 141), o diálogo sobre os monges de Melleray torna o ambiente “lugubrious” e “buried in a silence” (*Dead* 158), a Mrs. Mallins não pode estar sujeita ao mau tempo exterior para não “get her death of cold” (*Dead* 162), da janela do quarto no Hotel Gresham vê-se “a ghostly light from the street lamp” (*Dead* 170).

Convencionalmente, a neve que cai sobre todos no final do conto é concebida como símbolo da mortalidade de Gabriel e de todos os humanos. Outros críticos definem-na como um indício da sua regeneração através da epifania e do seu renascimento. Proponho que a neve funcione como um emblema da homogeneização, uma nivelção das hierarquias delineadas durante o conto que se tornam fúteis quando confrontadas com a morte. E quanto ao destino de Gabriel, num dos capítulos do volume sobre *The Dead* da coletânea *Studies in Contemporary Criticism*, Daniel Schwarz chama a atenção para uma frase de *Portrait of the Artist as a Young Man* que poderá elucidar o que acontece a Gabriel Conroy no final do conto. Em *Portrait*, Stephen imagina como seria se ele simplesmente cessasse de existir: “How strange to think of him passing out of existence in such a way, not by death but by fading out in the sun or being lost or forgotten somewhere in the universe” (apud Schwarz 123). Talvez não haja mistério nenhum, como afirma o juiz Holden num dos seus famosos discursos em *Blood Meridian*. Talvez Gabriel simplesmente se desvaneça, qualquer que seja a implicação disso na sua vida. Penso que o cerne do destino de Gabriel não é desvendar a sua morte ou ressurreição mas interpretar o fenómeno em si. A função de Michael Furey em *The Dead* não é agir como um morto-vivo que assombra os Conroy mas cristalizar-se numa lenda que representa o amor altruísta e generoso, que associamos ao amor de Cristo. Com Gabriel Conroy, Joyce ilustra os perigos da *hubris* e descreve a condição do homem moderno com todas as suas limitações. Ao tão engenhosamente retratar a natureza humana, Joyce está a criar mitologia, um panteão de heróis modernos cujas histórias contêm ensinamentos e cenas da vida atual, lado a lado com Leopold Bloom e Anna Livia Plurabelle.

No caso de *Blood Meridian* parece haver maior consenso no que toca à morte do rapaz/homem e Patrick Shaw é provavelmente o crítico que mais aprofundadamente se debruça sobre o episódio final do romance, declarando o ato do Holden como uma violação sexual e desvalorizando a questão da morte física do homem. Tal como em *The Dead*, McCarthy embeleza as planícies desérticas de *Blood Meridian* com lembranças da morte: estátuas cristãs decapitadas (*BM* 28), homens que são como fantasmas, tão pálidos de pó (*BM* 48), cadáveres sodomizados (*BM* 57), mulas mortas (*BM* 58, 205), árvores com bebés mortos (*BM* 61), abutres que se alimentam de cadáveres infantis (*BM* 64), colares de orelhas (*BM* 83). A constante menção e descrição da morte leva à sua banalização e o deserto seco e interminável assemelha-se a um inferno na terra. Ainda

assim, e apesar da fugacidade da cena, a morte da personagem *man* no final do romance não é banal nem deve ser subestimada mesmo que, citando Holden, “the mystery is that there is no mystery” (*BM* 265). O coração dos homens envolve de mistério aquilo que não é capaz de explicar e regozija-se nesse mesmo encobrimento confortável. As teorias sobre a psique e a vida depois da morte e sobre Deus são, na opinião do juiz, os mitos que os homens criam para evitar o desconhecimento. A morte é só a morte.

Contudo para o juiz Holden, a morte do homem, outrora rapaz que ele perseguiu, não é prosaica. No ensaio “Judge Holden and the violence of erasure”, Shawn Jasinski definiu nos seguintes termos a morte do herói de *Blood Meridian*: “The kid’s final scene in the novel (...) is not only the judge’s final act of erasure, but also an act of hegemonic homogenization. The judge embraces the kid as if he were consuming him into his own flesh, which literally draws all other possible histories into the judge’s sphere of influence. This preserves the judge’s control over history while simultaneously eliminating the only other character in the novel capable of recognizing this act’s significance” (6). A morte do homem é o ato final de apropriação do juiz Holden. Por fim ele absorve o rapaz, num ato que funde canibalismo com violação e assassinio. A apropriação não é apenas física, mas também simbólica e doutrinária. Este ato final é a derradeira forma de Holden ensinar ao “filho” o seu credo, ensinar a violência pela violência. Além disso, e como refere Jasinski, ao assassinar o rapaz o juiz aglutina em si todas as outras potenciais narrativas de resistência que lhe foram apresentadas. O rapaz, embora seja um desajustado, é o único com capacidades e proeminência suficiente para poder opor-se ao juiz. A sua morte representa a vitória do juiz. E a metáfora de McCarthy para a prevalência do mal é a sobrevivência de Holden.

O confronto do homem com Elrod no deserto deve ser brevemente mencionado. Apesar de parecer irrelevante, Elrod é o elo que relaciona por fim o rapaz/homem ao juiz. Ao matar Elrod no deserto, onde as outras crianças nem lhe podem fazer um enterro digno, o homem quebra o seu código de valores, dá o primeiro passo dentro do território delineado pelo “meridiano de Holden”. O jogo acaba — xequemate do juiz Holden. O assassinio de Elrod é, ironicamente, a sentença de morte do homem. A dança da morte de Elrod, à qual este não pode escapar, conduzirá à dança final.

Contudo, como disse, não devemos subestimar o rapazinho de catorze anos que deixou o seu lar no Tennessee para empreender a demanda de contestar Holden. Mesmo

fracassando, ele permanece um herói e mesmo o seu assassinio sendo um ato de “homogeneização hegemónica”, ele não é apagado. A morte do rapaz é como a morte de Michael Furey ou até de outras personagens infames da literatura europeia como Madame Bovary. A morte é responsável pela sua sobrevivência. Michael Furey torna-se um mito essencialmente devido à sua morte e a sua história ultrapassa as barreiras do tempo e sobrevive dentro da narrativa do conto. Madame Bovary não seria certamente tão famosa se não se suicidasse no final do romance e o próprio Flaubert, no seu leito de morte, amaldiçoou Emma, por ela continuar viva na literatura enquanto ele padecia. A morte não imortaliza a personagem *kid* em *Blood Meridian* mas mitifica-o, torna-o numa lenda extratextual. Naturalmente que partilha a honra da sobrevivência com o juiz Holden, personagem megalómana que por certo ainda pertence ao imaginário de todos os leitores de *Blood Meridian*. O rapaz tem de morrer para o poder de Holden ser perfeito e completo. Mas a sua morte não o anonimiza. Pelo contrário, e tendo em consideração a atenção que o juiz dedica ao rapaz, a morte individualiza-o, torna-o único.

As conclusões a que pretendo chegar com a análise do percurso das personagens de *The Dead* e *Blood Meridian* não se prendem diretamente com conjecturas sobre o futuro destas no contexto dos enredos mas sim com a interpretação das suas viagens ao longo de ambas as histórias. O destino de Gabriel depende da forma como o leitor interpreta a sua viagem em direção ao oeste: pode ser sinónimo do seu fim ou pode ser utopicamente visto como um recomeço. A disposição de Conroy para apropriar-se da história de Michael Furey pode ser sinal da sua redenção através da arte. Gabriel, ao apropriar-se da recordação de Gretta e ao permitir o triunfo de Michael Furey, pode consagrar-se como o verdadeiro artista que sempre quis ser, que dá vida às suas personagens e que lhes concede a ribalta. Michael Furey é imortal pela ligação que Gretta faz entre o passado e o presente, ao mantê-lo vivo na sua memória. Mas ele pertence a um pretérito onde Gabriel não existe. Assim Furey, por seu turno, é uma personagem perfeita não só na perspectiva narratológica mas também para Gabriel e Gretta por ser um fantasma, uma figura dentro de uma memória. Contrariamente Gretta, que Gabriel tenta conceptualizar, é uma pessoa real no contexto do enredo, o que dificulta a sua intelectualização. No final do conto, Gabriel e Gretta deitam-se lado a lado na cama, estão ao mesmo nível. Este ato de vivência conjugal pode então representar a união entre duas perspetivas: a memória emotiva de Gretta conceptualizada pelo intelecto do marido. O final de *The Dead*, se o

considerarmos como um momento de discurso indireto livre, pode ser visto como o discurso lírico de Gabriel, o começo da sua produção artística cujo herói é Michael Furey. Por fim Gabriel confortavelmente retira-se do centro das atenções. Ele pode finalmente encarnar o arquétipo do artista, cujo intento é dar forma a conceitos e figuras. A sua tarefa é cantar as desventuras do herói de *The Dead*: Michael Furey.

A coexistência do rapaz com o juiz Holden é a personificação da confluência entre o bem e o mal na natureza humana. E o facto de a revolta do rapaz não ser silenciada a não ser com a sua morte simboliza o conflito que existe perpetuamente dentro de um homem entre escolher um lado ou o outro. O domínio total, tanto do mundo como das nossas faculdades, é inatingível. Porém, se há algo que *Blood Meridian* nos ensinou, é que é impossível dominar o juiz Holden. No epílogo do romance, vemos um homem que, segundo a interpretação de Jay Ellis, está a delimitar o território. O Homem até pode ser capaz de dominar a natureza, de transformar o espaço em sítio, a “wilderness” em civilização. Mas o juiz Holden é indomável. Ele é o mito que McCarthy criou para ilustrar como é impossível negar a existência de uma natureza inerentemente impetuosa, violenta e atraída pelo pecado e pela maldade em cada humano. Mesmo estando o Homem munido de um intelecto racional e de livre arbítrio, pode até contrariar a sua natureza mas não mudá-la. Cormac McCarthy oferece-nos uma história que retrata o confronto entre o destino e a natureza inata contra o livre-arbítrio. E os que optam pelo livre-arbítrio podem sempre escolher sucumbir à natureza violenta. O juiz Holden é o exemplo máximo de tal.

## CONCLUSÃO: UBI SUNT?

*Cette pute de Bovary va vivre et moi je vais mourir comme un chien.*

Gustave Flaubert

*Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas.*

Mircea Eliade

*Ubi sunt* é uma frase latina que significa “onde estão”. A expressão, por ser a frase de abertura de muitos poemas medievais, serve também para designar um certo tipo de lírica que se debruça sobre a natureza provisória da vida e da beleza. Os poetas que versejam segundo este modelo comparam, por exemplo, a efemeridade de uma flor à injustiça da morte prematura de rainhas formosas (Cuddon 745). *Ubi sunt* pergunta então “onde estão, agora que o tempo passou?”, “onde está a beleza, a glória e o prestígio, agora que a morte chegou para colher o que é seu por direito?”. Gostaria de fazer uso desta expressão latina para ilustrar a condição em que as personagens analisadas se encontram.

No primeiro capítulo foi abordado o tema da construção da identidade masculina. As personagens proeminentes agem em conformidade com uma dialética de apropriação - destruição, na qual as identidades mais fortes tentam absorver as dos que os rodeiam, sendo esse um processo de intensificação da sua própria personalidade e poder, apesar de Gabriel não ser bem sucedido.

Gabriel Conroy é apresentado como o protagonista de *The Dead* e como a figura capaz de nortear o enredo, sendo a sequência narrativa do conto estruturada em torno dos seus encontros com as personagens femininas. Apesar de as suas qualidades serem quase tantas como as que caracterizam o juiz Holden, o seu equivalente em *Blood Meridian*, Conroy não é capaz de singrar. As identidades de Gretta e de Michael Furey, concorrentes à do protagonista, são coesas e fortes por, ao contrário de Gabriel, não buscarem incessantemente nos outros alguma confirmação dos seus próprios egos. No final de *The Dead*, a identidade que Gabriel ansiava cristalizar desmantela-se até ele se tornar numa sombra, enquanto ele simultaneamente se apercebe que não se pode apropriar das imagens dos outros para se construir a si mesmo.

No caso de *Blood Meridian*, a análise da masculinidade focou-se no juiz Holden e na sua proeminência. A identidade aglutinadora que o caracteriza intensifica o seu ego

através da perpetração de atos de violência, quer física quer sexual. Holden, ao apresentar a guerra como a derradeira forma de divinização, incute nos restantes membros do gangue de Glanton a convicção de que a superioridade masculina pode ser atingida através da violência de homem para homem, sendo a emasculação a forma máxima de elevação dos vencedores e obliteração dos vencidos. A supremacia da sua identidade deve-se não só à sua forma física inigualável como à natureza sobre-humana que exhibe. O rapaz, por seu turno, é a única personagem que define (ou tenta definir) uma identidade própria e oposta à de Holden, sendo este o cerne da sua transgressão e a principal razão para ele se tornar o alvo primordial do juiz.

No segundo capítulo foram analisadas as estruturas de poder que regem e gerem as personagens de *The Dead* e *Blood Meridian*. As hierarquias são encabeçadas por aqueles que designei como protagonistas (Gabriel Conroy e o juiz Holden) e a posição hierárquica de cada uma das personagens correlaciona-se com os parâmetros de proeminência de identidade descritos no primeiro capítulo. Em *Blood Meridian*, as personagens que detêm mais poder são aquelas cujas identidade masculina é mais violenta, enquanto em *The Dead* a hierarquia é estruturada pelos parâmetros que Gabriel Conroy considera serem os de suprema importância. A soberania destas personagens materializa-se não só ao nível do enredo mas também na intimidade que têm com o narrador e na atenção que este lhes concede. Concluiu-se também que, em termos formais, tanto Gretta e Michael Furey como a personagem *kid* gozam de uma importância acrescida não contemplada na organização hierárquica, visto os narradores de ambas as obras lhes concederem destaque ou importância em algum ponto das narrativas.

Tanto Gabriel como o juiz gozam de uma autoridade e controlo sobre as personagens que os seguem ou rodeiam. Esse poder adota, a dada altura, feições de paternidade. Em *Blood Meridian*, o rapaz busca simulacros de pais durante todo o romance até encontrar Holden, que o ama como um filho. No caso de *The Dead*, Gabriel age de forma paternalista, principalmente com as mulheres, procurando que estas o reconheçam como um protetor, um modelo a seguir e entidade superior e inquestionável. É essa autoridade incontestável que cria uma aura de devoção em torno dos protagonistas e que desencadeará a transgressão por parte dos heróis, tanto de Gretta como do rapaz.

Apesar de os desfechos de ambas as obras se distinguirem por um conceder a vitória ao protagonista e outro à heroína, tanto num como no outro a infração dos vencidos é a

sua *hubris*. Gabriel erra ao pensar que poderia liderar toda a hierarquia social e ter domínio total dos sentidos da esposa, por pensar que gozava de algum tipo de soberania quase mitológica. O rapaz, por seu turno, falha ao acreditar ser capaz de fazer frente ao juiz ou sequer de fugir à sua esfera de influência. No final, Gabriel é absorvido pelas sombras evocadas pela memória de Michael Furey e o homem é reduzido ao rapaz que Holden conhecera décadas antes, sendo apropriado por ele no derradeiro abraço.

No último capítulo, foi analisado o tema da (i)mortalidade, que encerra em si várias opções sobre a posição das personagens em relação à morte. O intuito era decifrar o que acontece às personagens centrais das obras, tanto os seus protagonistas como os seus heróis, quando confrontados com o meridiano final: a morte. E, para além disso, tentar definir qual o impacto da morte nas personagens e no contexto do enredo. O carácter excecional e autoritário de Holden e Gabriel antecipa ou tem como objetivo a imortalização de ambos, mas esse efeito não se concretiza facilmente.

Ao atrair para si tantas almas, Holden tem a possibilidade de se apropriar delas, intensificando o seu ego. No final, o juiz consegue absorver o homem em Fort Griffin, pondo um fim à sedução e à caçada que iniciara em Nacogdoches. Por seu turno Gabriel, que tenta durante todo o conto apropriar-se das imagens dos outros, para manipulá-las e conseguir que reflitam a sua identidade, acabar por perder o controlo da sua própria identidade, dissolvendo-se nas sombras.

O *agon* é constante entre aqueles que designei como protagonistas e os que chamei heróis. O *agon* de Gabriel é tanto com Gretta — com a esposa a quem é concedida a última palavra e aquela cuja identidade é preservada — como com Michael Furey — que rivaliza com Gabriel no seu amor por Gretta e que é tudo o que ele não é: jovem, puro, ocidental, inculto, consumido pela paixão. O juiz Holden tem como opositor o rapaz, que nem na iminência da sua morte aceita os pressupostos do juiz. Ele é parte integrante de uma dança anunciada pelo juiz em que ele se recusa a crer por se recusar a aceitá-lo e à sua doutrina, tenacidade essa que levará à sua morte. Mas o rapaz, por sempre tentar definir-se por oposição ao juiz e por sempre recusar aliar-se a ele de coração, é o único com potencial para lhe fazer frente. Ainda assim, o sacrifício do cavalo e a morte de Elrod são erros que ele comete e que o aproximam mais e mais de Holden. A sua traição é tão visceral como a de Gretta, pelo amor que ainda nutre por Michael Furey.

A morte, tanto do rapaz como de Gabriel, vai sendo indiciada no contexto de cada uma das obras. Além da constante imagética relacionada com a morte, a gradual circunscrição espacial é também um prenúncio mortal. Porém, parece ser mais importante interpretar o fenómeno da morte de ambos do que decifrar quais as implicações da dissolução de Gabriel ou desvendar o que realmente acontece nos “jakes” em Fort Griffin, descrito por um outro homem como “Good God almighty!” (BM 352). Propus então a interpretação da dissolução de Gabriel como símbolo da sua aceitação de Michael Furey. Conroy, ao apropriar-se da memória da esposa e permitindo o triunfo de Furey, tem por fim a possibilidade de se tornar um artista, que viaja para oeste em busca de inspiração e material para desenvolver. A *anagnorisis* de Gabriel permite-lhe focar-se no exterior, deixar de se centrar em si mesmo e ver-se como “o outro”, ver-se como a personagem secundária, oferecendo a ribalta à “sua personagem” Michael Furey, tal como um artista deve fazer. Por outro lado, a morte do herói de *Blood Meridian* representa a obliteração da principal oposição ao poder do juiz. Apesar da absorção da identidade do rapaz/homem por Holden, a verdade é que a sua resistência e negação terminantes ao juiz o torna numa lenda, que não aconteceria se ele não morresse. A morte diviniza-o, tal como faz com Furey em *The Dead*, tornando-o naquele que morreu sem sucumbir espiritualmente ao juiz. A sua recusa em aliar-se a Holden é excepcional no contexto de *Blood Meridian*.

Esta dissertação foi desenvolvida tendo em mente um processo, uma análise tripartida cujas partes se vão encadeando e que descreve uma gradação. O primeiro capítulo é o estudo do ego, da natureza das personagens proeminentes masculinas e da sua identidade. O segundo capítulo debruça-se sobre a forma como esse ego proeminente interage com o meio em que se insere — ao escolher estudar personagens excecionais, naturalmente que a sua posição social será uma caracterizada pela autoridade e poder. No terceiro capítulo tentei explorar se porventura a natureza distinta e eminente destas personagens de topo teria como consequência a sua divinização ou outro processo sobre-humano. Ao estudar Gabriel e Holden deve paralelamente estudar-se os seus antípodas, não só para perceber o confronto entre os dois lados como também por o *agon* ser responsável pela distinção destas personagens. Assim sendo, ao dissecar a índole e a evolução destas figuras, que conclusões se podem retirar?

O estudo da relação entre o rapaz e o juiz Holden revela que o homem se pode reinventar a si mesmo através do mal e que essa figura se torna inescapável. Em *The Dead*

pode ver-se claramente a falência da estrutura familiar patriarcal e a futilidade do duelo com um morto. Mas não creio que as conclusões se possam limitar ao impacto que estas personagens têm no contexto do enredo de cada obra. Holden e o rapaz e Gabriel, Gretta e Michael Furey demonstram uma profundidade mítica, fazem com que os leitores sintam a catarse. Até o final agri-doce de *Blood Meridian* é uma catarse invertida: mesmo os leitores torcendo pelo rapaz, penso que o efeito não seria o mesmo se ele sobrevivesse. E, em ambas as histórias, as figuras que prevalecem são as lendárias, as etéreas, são Holden e Michael Furey.

“O mito é o nada que é tudo”, é uma fábula irreal que ensina um segredo sobre toda a humanidade. A adoração de Pigmalião pela sua criação dá vida à sua estátua, transmitindo como a dedicação e as altas expectativas podem resultar na concretização plena de um desejo. A história de Adão e Eva ilustra o magnetismo da transgressão. O sacrifício de Isaac que Abraão está disposto a cometer simboliza a confiança incondicional num deus violento e a devoção plena. A lenda de Medeia demonstra como por vezes a vingança e a violência podem passar impunes, especialmente quando cometidas por seres excepcionais. E o mito de Narciso alerta para o perigo de confiar em imagens estagnadas sem conhecermos a nossa. Todas estas histórias revelam algo sobre a natureza humana, retratam aspetos da nossa essência. Fiz referência a mitos clássicos e a passos bíblicos por serem os mais influentes na cultura ocidental, pois esta definição de mito poderia aplicar-se a lendas de outras culturas ou proveniências. As referências às mitologias antigas e bíblicas são profusas em ambas as obras e estudar a natureza mítica do enredo e do texto de *The Dead* e *Blood Meridian* (e não as suas personagens) seria uma interessante proposta para o futuro.

Mircea Eliade define os mitos como uma espécie de “revelações”, graças aos quais “o Mundo deixa-se apreender enquanto Cosmos perfeitamente articulado, inteligível e significativo. Ao contar como as coisas foram feitas, os mitos desvendam por quem e porquê elas o foram” (Eliade 123). O estudo de Eliade foca-se também em outros mitos, nomeadamente mitos de origem ou aqueles que descrevem modelos para repetição de rituais. Mas aqui focamo-nos naqueles que nos permitem compreender e interpretar o carácter humano — essa realidade tão difícil de captar. Os mitos funcionam como exemplos ilustrativos, narrativas capazes de representar realidades humanas. Não é

inusitado que os psicanalistas e psiquiatras usem a mitologia para demonstrar determinados comportamentos que pretendem analisar.

No mundo moderno existem já tantos estudos, tantos registos e tantas áreas de investigação sobre o homem (o seu pensamento, o seu comportamento, os seus rituais, entre outros) que as funções primordiais dos mitos parecem tornar-se obsoletas. Contudo, e na verdade, eles continuam a prefigurar nas nossas vidas pela sua universalidade e pelo engenho dos seus autores, ao conseguirem cristalizar em forma de lenda uma realidade de difícil apreensão. Por conseguinte, os ecos mitológicos e bíblicos referidos ao longo desta dissertação e comparados com episódios de ambas as obras não são meros apontamentos de erudição, mas sim uma forma de estabelecer um paralelo entre *Blood Meridian* e *The Dead* e a mitologia. Tal como as lendas gregas e romanas e as parábolas bíblicas, também as obras de James Joyce e Cormac McCarthy são capazes de materializar a essência humana, não só através de episódios específicos mas também nas personagens que criam. Joyce e McCarthy têm o engenho para conseguir encontrar uma representação textual de características inerentemente humanas na conjectura moderna. E talvez por serem obras mais extensas que os mitos clássicos e as parábolas bíblicas se ofereçam a uma multiplicidade de níveis de interpretação, que tentei evidenciar ao longo da dissertação. Por isso, o juiz Holden é a encarnação do mal e o símbolo do poder aglutinador da autoridade e do registo histórico. O rapaz surge inicialmente como um observador apático mas dividido entre sua afirmação como homem através da violência ou da espiritualidade. Michael Furey é já uma lenda dentro do próprio conto, mas Gabriel é o homem moderno que deseja ser criador e senhor de imagens mas que perde o domínio sobre a sua identidade. Gretta é a mulher menosprezada cujo poder advém de uma memória. Todas as histórias contêm múltiplas premissas que podem relacionar-se com a índole humana. Apesar de esta dissertação apresentar os percursos destas personagens como proeminentes e potencialmente imortais, não é por essa razão que o são na vida real. A sobrevivência destas personagens deve-se à sua universalidade, à sua humanidade. Até o juiz Holden, sendo etéreo, funciona como um símbolo dos perigos do conhecimento pleno do mundo (semelhante à árvore do conhecimento do Jardim do Éden) aliado a um ímpeto hegemónico.

Estas personagens exercem uma “influência especial” (Calvino 8) sobre nós: elas contribuem ativamente para condicionar a forma como perspetivamos não só leituras

futuras mas também experiências reais com que nos deparamos. As personagens dão forma ao nosso entendimento do mundo, por isso é que a sua influência é tão duradoura. E figuras como o juiz Holden ou Gretta Conroy, ou qualquer uma das outras, vão ser com certeza reinventadas e reformuladas por aqueles que foram afetados por elas — irão tornar-se “clássicos”. Estas personagens ensinam-nos algo sobre nós próprios, algo que inconscientemente já poderíamos saber mas de que nunca nos tínhamos apercebido. Como os mitos, elas contam-nos segredos sobre nós mesmos; é por isso que nos sentimos tão próximos de personagens como estas. Naturalmente, nem todos os protagonistas de cada obra literária têm a capacidade de exercer tamanho poder nos seus leitores.

Roland Barthes define os mitos como construções que estão de tal forma impregnadas na nossa cultura que nem nos damos conta de como somos influenciados por eles. Descreve-os como protótipos, “parasitas internos” que, embora datados (pois as gerações futuras podem não os preservar), são também eternos, por sermos constantemente remetidos para eles, por o homem continuar incessantemente a rever a sua essência neles (Barthes 156). É por isso que no quotidiano usamos palavras como “narcisista”, “quixotesco” ou “mefistofélico”. Talvez nem todos os que usam estes vocábulos conheçam os seus autores. A mitificação dos heróis em detrimento do autor é um fenómeno tipicamente clássico: todos conhecem Ulisses, Aquiles e Eneias e o autor não importa tanto. Importa que eles sejam heróis, exemplos de nobreza e retidão. Estas personagens têm vida para além das obras que as incorporam e Holden, Gabriel, Gretta e kid poderão ter o mesmo destino. *Blood Meridian* é uma obra sobre a inescapável contaminação do mal na natureza humana. *The Dead* é um conto que retrata a difícil coincidência entre o mundo dos sentidos e o mundo intelectual, das ideias e das representações. Ao analisar as personagens de três perspetivas diferentes, procurei demonstrar como são notáveis ou raras no contexto de cada enredo, como se destacam das restantes. Elas são excepcionais mas permanecem humanas na sua essência. Esse é o seu magnetismo, aliado à capacidade de Cormac McCarthy e James Joyce, numa prosa altamente sugestiva e ambivalente, criarem ficções com que os leitores se identificam como se fossem reais. Com o carácter mítico que estas personagens exibem e a sua potencial sobrevida, talvez dentro de alguns séculos ao lado de Ulisses e Medeia figurem Holden e Gabriel, ao lado de Prometeu o rapazinho do Tennessee e Gretta Conroy.

## Referências bibliográficas

### Bibliografia Ativa:

McCarthy, Cormac. *Blood Meridian or Evening Redness in the West*. Picador, 2010.

Joyce, James. *Dubliners*. Oxford University Press, 2008.

### Bibliografia Secundária:

#### *The Dead*:

Baccolini, Raffaella. “ ‘She Had Become a Memory’: Women as Memory in James Joyce’s *Dubliners*” *Rejoycing: new readings of Dubliners*, University Press of Kentucky, 1998, pp. 145–164.

Bauerle, Ruth. “Date Rape, Mate Rape: A Liturgical Interpretation of *The Dead*” *New Alliances in Joyce Studies*, University of Delaware Press, 1988, pp. 113–124.

Bernstock, Bernard. “Duplicitous Bonds: Talents of Maturity” *Narrative Con/Texts in ‘Dubliners’*, Macmillan, 1994, pp. 127-166.

Brown, Homer Obed. “The End of Self-Division” *James Joyce’s Early Fiction*, The Press of Case Western Reserve University, 1972, pp. 85–103.

Corcoran, Marlena. “Language, Character, and Gender in the Direct Discourse of *Dubliners*” *Rejoycing: new readings of Dubliners*, University Press of Kentucky, 1998, pp. 165-178

Cowart, David. “From Nuns’ Island to Monkstown: Celibacy, Concupiscence, and Sterility in *The Dead*” *James Joyce Quarterly*, vol. 26, nº 4, 1989, pp. 499–504.

Dettmar, Kevin J. H. “The *Dubliners*’ Epiphony: Misreading the Book of Ourselves” *The Illicit Joyce of Postmodernism: Reading Against the Grain*, The University of Winsconsin Press, 1996, pp. 76–105.

Dilworth, Thomas. “Sex and Politics in *The Dead*” *James Joyce Quarterly*, vol. 23, nº 2, 1986, pp. 157–171.

Doherty, Gerald. “*The Dead*: Ingenuous Hospitality” *Dubliners’ Dozen: The Games Narrators Play*, Rosemont, 2004, pp. 145–153.

Eggers, Tilly. “What Is a Woman ... a Symbol of?” *James Joyce Quarterly*, vol. 18, nº 4, 1981, pp. 379–395.

- Finney, Michael. "Why Gretta Falls Asleep: A Postmodern Sugarplum". *Studies in Short Fiction*, special issue on "Dubliners", vol. 22, 1995, pp. 475–481.
- Henke, Suzette. "Through a Cracked Looking Glass: Desire and Frustration in *Dubliners*" *James Joyce and the Politics of Desire*, Routledge, 1990, pp. 12–49.
- Higdon, David Leon. "Gendered Discourse and the Structure of Joyce's *The Dead*" *Rejoycing: new readings of Dubliners*, University Press of Kentucky, 1998, pp. 179–191.
- Hunter, Robert. "Joyce's *The Dead*" *James Joyce Quarterly*, vol. 7, n° 4, 1970, pp. 365.
- Ingersoll, Earl G. "The Gender of Travel in *The Dead*" *James Joyce Quarterly*, vol. 30, n° 1, 1992, pp. 41–50.
- LeBlanc, Jim. "'The Dead' Just Won't Stay Dead" *James Joyce Quarterly*, vol. 48, n° 1, 2010, pp. 27–39.
- Leonard, Garry. "Joyce and Lacan: 'The Woman' as a Symptom of 'Masculinity' in *The Dead*" *James Joyce Quarterly*, vol. 28, n° 2, pp. 451–472.
- Murphy, Sean P. "Passing Boldly into That Other World of (W)holes: Narrativity and Subjectivity in James Joyce's *The Dead*" *Studies in Short Fiction*, special issue on "Dubliners", vol. 22, 1995, pp. 463–474.
- Norris, Margot. "The Politics of Gender and Art in *The Dead*" *Suspicious Readings of Joyce's Dubliners*, University of Pennsylvania Press, 2003, pp. 216–236.
- Parulis-Cook, Sienna. "Who Is 'He'?" *James Joyce Quarterly*, vol. 41, n° 4, 2004, pp. 830–832.
- Quinn, Gerard. "Joyce and Tenebrae: The Ironic Passion and Death of Gabriel Conroy" *James Joyce Quarterly*, vol. 37, n° 1/2, 2000, pp. 153–166.
- Riquelme, John Paul. "The Dissolution of the Self and the Police" *Rejoycing: new readings of Dubliners*, The University Press of Kentucky, 1998, pp.123–141.
- Seidel, Michael. "Dubliners" *James Joyce - A Short Introduction*, Blackwell, 2002, pp. 41–58.
- Senn, Fritz. "Gnomon Inverted" *Rejoycing: new readings of Dubliners*, University Press of Kentucky, 1998, pp. 249–257.
- Shields, David. "A Note on the Conclusion of Joyce's *The Dead*" *James Joyce Quarterly*, vol. 22, n° 4, 1985, pp. 427–428.
- Schwarz, Daniel L (ed.). "The Dead", Bedford Books, 1994, Case Studies in Contemporary Criticism.

Wagner, Roland. "A Birth Announcement in *The Dead*" *Studies in Short Fiction*, special issue on "Dubliners", vol. 22, 1995, pp. 447–462.

Walzl, Florence L. "Gabriel and Michael: The Conclusion of *The Dead*" *James Joyce Quarterly*, vol. 4, n° 1, 1966, pp. 17–31.

Wheatley-Lovoy, Cynthia. "The Rebirth of Tragedy: Nietzsche and Narcissus in *A Painful Case* and *The Dead*" *James Joyce Quarterly*, vol. 33, n° 2, 1996, pp. 177–193.

Yoshioka, Fumio. "Gabriel and Unsung Heroes - *The Dead*" *Reading Short Stories: British, Irish and American Storytellers*, School of Letters Okayama University, 2014, pp. 163–188.

### *Blood Meridian*

Arnold, Edwin T. "Naming, Knowing and Nothingness: McCarthy's Moral Parables" *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, 1999, pp. 45–70.

Benson, Josef. "An Ironic Contention: The Kid's Heroic Failure to Rebel against the Judge's Hypermasculinity in *Blood Meridian*" *They Rode On: 'Blood Meridian' and the Tragedy of the American West*, Cormac McCarthy Society, 2013. pp. 232–245.

Bloom, Harold. "Cormac McCarthy: *Blood Meridian*" *How to read and why*, Simon & Schuster, 2000, pp. 254–262.

Daugherty, Leo. "Gravers False and True: *Blood Meridian* as Gnostic Tragedy" *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, 1999, pp. 159–174.

Ellis, Jay. "Sins of the Father, Sins of the Son in *Outer Dark*, *Suttree* and *Blood Meridian*" *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*, Routledge, 2006, pp. 113–168.

---. "What happens to country in *Blood Meridian*" *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*, Routledge, 2006. pp. 169–198.

Frese, Hans. "Extremist Ethics: Murder, Anti-Natalism and Morality in *Blood Meridian* and *True Detective*". "Life/Rupture" Lectures: The Poetics of Discontinuity.

Frye, Steven. "Blood Meridian" *Understanding Cormac McCarthy*, University of South Carolina Press, 2009, pp. 66–94.

Hage, Erik. *Cormac McCarthy: a literary companion*, McFarland & Company Inc., 2010.

Jasinski, Shawn Mark. "Judge Holden and the Violence of Erasure: *Blood Meridian*'s Historical Skepticism" *Modern Horizons Journal*, 2011, Web

- Masters, Joshua J. “ ‘Witness to the Uttermost Edge of the World’: Judge Holden’s Textual Enterprise in Cormac McCarthy’s *Blood Meridian*” *Critique*, 1998, vol. 40, n° 1, pp. 25–37.
- McNamara, Katherine. “The Only God is the God of War” *Archipelago* 7.3 n. pag. Web.
- Mills, Jerry. “Equine Gothic: The Dead Mule as Generic Signifier in Southern Literature of the Twentieth Century” *The Southern Literary Journal*, 1996, vol. 29, n° 1, pp. 2-17.
- Mort, Oliver. “ ‘Are we still the good guys?’: Cormac McCarthy and the Postmodern Heroic Quest” *They Rode On: ‘Blood Meridian’ and the Tragedy of the American West*, Cormac McCarthy Society, 2013, pp. 246–255.
- Pastore, Stephen R. “*Blood Meridian*: A Classic Failure” *Rethinking Cormac McCarthy*, American Bibliographical Press, 2013, pp. 51–56.
- . “*Blood Meridian*: A Sui Generis Masterpiece” *Rethinking Cormac McCarthy*, American Bibliographical Press, 2013, pp. 44–50.
- . “Judge Holden: Yahweh on Horseback” *They Rode On: ‘Blood Meridian’ and the Tragedy of the American Wes*, Cormac McCarthy Society, 2013, pp. 108–111.
- Phillips, Dana. “History and the Ugly Facts of Cormac McCarthy’s *Blood Meridian*” *American Literature*, 1996, vol. 68, n° 2, pp. 433–460.
- Polasek, Cassie. “ ‘Books Are Made out of Books’: Moby Dick and Judge Holden” *They Rode On: ‘Blood Meridian’ and the Tragedy of the American West*, Cormac McCarthy Society, 2013, pp.82–94.
- Sepich, John Emil. *Notes on ‘Blood Meridian’: Revised and Expanded Edition*, University of Texas Press, 2008.
- . “The Dance of History in Cormac McCarthy’s *Blood Meridian*” *Southern Literary Journal*, 1991, vol. 24, n° 1, pp. 16–31.
- Shaviro, Steven. “ ‘The Very Life of the Darkness’: A Reading of *Blood Meridian*” *Perspectives on Cormac McCarthy*, University Press of Mississippi, 1999, pp. 145–158.
- Shaw, Patrick. “The kid’s fate, the judge’s guilt: Ramifications of closure in Cormac McCarthy’s *Blood Meridian*” *Southern Literary Journal*, 1997, vol. 30, n° 1, pp. 102–119.
- Snyder, Phillip A. “The Gift of Death in *Blood Meridian*” *They Rode On: Blood Meridian and the Tragedy of the American West*, Cormac McCarthy Society, 2013, pp. 146–156.

Spencer, William Christopher. *The extremities of Cormac McCarthy: The major character types*. Tese Doutoramento em Filosofia, Universidade do Tennessee, 1993.

Spurgeon, Sara L. “Foundation of Empire: The Sacred Hunter and the Eucharist of the Wilderness in Cormac McCarthy’s *Blood Meridian*” *Cormac McCarthy, Bloom’s Modern Critical Views*, Infobase Publishing, 2009. pp. 85–106.

Stinson, Emily J. “*Blood Meridian*’s Man of Many Moks: Judge Holden as Tarot’s Fool” *They Rode On: ‘Blood Meridian’ and the Tragedy of the American West*, Cormac McCarthy Society, 2013, pp. 95–107.

Wallach, Rick. “The Judge’s Molar: Infanticide and the Meteorite in Cormac McCarthy’s *Blood Meridian*” *They Rode On: ‘Blood Meridian’ and the Tragedy of the American West*, Cormac McCarthy Society, 2013, pp. 58–64.

#### Bibliografia Passiva:

“agon (theatre)” *Encyclopædia Britannica*, n. d. <https://www.britannica.com/art/agon-theatre>. 12 Jun. 2016.

Aguiar e Silva, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. Livraria Almedina, 1984.

Aristóteles. *Poética*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Trad. e ed. Annette Lavers. Jonathan Cape, Ltd., 1972.

*Bíblia Sagrada*. Coord. Herculano Alves, Difusora Bíblica, 2002.

Bloom, Harold. *Genius*. Warner Books, 2002.

---. *The Western Canon*. Harcourt Brace & Company, 1994.

Bordin, Elisa. “Masculinities and the Western” *Masculinity & Westerns — Regenerations at the Turn of the Millennium*, ombre corte, 2014, pp. 23–57.

Calvino, Italo. *Porquê Ler os Clássicos?*. Editorial Teorema, 1991.

Ceia, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>

Cohn, Dorrit. “Psycho-Narration” *Transparent Minds — Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1978, pp. 21-57.

Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Wiley-Blackwell, 2013.

Dostoyevsky, Fyodor. *Os Irmãos Karamázov*. Relógio D’Água Editores, 2012

Eliade, Mircea. *Aspectos do Mito*. Edições 70, 1963.

- Eurípides. *Medeia*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.
- Foucault, Michel. "PRACTICE: Knowledge and Power" *Language, countermemory, practice*, Cornell University Press, 1977, pp, 199–233.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Wordsworth Classics, 1992.
- Graves, Robert. *Os Mitos Gregos*. Publicações Dom Quixote, 1990.
- Grimal, Pierre. *A Concise Dictionary of Classical Mythology*. Basil Blackwell, 1990.
- Grimal, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Difel, 2009.
- Hamilton, Edith. *A Mitologia*. Publicações Dom Quixote, 1991.
- Hogan, Robert (ed.). *The Macmillan Dictionary of Irish Literature*. Macmillan, 1980.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge 1995
- Kaufman, Michael. "Men, Feminism, and Men's Contradictory Experiences of Power" *Theorizing Masculinities*, SAGE Publications, Inc., 1994, pp. 142-164
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Routledge, 1991.
- Oliveira, Teresa Martins. "Figuras de Pai na Literatura Alemã da *Aufklärung* ao Realismo Burguês" *Cadernos de Literatura Comparada*, 2013, vol. 6, nº 28, pp. 255-269
- Ovídio. *Metamorfoses*. Cotovia, 2007.
- "pack (noun)" *Oxford Learner's Dictionary*. n. d.  
[http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/pack\\_2](http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/pack_2). 10 Abr. 2016.
- Sófocles. *Ájax*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.
- The Purdue OWL*. Purdue U Writing Lab, 2016.
- Woodard, Roger D. (ed.). *The Cambridge Companion to Literary Theory*. Cambridge University Press, 2007.