BRASIL
BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 12 / ANO 7 / 1994

MERCADO ABERTO

ISSN 0103-751 X
Copyright © 1994 by **Brasil/Brazil**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

Chanceler
Dom Altamiro Rossato

Reitor
Ir. Norberto Francisco Rauch

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação
Mons. Urbano Zilles

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras
Dra. Regina Zilberman

EDIPUCRS
Prof. Antoninho Musa Naime

BROWN UNIVERSITY

President
Dr. Vartan Gregorian

Provost
Dr. Frank G. Rothman

Dean of the Faculty
Dr. Bryan E. Shepp

Director of the Department of Portuguese and Brazilian Studies
Prof. Onésimo T. Almeida

Coordinator of Brazilian Studies
Prof. Nelson H. Vieira

EDITORA MERCADO ABERTO

Editor
Roque Jacoby

BRASIL
BRAZIL

ENSAIOS

Um texto fugitivo em *Água viva:*
sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector
Lucia Helena 9

Translating History and self-translation:
João Ubaldo Ribeiro's *Viva o povo brasileiro*
Robert Myers 29

Tropicalismo: algumas reflexões teóricas
Evelina Hoisel 39

***São Bernardo:* dialética temporal**
e duplicidade do sujeito
Maria Luíza Ritzel Remédios 65

LITERATURA

De *A dança do fogo*
Armindo Trevisan 79

The gaze
Rubem Fonseca 83

Father and son
Sônia Coutinho 97

ENTREVISTA

Autran Dourado: cavalheiros de antigamente
Roberto Reis 103

RESENHAS 109

FÓRUM 131

Editores/Editors
Nelson H. Vieira (Brown University)
Regina Zilberman (Mercado Aberto)

Editores Associados/ Associate Editors
Luiz Fernando Valente (Brown University)
Maria da Glória Bordini (PUC – Rio Grande do Sul)

Produtor Editorial/Editorial Assistant
Rosane Gava (Mercado Aberto)

Conselho Editorial/Editorial Board
Affonso Romano de Sant'Anna (PUC – Rio de Janeiro)
Candace Slater (University of California – Berkeley)
David Haberly (University of Virginia)
Elvo Clemente (PUC – Rio Grande do Sul)
Gregory Rabassa (Queens College)
João Alexandre Barbosa (Universidade de São Paulo)
Lygia Fagundes Telles (Ficcionista)
Silviano Santiago (Universidade Federal Fluminense)

Consultoria Editorial/Advisory Board
Dirce Cortes Riedel (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)
Earl Fitz (Pennsylvania State University)
Elizabeth Lowe (University of Florida)
George Monteiro (Brown University)
Heloísa Buarque de Hollanda (Univ. Federal do Rio de Janeiro)
Jon Vincent (University of Kansas)
Letícia Mallard (Universidade Federal de Minas Gerais)
Lígia Chiappini Moraes Leite (Universidade de São Paulo)
Malcolm Silverman (San Diego State University)
Maria Luisa Nunes (State Univ. of New York – Stony Brook)
Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)
Moacyr Scliar (Ficcionista)
Randal Johnson (University of Florida)
Ricardo Sternberg (University of Toronto)
Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)

BRASIL
BRAZIL

BRASIL/BRAZIL publishes scholarly articles on Brazilian literature and in Comparative Literature with a focus on Brazilian literature, as well as book reviews, English language translations of Brazilian literature and original prose and poetry by Brazilian authors. Only submissions by BRASIL/BRAZIL subscribers in good standing will be considered for publication. Manuscripts must be submitted in duplicate and should not exceed 30 double-spaced pages (see Style Sheet). All material submitted to BRASIL/BRAZIL is evaluated anonymously by at least two readers. Final decisions are the responsibility of the editors.

BRASIL/BRAZIL publica ensaios sobre Literatura Brasileira e Literatura Comparada enfocando a Literatura Brasileira, bem como resenhas, traduções para o inglês e inéditos de poesia e prosa de autores brasileiros. Só serão examinadas contribuições de assinantes efetivos de BRASIL/BRAZIL. Estas, em duas vias de no máximo 30 laudas em espaço duplo (veja Folha de Estilos), serão submetidas à apreciação do conselho editorial. Os editores são inteiramente responsáveis pela seleção final.

Assinaturas:
Editorial Office (Brazil)
Editora Mercado Aberto Ltda.
Rua da Conceição, 185 – 90030-030 – Porto Alegre – RS
Tels: (051) 221 4022 – 221 8595

Brasil/Brazil é publicada em junho e novembro, a US$ 15.00 ao ano para assinaturas individuais e US$ 40.00 para assinaturas institucionais e bibliotecas. No Brasil, a conversão é efetuada pelo dólar comercial.

Subscriptions:
Editorial Office (USA)
Department of Portuguese and Brazilian Studies
Brown University – Box 0
Providence, R.I. 02912
Tel: (401) 863 3042

Brasil/Brazil is published in the months of June and November, at US$ 15.00 a year for individuals, US$ 40.00 for library and institutional subscriptions.

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a **Brasil/Brazil** deverão ser encaminhadas à redação em disquetes de 5 1/4 ou 3 1/2 polegadas, digitadas nos processadores de texto Word 5 ou Wordperfect, Word for Windows ou Wordperfect for Windows, observando o seguinte formato:

1) Para a seção ENSAIOS, apresentar o título e eventual subtítulo, nome do Autor e instituição a que pertence, abstrato em português para textos em inglês e vice-versa, de 10 linhas no máximo. Inserir as notas no final do texto e as referências bibliográficas também, sob os subtítulos "Notas" e "Trabalhos citados". Marcar as primeiras no texto com números elevados e as segundas entre parênteses, com o sobrenome do Autor, quando não foi mencionado antes, e o número da página, sem vírgula de separação. Apresentar citações de mais de cinco linhas em bloco separado e recuado.

2) Para a seção LITERATURA, que inclui inéditos em português ou textos traduzidos para o inglês, apresentar o título, o Autor e, no caso de traduções, o nome do tradutor. No final de textos traduzidos, citar a fonte utilizada para a tradução, com a referência bibliográfica completa.

3) Para a seção ENTREVISTA, fazer constar o nome do entrevistado e um subtítulo que abarque o assunto, o nome do entrevistador, a instituição a que pertence e um texto introdutório de 10 linhas sobre as circunstâncias da entrevista. Apresentar o texto com as perguntas e respostas antecedidas de duas iniciais maiúsculas que identifiquem o entrevistador e o entrevistado.

4) Para a seção RESENHAS, iniciar com a referência bibliográfica do texto resenhado, incluindo o número de páginas. Assinar no final, indicando a instituição do resenhista.

5) Para a seção FÓRUM, dar um título à notícia e assinar no final, entre parênteses e mencionando a instituição a que pertence o colaborador.

6) Indicar todas as referências bibliográficas, seja no texto, nas notas ou nos trabalhos citados, segundo a norma técnica da ABNT, para textos nacionais, e segundo a norma da MLA, para textos estrangeiros.

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

All submissions to **Brasil/Brazil** should be sent to the appropriate editor in the respective countries on diskettes of 5 1/4 or 3 1/2 inches, IBM compatibilty, and in either of the following programs – Word 5 or Wordperfect, Word for Windows or Wordperfect for Windows** – observing the following format:

(1) For the section titled ESSAYS, provide the title and subtitle, author's name and home institution, and an abstract in Portuguese for texts in English and vice-versa of no more than ten lines. Place footnotes as well as bibliography, under the titles "Notes" and "Works Cited" at the end of the text. Within the text, place the numbers of the notes above the line and the titles in parenthesis with the author's last name when not previously cited, plus the number of the page without a comma. Place quotes of more than five lines in a separated indented block.

(2) For the section titled LITERATURE, which includes unpublished texts in Portuguese or texts translated into English, place the title, the author and, in the case of translations, the name of the translator. At the close of the texts in translation, cite the source used for the translation, with the complete bibliographic reference.

(3) For the section titled INTERVIEW, record the name of the interviewee and a subtitle reflecting the topic of the interview, the name of the interviewer and his/her home institution, along with an introductory statement of ten lines describing the context of the interview. Include within the text the questions and answers preceded by the initials, in caps, of the interviewee and the interviewer.

(4) For the section titled REVIEWS, begin with the full bibliographic reference of the text under review, including the number of pages. Place the name and home institution of the reviewer at the close of the review.

(5) For the section titled FORUM, provide a title for the news item and place, within parenthesis, the author's name and home institution.

(6) Provide all bibliographic references, either within the text, the notes or the works cited, according to the technical format of the ABNT, for Brazilian submissions, and according to the MLA format for submissions from other countries.

** Northamerican submissions may also be sent in Microsoft Word 4 or 5 for the Macintosh. All submissions should include two paper copies of the text along with the diskette.

Ensaio
Essay

UM TEXTO FUGITIVO EM *ÁGUA VIVA*
Sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector

Lucia Helena
UFRJ

O propósito deste artigo é investigar a transformação narrativa apresentada por Clarice Lispector em *Água viva* (1973), obra na qual a autora recusa a compreensão do sujeito e da subjetividade como categorias absolutas, reflete criticamente sobre o conceito de escrita e discute o projeto cultural em que se insere sua obra.

Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se vêm da janela do trem.

Clarice Lispector,
Água viva, 88.[1]

Is the text [Água viva] *readable? One may have to find other modes, other ways of approaching it: one can sing it. One is in another world. [. . .]. It escapes the first rule of text. It is not linear, not formally constructed whereas other texts by Clarice Lispector are somehow constructed. As there is no story, one can start anywhere, in the middle, at the end. [. . .]. There are no borders of montage, as in Joyce.*

Hélène Cixous, "Foreword" to
The Stream of Life, ix.[2]

A densa selva de palavras envolve espessamente o que sinto e vivo, e transforma tudo o que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim. A natureza é envolvente: ela me enovela toda e é sexualmente viva, apenas isto: viva. Também eu estou truculentamente viva – e lambo o meu focinho como um tigre depois de ter devorado o veado.

Clarice Lispector,
Água viva, 29.

1. A fiandeira de "achados e perdidos":

Desde seus primeiros textos, Lispector revela-se uma escritora singular e anuncia um brilhante projeto narrativo. Mas é

indiscutível que *Água viva*, ainda que não rompa totalmente com o processo[3] até aí adotado pela autora, adensa-o, suplementando perspectivas que se apresentam menos acentuadas ou em menor proporção em outras de suas obras.

A trama da obra é tênue. Um *eu* declinado no feminino escreve um *tu*, no masculino, expondo suas ânsias e procuras num discurso de fluidez ininterrupta entre o delírio, a confissão e a sedução: "Para *te* escrever *eu* antes me perfumo toda. Eu te conheço tod*o* por te viver tod*a*." (*AV*, 63. Grifos meus.)

O *eu* e o *tu* de *Água viva* são tão permutáveis que podem se integrar com o não-humano – a natureza, as palavras, os animais, a "coisa", ou o "*it*" – espessando-se na "densa selva de palavras" (*AV*, 29), num processo de contaminação e correspondências que interliga o animal (humano e não-humano) ao vegetal, e conecta paixão, significação, vida e violência.

Coerente com esta avidez de diferenças na constituição subjetiva, nutre-se *Água viva* de ousar uma outra forma de escrita, que devora e produz um prazer não suave nem comum. Embora toque o sagrado, nada se edeniza neste mundo de coisas, seres e escrita em carne viva. O desafio narrativo de Lispector intensifica o caráter poroso e de instabilidade do processo de constituição do *sujeito*, da *escrita*, da *leitura* e da *cultura*. Quase num delírio, o *eu* narrativo de *Água viva* busca surpreender as relações entre a captação do instante e sua inscrição na cadeia do discurso:

> Novo instante em que vejo o que vai se seguir.
> Embora para falar do instante de visão eu tenha que ser mais discursiva que o instante: muitos instantes se passarão antes que eu desdobre e esgote *a complexidade una e rápida de um relance*. (*AV*, 65. Grifo meu.)

Aqui e nas páginas seguintes a este fragmento, Lispector completa a tríade de *Água viva*: o *sujeito*, o *tempo* e o *espaço*, fazendo desta obra o espaço discursivo em que o *eu* e o *tu* são sujeitos de uma cadeia de interação humana que se dá no tempo e através do discurso, no instantaneísmo desencadeado pela *complexidade una e rápida do relance*, espaço e tempo de vida, onde tudo acontece.

Nesta escrita, Lispector revoluciona a concepção clássica de "sujeito", dominante em nosso sistema filosófico, e que privilegia a consciência e o consciente como a mais decisiva esfera de categorização tanto do sujeito quanto da subjetividade. Algo mais ou menos próximo de "eu sou porque penso" e, como existo ao pensar, a razão (o consciente, neste caso) é o elemento atribuidor de subjetividade, de validação da existência individual. Esta idéia de subjetividade vem da Renascença, tendo então recebido o sentido de estabilidade e autonomia. Como informa Kaja Silverman:

> "Man" presuposes a human essence that remains untouched by historical or cultural circunstances – what the Renaissance was fond of calling "reason", but which in the twentieth century goes by the name of "consciousness". The attribution of individuality or privacy to this consciousness suggests that man's thinking processes are in no way coerced by the material world or by the thoughts of other men; he is understood to be a free intelectual agent, except insofar as a greater mind – like God's – impinges upon him. In fact such an event cannot even be regarded as a disruption of his freedom, since individual man is understood to be most himself, truest to his nature, when he transcends materiality through religion, art, or philosophy. (Silverman, *The Subject. . .*, 126)

O sujeito fluido de *Água viva* abandona a concepção de razão e de homem instituída pela Renascença. Ele também não pode ser analisado a partir de seu contrário, a desrazão, pois não é do que trata esta narrativa de Lispector, em que todas as fronteiras são esgarçadas e a própria noção de fronteira resulta imprópria. Individualidade e privacidade também são conceitos e sentimentos estranhos a esta obra, que toma a seu cargo fazer eclodir "the birth of moments of the subject".[4]

Narrando ciclos de vida, captados no instante-já, a protagonista de *Água viva*, só pronominalmente nomeada "eu", é um sujeito gerundivo em *flashes*, que se constitui como um caleidoscópio: um sujeito "vindo a ser", cujas partículas fluem num marítimo balé, entre algas e águas-vivas.

Em *The Subject of Semiotics*, Kaja Silverman retoma Benveniste e relembra que o processo de significação não pode ser pensado separadamente do sujeito. Como o sujeito não se conecta com pessoas reais e objetos, mas com outros significantes, não remete, sem mais nada, ao feminino ou ao masculino, a não ser que assim seja estabelecido pelas relações que mantém com outros termos dentro de um sistema de significação específico. Este *eu "derives its value from 'you', and 'here' from 'there', just as 'black' refers to 'white', or 'male' to 'female' "*. (Silverman, 196)

Deste modo, a oposição masculino/feminino, que aparece no texto de Lispector – *"Para te escrever eu me perfumo toda. Eu te conheço todo por te viver toda"* – nem surge como bandeira feminista explícita, nem como confissão ou extensão da personalidade autoral. Pertence a um processo de significação não simultâneo nem equivalente ao sujeito "real". Quero sublinhar que em *Água viva* os sujeitos *eu* e *tu* não se referem a pessoas e objetos reais porque o *sujeito* do discurso não se refere diretamente à realidade orgânica do sujeito que pronuncia ou escreve, assim como os termos "lá" ou "aqui" não coincidem com um espaço físico.

Isto exige que o leitor desenterre das teias de aranha a concepção de sujeito de que se formou a tradição, desde Descartes. Ao contrário de um sujeito centrado em si mesmo, visto como totalidade e origem de um saber absoluto – "Penso, logo existo" – que atribui, do mesmo modo absoluto, uma significação unitária aos objetos, o sujeito em *Água viva* não é mais tratado como "essência" una e perfeita, na qual o real transparece, mas como sujeito do discurso, instável e dessemelhante do real.

Por outro lado, ao examinar a constituição do sujeito *eu/tu* (uma mulher-personagem escreve a um homem-personagem), Lispector toma a seu cargo demonstrar – num texto desconstrutor como *Água viva* – que a porosidade e o fracionamento constituem a subjetividade destas personagens, pois, para que elas "existam", precisam recriar a existência (discursiva) do outro.

Ao longo do livro, rompe-se com a linha de predicação e de linearidade da narrativa tradicional, desestruturando-se a seqüência usual (sujeito/verbo/predicado), a causalidade (princípio, meio e fim) e a lógica baseada nas ações:

> Mas vou me seguindo. Elástica. É um tal mistério essa floresta onde sobrevivo para ser. [. . .] Eu mesma misteriosa e dentro do âmago em que me movo nadando, protozoário. Um dia eu disse infantilmente: eu posso tudo. Era a antevisão de poder um dia me largar e cair num abandono de qualquer lei. Elástica. (*AV*, 33)

Corta-se a trama e formam-se conjuntos nucleares e temáticos dentro dos quais também há incessantes rupturas. Neste processo, a aparente busca de essências – *"Quero apossar-me do é da coisa"*, *"Quero apossar-me do meu é"* (*AV*, 10) – culmina por tornar-se um desfazer da completude deste *eu*. No texto se desenvolve o impulsivo e ao mesmo tempo paciente trabalho de apagamento da concepção essencialista do *eu*. Nesta mesma direção, o *tu* inicial, o amado, o outro a quem este *eu* endereça a sua mensagem, vai-se tornando *tu*, o *leitor*: aquele que vai (?) poder fisgar a não-palavra, o intervalo, o silêncio, a entrelinha, a quarta dimensão da palavra. E tudo isso ocorre através de um processo complexo de penetração, retraimento, permuta e diferenciação. Num primeiro momento, eu e tu apresentam-se isolados em duas entidades distintas (*"eu sou eu. E você é você"* – *AV*, 115); gradativamente eu e tu vão se aproximando, numa inter-relação (*"Olha para mim e me ama"* – *AV*, 115), até que de novo eu e tu se separam, como possibilidade de serem em si, embora a partir da inter-relação que favorece a construção do eu e do outro, numa cadeia em que um e outro existem, mas é na mutualidade desta existência que podem vir a ser (*"Não: tu olhas para ti e te amas"* – *AV*, 115) – como se a identidade surgisse da diferença e da contaminação que, sem misturá-los, os faz serem em si, por serem com. Ou seja, por se construir no texto um modo de ser não absoluto, e no qual o significar de cada uma das identidades repousa no movimento de aproximação e liberação. Como propõe, com razão, Hélène Cixous, em *Água viva* *"on a vegetal mode, there is interminable ramification, with burial and ressurgence"* (Cixous, *SL*, xxii). E, neste processo, em que o leitor se apresenta como entidade afim, mas diferente, *"O que te escrevo continua"* (*AV*, 115).

A isto acrescente-se algo que vai além de um detalhe: a indicação de que este *outro*, como diferença, recebe a generização

de "masculino" e "feminino", como formas culturais convencionadas, que não têm, obrigatoriamente, a ver com diferenças essenciais determinadas por marcas biológicas. E isto porque em Lispector, como em outras escritoras contemporâneas, a exemplo da portuguesa Maria Gabriela Llansol, o *eu*, o *feminino* e o *masculino* são *"lugares culturais prontos"* que requerem ser desestabilizados e revelados em sua instabilidade.

Com *Água viva*, a escrita de Lispector se insere na categoria dos textos "escrevíveis", tratados por Roland Barthes em *S/Z* (p. 11). Ou seja, o tema vital de *Água viva* é a escrita, como se na obra se revelasse a poética de Clarice Lispector e as transgressões de seu estilo. Este é um tipo de *texto* que não comporta mais as designações convencionais de conto, romance ou novela, pois faz *"vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem"* (Barthes, 1977, p. 22).

Há uma sutil "dramaturgia" do sujeito em *Água viva*. O sujeito fendido, um *eu* que se pluraliza em fragmentos de representações discursivas. Para obter este efeito, Lispector muitas vezes se compraz em utilizar sinais de distúrbio do padrão frasal e de gênero, criando novas categorias de textualização – como as *cenas fulgor*[5] – que adensam a estranheza que a narrativa de *Água viva* provoca.

Esta denominação – cena fulgor – merece um esclarecimento. Tomada de Maria Gabriela Llansol em *Um falcão no punho* (1985), o termo *cena fulgor* significa, na análise desta narrativa, que Lispector não escreve de forma representacional: ela não quer transcrever cenas, ações, capítulos da história dos homens ou dos personagens de que se serve. A cena fulgor alegoriza o mundo e os seres, ela capta, na fulguração do instante, o que o curso da história nos apresenta como linearidade e cronologia. A cena fulgor é formada de colisões, de cortes, de relances que reúnem temas, sentimentos, pensamentos, palavras, dados históricos ou não. Acrescente-se ainda que, na cena fulgor, a palavra *cena* perde o seu caráter paisagístico, figurativo ou representativo, atendo-se ao tônus teatral: ela é o que se encena, o que se teatraliza no palco do imaginário, captado pela escrita desestruturadora e "instantaneísta" (a do "instante-já") de Clarice Lispector.

Água viva, como texto "scriptible" (escrevível), desarticula o padrão de escrita e legibilidade do que Barthes chamou de "textos legíveis" ou de "plural modesto", qual seja, textos que ainda admitem um modo realista de construção e de legibilidade. Ou seja, os textos que contam uma história baseada em cronologias, eventos, personagens bem definidos, ainda que complexos, portadores de uma moral, de uma mensagem a ser decodificada pelo leitor, que seria induzido a acreditar que o texto (ou até todos os textos) teriam um solo semântico fundador do sentido a ser resgatado, e que este resgate seria a tarefa da leitura. Neste caso, leitura e escrita seriam procedimentos compartimentados entre uma origem e um fim, e correspondentes dos pólos de emissão e de recepção. Em *Água viva*, este esquema binário já não é mais possível.

Água viva se caracteriza por rupturas e colisões — "a desorientação é o oriente desse texto" (Cixous, *SL*, xxii), já que não se baseia no estado canônico da língua, nem da narração, tal como fixados pela escola ou pela tradição. *Água viva* não respeita, como já dissemos, a lógica da gramática tradicional: rompe, até no nível da frase, com a estrutura de sujeito, predicado e objeto, criando frases nominais, frases sem finalização, enfim, toda a sorte de recursos que indicam uma alteração na pauta narrativa.

Apta a tomar não importa quais contornos e na qual os valores de unidade, canonicidade ou adequação são repelidos, a tessitura de *Água viva* se baseia num interminável e riquíssimo processo de ramificações. Clarice parte de *temas que*, se aparentemente desordenados, de fato *se organizam em torno de três grandes núcleos*: *o questionamento da verdade, da gênese* e da *fatalidade*. A linha condutora que entrelaça esses temas (e outros menos orgânicos que se esboçam na obra) é uma concepção do tempo como entidade fluida, cuja única fixidez é o instante, o relance.

Embora a todo momento o texto acene para a questão da "verdade", que remonta à de "essência", *Água viva* não está em busca d*a* V*e*rdade, mas daquilo que o *eu* chama de *v*erdade: um núcleo de realidade inventada, o *it* que é material do instante do tempo. A verdade é o *it* e o *it* vivo é Deus (*AV*, 114). Nestas e noutras correlações, *Água viva* estabelece elos e permutações entre o *it* e o *Deus*, que são a "Força do que Existe e que às vezes se chama Deus" (*AV*, 114). Do mesmo modo que não se trata

em *Água viva* da Verdade absoluta, mas da *verdade do mundo*, esta pode ser tanto a verdade, quanto a gruta, a palavra última e tão primeira, e o instante, que é o vasto ovo: a criação. E aí relampeja uma questão sem resposta, que perdura: é na dura escritura, nesse fazer da palavra que se pode captar a "matéria-prima que fica atrás do pensamento".

Neste sentido, verdade e gênese são em *Água viva* entidades aproximáveis. E, aí, se a verdade não é a Verdade absoluta, a gênese também não é a origem no sentido clássico de fundamento, mas um estado pré-lógico, pré-discursivo: é o "figurativo do inominável" (*AV*, 97), ou "o único que é uma infinidade" (*AV*, 93), o "elemento puro" (*AV*, 40-1), a *placenta*, numa busca não de se partir da origem, mas de se chegar ao caroço – "Eu me faço até chegar ao caroço" (*AV*, 47).

Como elemento que completa o núcleo de grandes unidades temáticas a que me referi anteriormente – *verdade, gênese e fatalidade* – encontra-se a *fatalidade*: a fatalidade do acaso (*AV*, 83) que marca a arte e o discurso: a busca de escrever "atrás do pensamento". A fatalidade de uma escrita que habita o intervalo, o vazio, uma falta que a palavra, contraditoriamente, jamais poderá preencher e que é a "pedra fundamental da vida" (*AV*, 49).

Como contraponto desta rede, há um mote que se espraia pela obra, e segundo o qual – buscar a quarta dimensão da palavra – o dizer *sempre deixa algo por dizer:* "Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras" (*AV*, 34),"Estou me exprimindo muito mal e as palavras certas me escapam" (*AV*, 48). Eis aí o drama da linguagem encenado nesta obra, e que para Hélène Cixous é "the very theme of *Água Viva*" :

> What is tragic is that word separates. There is a difference in language between the subject who has pleasure an the one who says it. That is the theme of *Água Viva* where Clarice writes incessantly: "I'm trying to capture the fourth dimension of the now-instant," "I want to take possession of the thing's is," "I want to possess the atoms of time," "I want to capture the present," "at the same time I live (the instant), I hurl myself into its passage to another instant." That is all she says. I want to capture my

> essence. I want to capture, not I capture. She knows it is a struggle. Beings resist being captured. (Cixous, *SL*, xi)

Este tipo de texto tem, portanto, um peculiar regime de escrita e leitura, não mais vinculado às articulações da anedota, ou aos elos de uma trama lógica. Por ser elaborado nesta margem infratora, *Água viva* tematiza intensamente o fato de que o sujeito narrativo e a concepção do que seja a subjetividade rasuram a tradicional visão de que o sujeito é uma forma autocentrada e absoluta, seja na ordem filosófica, seja no sistema literário de gêneros ou no sistema cultural de *gender*.

Nesta escrita de fruição (no sentido de Barthes), o que está em questão é refletir sobre o intervalo, a diferença entre pôr em palavras e a coisa em si: "Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei – e não sei como." (*AV*, 17); sobre a diferença entre o nome, a coisa e o miasma que dela resulta quando eu a nomeio: "Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma" (*AV*, 17). A narrativa de Clarice ambiciona esta dimensão de "água viva da palavra": "Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real" (*AV*, 14).

Ao buscar a "parte intangível" do real, Lispector abandona a tendência realista de transcrever e representar, indo buscar no fragmento, na memória e no diário ficcionalizado – simulações de onde *Água viva* bebeu muito – as malhas vivas com que tece a sua "densa selva de palavras", para escrever "como quem aprende" (*AV*, 15).

Envolvendo-se espessamente com a truculência dos sentidos, *Água viva* promove o encontro inesperado de "coisas" ao mesmo tempo permutáveis e incongruentes entre si, como *eu* e o focinho de um tigre, após ter devorado o veado (*AV*, 29), ou *eu* e a profundidade de azul escuro quase negro (*AV*, 63); ou, ainda, do instante (presente, rápido e fragmentado) com a unidade, por definição o seu oposto.

De modo aparentemente "realista" – "Eu, que troto nervosa e só a realidade me delimita" (*AV*, 21) –, *Água viva* leva ao extremo o esgarçamento do Realismo, filtrando-o de veios românticos e simbolistas, aproximando-se, na prática textual, da

proposta de Barthes sobre o texto como tecido, e da de Derrida sobre a desconstrução das categorias que fundamentam a metafísica ocidental. A prática textual de Lispector não reedita o experimentalismo das vanguardas, mas revivifica o clichê e encontra o inesperado no comum. E, ainda que seja verdade que ela retome alguns veios das correspondências, da sonoridade e dos paradoxos do Simbolismo – "estou fotografando o perfume" (*AV*, 65); "sílabas cegas de sentido" (*AV*, 12); "a complexidade una e rápida do relance" (*AV*, 65) –, seria um empobrecimento assim rotular-lhe a obra ou procurar lê-la segundo parâmetros já conhecidos, querendo nela reencontrar estilos e estratégias bem logrados no passado.

Como a própria Autora sugere – "Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras." (*AV*, 24) –, seu texto é um *corp'a'screver* – "sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro. Vou agora parar um pouco para me aprofundar mais. Depois eu volto. Fui existindo." (*AV*, 40) –, o que equivale a dizer que não se apresenta como algo pronto, como um texto fechado, mas como um *tecido se fazendo*.

Sem ser teleológico e sem ter sentido único, *Água viva* intrinca frouxamente elos que, todavia, revelam poderosa armadura, num incessantemente inter-relacionamento:

> Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escreve em signos que são mais um gesto do que voz. (*AV*, 28)

A escrita de Lispector aproxima entre si o disperso e a disparidade. E o faz através de cenas fulgor movediças – a exemplo de "a palavra é a minha quarta dimensão" – que migram ao longo do texto, sem o valor de meras repetições. São citações em deslocamento, e que têm, dentre outras funções, a capacidade de desenhar um perfil estilístico que reenlaça obras diversas entre si, como acontece com as reiterações de fragmentos comuns, que aparecem ora em sua ficção, ora em suas crônicas e até entrevistas.[6]

Água viva como que requer de seu leitor o abrir-se para vislumbrar os traços de um desenho movente, que a todo momento se esboça e desvanece: "Matéria de matéria fina – disse":[7] "Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo. Eu só trabalho com achados e perdidos" (*AV*, 87).

Fiandeira, Lispector lança ao leitor o desafio de um texto contorcido e, acima de tudo, poroso. Um texto que nos endereça difíceis questões e paradoxais afirmativas:

> O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? (*AV*, 11)
> Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio. (*AV*, 16)
> Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. (*AV*, 17).

Assim, quando em *Água viva* se aborda a questão da relação entre a nomeação e a existência – "nomeio a gruta e ela vive com seu miasma" – passa-se a lidar com uma delicadíssima questão: as coisas existem em si mesmas, num mundo fora da linguagem? E de que natureza é a existência das "coisas", na linguagem?

O *eu* de *Água viva* percorre, como pintora que começa a querer alcançar uma outra forma de linguagem através da palavra, um território que tem sido investigado pela crítica literária em oposição ao positivismo: o intervalo da divisão falaciosa entre a concretude e o critério de verdade visível, e o mundo do intangível, do silêncio, do recôndito da quarta dimensão que jaz oculta. E no território percorrido pela ficção de *Água viva* não está indicado apenas o interesse metaficcional da Autora, mas também o questionamento da tradição filosófica de que desembocam nossa visão causalista e nosso conceito de sujeito e subjetividade como essências plenas e estáveis. Do mesmo modo como também neste território ficam minadas as relações tradicionalmente estipuladas (de posse e de reprodução) entre autor e obra, ficção e realidade.

Relembrando o Nietzsche de *Sobre a genealogia da moral*, o propósito e a utilidade de uma coisa – digamos, por exemplo, o

de uma obra representar o mundo "lá fora" – são apenas *signos* que a vontade de poder transformou em mestre de algo menos poderoso e sobre o qual impôs a característica de uma função. Nietzsche afirma que a causa da origem de uma coisa e sua eventual utilidade, seu verdadeiro emprego e lugar num sistema de propósitos residiria então no poder de incessante interpretação e reinterpretação.[8] Esta "lição" é retomada por Barthes em *S/Z:*

> [. . .] nada existindo fora do texto, nunca há um todo do texto (que seria, inversamente, a origem de uma ordem interna, reconciliação de partes complementares, sob o olhar paternal do Modelo representativo) [. . .]. (p. 13. Grifo meu.)

Disso adviria em *Água viva* um processo narrativo de constituição do sujeito, da subjetividade e da significação que abandona o binarismo oposicional entre origem e conseqüência, entre causa e efeito, para introduzir a questão da fluidez da forma e, mais ainda, a da fluidez muito maior da significação. Pode-se dizer que Lispector opera no "limite fluido"[9] da forma, e que sua obra remete à noção de *forma fluida*, expressa em Nietzsche.

É através dessa forma fluida que Lispector intercambia seus próprios textos, intertextualizando sua ficção, crônicas, entrevistas, anotações soltas, revisitando a si mesma, convocando o mesmo (o texto que retoma em repetição diferencial) tornado o Outro, e elabora uma obra que é corpo-livro de citações fugidias.

A escrita de *Água viva* rompe com o "paternal Modelo da escrita representativa" de que fala o Barthes de *S/Z*, em prol de um texto esgarçado, de avanços e recuos, coerente com a concepção de sujeito que emerge da obra. Esta é a forma fluida e recorrente da escrita de *Água viva*, em que o limite fluido entre o escrever, o ler e o tecer resulta em esplêndida cena fulgor:

> Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O

> próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazêmo-lo juntos com a respiração. E com a desenvoltura de toureiro na arena. (*AV*, 9)

Mais do que metalinguagem, em *Água viva* há um constelado, uma rede entramada e obsessiva que se vai estendendo por entre suas páginas enlaçando-as e entrelaçando-as. Há uma teia de linguagem que se marca também pela revisão da temporalidade linear dos antigos textos:

> Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim. (*AV*, 11)

E é neste tempo instante-já que rodopia e forma o texto, que se constrói a *teia de linguagem* de Lispector. O termo "teia de linguagem" – mais do que metaficção ou metalinguagem – é o que se torna, então, adequado ao que emerge da experiência de escrita e leitura que Lispector pratica.

2. *Água viva* e o imaginário cultural em tematização

Um outro procedimento que Lispector exercita no ato da escrita é o de uma postura crítica diante da cultura. Continuando um projeto cultural já enunciado em outras de suas obras – talvez mais claramente em *Laços de família* –, Lispector propõe em *Água viva:*

> Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos – tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si; mas a realidade não tem sinônimos. (*AV*, 97)

A narrativa de Lispector revisita as cosmogonias – "There was a little narrative, a tiny little short story. That is a myth of the origin of the world. It is cosmogonical and minuscule." (Cixous, *SL*, xxviii) – que se caracterizam, desde tempos remotos, pela tentativa de explicar de modo mítico-poético a origem do mundo e da vida e existência dos seres, utilizando-se dos quatro elementos fundamentais (terra, ar, água e fogo).

Como nas cosmogonias de Hesíodo e dos pré-socráticos, a de Lispector, embora seja delas diferente, incursiona pelo que está depositado no imaginário cultural, e trabalha com os resíduos, mitos, desejos, recalques e repressões:

> Quero apossar-me do *é* da coisa. [. . .] Eu quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito. (*AV*, 10)
> Mais que um instante, quero o seu fluxo. [. . .] Venho do longe – de uma pesada ancestralidade. (*AV*, 18)
> Não é confortável o que te escrevo. Não faço confidências. Antes me metalizo. E não te sou e me sou confortável; minha palavra estala no espaço do dia. O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo. (*AV*, 19)
> Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. (*AV*, 19. Grifos meus.)

Diferentemente das cosmogonias remotas, a de Lispector produz um texto mutante, que toma a origem como algo diverso do fundamento ou da proveniência, concebendo-a como caroço que se alcança após árduo trabalho realizado pela captação do relance, do "instante-já".

A cosmogonia de Lispector quer as correspondências, quer tecer elos (incongruentes, de preferência) que unem o sexualmente vivo ao que é de natureza metalizante; a palavra ao

silêncio; e que os enlaça ao instinto ao mesmo tempo sublime e truculento. Em síntese, entrama o sopro de vida, supostamente divino, à *marca de Satã* (cf. *AV*, 30). Neste processo, a cosmogonia moderna de *Água viva* integra alguns momentos historicamente poderosos da literatura ocidental, dando relevo a temas da Idade Média:

> A mão verde e os seios de ouro – assim é que pinto a marca de Satã. Aqueles que nos temem e à nossa alquimia desnudam feiticeiras e magos em busca da marca recôndita que era quase sempre encontrada embora só se soubesse dela pelo olhar pois esta marca era indescritível e impronunciável mesmo no negrume de uma Idade Média – Idade Média, és a minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados dançam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade [. . .]. (*AV*, 30. Grifo meu.)

Esta decisão de releitura de textos e de interferência no imaginário implica, em Lispector, a utilização de várias estratégias:

1) a de provocar uma alteridade na matéria épica da cosmogonia – enquanto narrativa das origens e sua evolução no tempo, como aventura dos deuses e dos homens na construção do mundo. Na cosmogonia moderna de Lispector, a matéria épica perde sua força, a ação e a evolução fogem do palco cosmogônico, onde as potencialidades do lírico subvertem a linha de causalidade e de ações em trama lógica, inscrevendo em seu trabalho *o outro* da tradição épica;

2) solapar a estabilidade do sujeito autoral – "O verdadeiro pensamento parece sem autor" (*AV*, 108) – que teria depositado no texto um segredo de sentido único a ser decifrado pelo leitor;

3) dinamizar, em lugar disto, o conceito de que não existe nas obras um significado totalmente resgatável, mas sim um processo de significação e forma fluidas, uma escrita intertextual, que permite interpretar o texto como um tecido urdido na dialética complexa entre emissão e recepção, lugares textuais de metamorfose do ler e do escrever;

4) agenciar a produção de novas categorias (não mais apenas personagens, tempo, espaço e trama) constitutivas da alteridade desse novo tecido em relação ao processo romanesco tradicional: as *cenas fulgor* inscritas num *corp'a'screver*;

5) apossar-se livremente de uma série de fragmentos de textos, referências históricas e bíblicas com que elabora uma nova geografia da imaginação e do espírito através da intertextualização deste material;

6) criar uma forma fluida de escrita na qual tudo sofre a mutação típica das alegorias barrocas que, segundo Walter Benjamin, nutrem-se de permanente metamorfose, transformando-se em momentos, lampejos;

7) promover o deslizamento entre escrita e leitura;

8) estabelecer complexos canais de intercomunicação entre a forma antiga de escrita (legível e de plural modesto) e o novo projeto cultural e de escrita que ela cria (a cosmogonia contemporânea e o texto escrevível);

9) reinterpretar os "lugares prontos" do imaginário cultural;

10) rever o conceito de sujeito autoral, tido como origem, deus criador todo-poderoso; e

11) lançar para o leitor uma questão fundamental, em que o espelho (entre outras coisas, é espaço) se articula ao tempo ("o instante-já") e fecha o ciclo vital de *Água viva*, com apoio no elemento metálico, tantas vezes referido ao longo do texto: "O que é um espelho?" (*AV*, 94).

E é neste ponto de reflexão que a Autora incide quando escreve:

> O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, [. . .] – esse alguém percebeu o seu mistério de coisa. (*AV*, 94)

E este será o derradeiro tema que vou considerar em *Água viva*, pois aqui creio que completo esta leitura, seguindo o ciclo que considerei fundamental para minha interpretação: que lugar ocupa o autor (um outro eu, anterior ao texto, e que a

tradição toma como "origem" e, até, proprietário dos textos) na construção do texto?

Segundo a própria obra, o espelho pode ser também a tematização do autor visto como *espaço*, aquele eu-lugar, aquela sintaxe-semântica do discurso que "caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem" (*AV*, 94).

Desde o título, *Água viva*, Lispector como que joga com seu leitor: esta água é de múltipla natureza: mineral, da natureza dos gases; animal, da natureza dos mares; e humana, mas sem a conotação de essência-origem: o eu metalizado de onde (e onde) reluz o que não tem origem, mas gênese e produção: a palavra e o silêncio – o texto.

Num processo complexo, cheio de sinuosidades, mas urdido com milimétrica sutileza, Lispector desenhou sua cosmogonia em que o elemento água se faz aglutinador dos demais "reinos" — o animal, o vegetal e o mineral — que se acumpliciam na construção da criação artística, aquele ovo de que sempre fala em sua obra, aquele ovo que é sempre outra coisa, mas que é também verdade, gênese e fatalidade da criação:

> Isto tudo que estou escrevendo é tão quente como um ovo quente que a gente passa depressa de uma mão para outra e de novo da outra para a primeira a fim de não se queimar – já pintei um ovo. E agora como na pintura só digo: ovo e basta. (*AV*, 100)

Água viva, enquanto cosmogonia à Clarice Lispector, nos diz do ovo – "quem nasceu primeiro: o ovo ou a galinha?" – do jogo da criação, sem origem, mas com gênese, e de finalidade sem fim: "Tudo acaba mas o que te escrevo continua" (*AV*, 114):

> Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é o grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente. (*AV*, 104)

NOTAS

[1] A partir deste momento, todas as citações de *Água viva* serão feitas da seguinte maneira, no corpo do artigo: as iniciais do livro (*AV*) seguidas de vírgula (,) e do número da página, tudo vindo dentro de parênteses. Exemplo: (*AV*, 33).

[2] Daqui em diante, todas as citações deste texto de Cixous serão feitas da seguinte maneira: sobrenome da autora, seguido das iniciais maiúsculas da obra, seguida de vírgula e do número da página citada, tudo isto dentro de parênteses. Exemplo: (Cixous, SL, xxi).

[3] Refiro-me aos romances: *Perto do coração selvagem* (1944), *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G.H.* (1964) e *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres* (1969); e às coletâneas de contos: *Alguns contos* (1952), *Laços de família* (1960), *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade clandestina* (1971).

[4] Cf. Hélène Cixous, "Foreword" à edição americana de *Água viva*, in: Lispector, Clarice. *The Stream of Life*. Translated by Elizabeth Lowe and Earl Fitz. Minneapolis: Minnesota U.P., 1989. p. x.

[5] Neste aspecto, Lispector age como Maria Gabriela Llansol, interessantíssima e renovadora escritora portuguesa contemporânea, que, em sua obra *Um falcão no punho*, p. 140, diz que escreve *cenas fulgor:* um núcleo cintilante através do qual o texto avança, ao abandonar núcleos temáticos e o enredo rigidamente estruturado. A *cena fulgor* pode ser uma imagem, um pensamento, um diálogo ou um sentimento intenso. Se bem que Llansol e Lispector não se influenciem entre si, nem há registro que sequer tenham-se lido uma a outra, as duas instalam um procedimento narrativo que tem muitos pontos de contacto.

[6] Cf. o volume de crônicas de Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, p. 175 (cruzamento entre a crônica "Banhos de mar" e o romance *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*) e p. 414 (cruzamento entre a crônica "Escrever as entrelinhas" e o texto de *Água viva*), dentre outros exemplos que poderiam ser aqui citados.

[7] Cf. Maria Gabriela Llansol, *Da sebe ao ser*, p. 32, fragmento 62.

[8] Cf. Nietzsche, F. *On the Genealogy of Morals*, p. 77-78.

[9] Cf. Joaquim, Augusto, "O limite fluido". *Os pregos na erva*, p. 177.

TRABALHOS CITADOS

ARÊAS, Wilma e WALDMAN, Berta (Orgs.). *Remate de males* n. 9, 1989. Revista do Departamento de Teoria da Literatura, UNICAMP, Campinas.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.

–. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CIXOUS, Hélène. *"Coming to writing" and Other Essays*. Ed. by Deborah Jenson with an introductory essay by Sussan Rubin Suleiman, transl. by Sarah Cornell, Deborah Jenson, Ann Liddle and Susan Sellers. Cambridge: Harvard U. P., 1991.

– "Foreword". Lispector, Clarice. *The Stream of Life*. Transl. by Elizabeth Lowe and Earl Fitz. Minneapolis: U. of Minnesota P., 1989. pp. IX-XXXV.
HELENA, Lucia. Estratégias Narrativas na Obra de Maria Gabriela Llansol. *Luso-Brazilian Review*, n. 28. v. 2, Winter, 1991, p. 37-48.
–. Genre and Gender in Clarice Lispector's *The Imitation of the Rose, Style* 24.2 (Fall, 1990): 224-247.
–. "The Female Body and Desire in Lispector's *The Imitation of the Rose*". *Boletim A Mulher na Literatura*, UFMG, 1989.
–. A problematização da narrativa em Clarice Lispector, *Hispania*, v. 75, p. 1164-1173, December, 1992.
–. De gênese e de gente: a luminosidade do escuro; Apresentação da 8ª ed. de Lispector, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p. 1-4.
– A literatura segundo Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, v. 104 p. 24-41: "*Clarice e o Feminino*", jan-mar, 1991.
–. A personagem feminina na ficção brasileira dos anos 1970 e 80: problemas teóricos e históricos, *Luso-Brazilian Review*, n. 26, v. 2, p. 43-57, Winter, 1989.
–. Perfis da mulher na ficção brasileira dos anos 80. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Cultura, n. 368, p. 1-2, 16 jul. 1987.
–. Clarice Lispector: a função desalienante de sua criação literária. In: HELENA, Lucia. *Escrita e poder*. Rio de Janeiro e Brasília: Catedra e INL, 1985. p. 91-99.
–. Nas dobras da linguagem: sujeito, escrita e cultura em Maria Gabriela Llansol. Rio de Janeiro: mimeo inédito, 1993. p. 1-29.
–. 'Fictions' of Gender in Contemporary Brazilian Literature. *Homenagem a Alexandrino Severino*, ed. by Margo Milleret & Marshall C. Eakin. Austin: Host Publications, 1993. p. 196-210.
JOAQUIM, Augusto. O limite do fluido. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Os pregos na erva*. Lisboa: Rolim, 1987. p. 179-219.
LAURETIS, Teresa de. The Technology of Gender. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomingtoin: Indiana U. P., 1977, p. 1-30.
LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
–. *A descoberta do mundo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
LLANSOL, Maria Gabriela. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim, 1986. (Grande Prêmio Inasset, 1986)
NIETZSCHE, Friedrich. *On the Genealogy of Morals*. Translated by Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Vintage, 1969.
SCHIACH, Morag. *Hélène Cixous, a Politicis of Writing*. London and New York: Routledge, 1991.
SELLERS, Susan (ed.). *Writings Differences: Readings from the Seminar of Hélène Cixous*. New York: Pantheon, 1985.
SILVERMAN, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York and Oxford: Oxford U. P., 1983.

Ensaio
Essay

TRANSLATING HISTORY AND SELF-TRANSLATION: JOÃO UBALDO RIBEIRO'S *VIVA O POVO BRASILEIRO*

Robert Myers
Yale University

Romance histórico que focaliza os habitantes de Itaparica, Bahia, do século XVII aos anos 70, *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, é introduzido por sua epígrafe – "O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias" – como um arquivo de histórias orais não oficiais do Brasil que solapam a autoridade da historiografia oficial. Contudo, visto que João Ubaldo traduziu o romance para o inglês, as duas versões da história brasileira que produziu são lidas lado a lado numa tentativa de mostrar que, apesar de adotar uma teoria contingencial da verdade histórica, sua concepção de tradução como processo de transcrição literal revela uma visão análoga de historiografia, na qual a ficção é entendida como meio privilegiado de apresentação da verdade histórica.

The history of Portuguese-language writing may also be seen as a history of multilingual writing practices and translation. Camões, for example, wrote extensively in Castillan, sometimes interweaving it into predominantly Portuguese texts, and his epic, *Os Lusíadas*, owes its international status to English and Spanish translations. Fernando Pessoa, who was both a poet and a translator, wrote his earliest poems in his first language, English, and also achieved canonical status through translation. To choose but one among many contemporary examples, the Brazilian poet and critic Haroldo de Campos offers translation as both a theory of literary criticism and a paradigm of literary innovation.

Those who have written in Portuguese have, of historical, political and literary necessity, been faced with the predicament of being multilingual readers and writers, and, as Silviano Santiago indicates, the texts they have produced have self-consciously been re-readings and re-writings. Translation has been a crucial issue in Latin America, especially for Portuguese-language writers, as Antonio Cândido notes, both as a means of access to dominant literatures and as a means to achieve a wider audience. The translator has historically served as an indispensable cultural arbiter for the Portuguese-language writer. Translations into English and other languages – which are, of course, themselves re-writings – have produced new readings, such as Helen Caldwell's reassessment of Capitu's status as an adulteress in *Dom Casmurro*. For Portuguese-language writers, this tradition of translation, re-reading, re-writing and multilingualism has inevitably entailed an awareness of the contingency of language as language that converges with much contemporary literary critical theory. Contingency, as Richard Rorty defines it, entails both the denial of the existence of self-

subsistent facts and the recognition that truth is exclusively a function of language. As Rorty writes:

> We need to make a distinction between the claim that the world is out there and the claim that truth is out there. . . Truth cannot be out there – cannot exist independently of the human mind – because sentences cannot exist out there. The world is out there, but descriptions of the world are not. Only descriptions of the world can be true or false. The world on its own – unaided by the describing activities of human beings – can not. (4,5)

João Ubaldo Ribeiro's 1984 novel *Viva o povo brasileiro*, a history of Brazil from the 17th century to the 1970s, focusing on the inhabitants of Itaparica island in Bahia, is written not only in various historical styles of Portuguese – including what might be termed a form or Black or Bahian Portuguese – but also in French, Dutch, Spanish, Latin and "Portunhol". Within the text are dialogues about the attributes of various languages and ways of speaking, focusing especially on Dutch, French, English and Continental Portuguese as the languages of those who colonized Brazil. According to João Ubaldo, he constructed his history, in part, from oral stories of the people who live on Itaparica, where he was born and where he wrote the novel, and from stories told to him by his grandfather Manoel Ribeiro, who he describes as "a historian of sorts" and to whom he dedicates the book. The apparently radical contingency of the history he constructs – as opposed to official written histories – is underscored by his epigraph: "O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias".

This vision of historical truth in the novel as ostensibly conditional or changeable is further complicated by the existence of two versions of the text written by João Ubaldo, the Portuguese-language one described above, and a version published in English, in the U.S.A., in 1989, with the title *An Invincible Memory*. Put more simply, João Ubaldo, who studied political science in the U.S.A. and speaks and writes English, translated his own book. And it is apparently this supposedly less problematic definition of translation as transcription – *versus*

translation as re-writing – that João Ubaldo prefers to describe his undertaking. In an interview with the newspaper *O Globo*, he was asked: "A intimidade com o texto criou algum tipo de embaraço?" His response was: "Pelo contrário: a intimidade até facilita. O texto já existia em português. E você não pode tentar reescrever ao traduzi-lo". He nonetheless admits that "É um fenômeno especial. . . uma questão complicada, porque envolve vários tipos de problema. O fato de o próprio autor traduzir o livro e a convivência do autor-tradutor com as duas línguas com que ele lida são uma coisa complicada. Não é simples" (*Manchete*). João Ubaldo's theory of translation resembles the one described by Lowery Nelson, who distinguishes translation from adaptation, retelling, imitation and parody by asserting that "translation indicates a far closer resemblance between the original and the derivative" because there is "an inspectable source" (17).

There are, however, other self-translators whose texts and theories offer counterpoints to those of João Ubaldo. Pessoa, Conrad and Nabokov wrote in their second or third languages, thus leaving no inspectable source texts. Samuel Beckett, although he was Irish, chose to write many of his plays in French and translate them into English. Jorge Luis Borges, for whom writing and translation seem all but indistinguishable, collaborated on the English translation of the story *El Informe de Brodie.* Both Beckett and Borges interrogate the notion of a source text by emphasizing the existence of two originals written by the same author in different languages.

Although João Ubaldo's translation of *Viva o povo brasileiro* – which according to him took longer that the writing of the Portuguese version – is in most respects what could be termed a literal rendering of the Portuguese text, the English version is nonetheless a re-writing. Not only is the title of the English version different, but the date of Chapter 10 has been "corrected". French remains in French, Latin in Latin, Spanish mostly in Spanish, Dutch sometimes in Dutch, but the section in "Portunhol" is rendered in Spanglish and "Black" Portuguese is rendered in a form of "Black" English. According to João Ubaldo, he chose to translate the novel "porque seria difícil fazê-la com americanos que não conhecessem a linguagem semidialetal" (*Manchete*). As Nelson notes, however, "[t]he modern *stylus*

humilis presents great interlingual difficulties because so often its subject matter is local, provincial, and temporally and culturally bound" (23). To prove his point, he offers French translations of Faulkner.

History-writing may, of course, also be thought of as a form of translation. Sir Walter Scott, for example, describes the process of constructing his paradigmatic texts of historical fiction as "translating into the manners as well as the language of the age we live in" (cited in Lukács, 68). Hayden White offers a more fully elaborated theoretical model of historiography as a tropological process of emplotment built on metaphor, metonym, synechdoche and irony. This theoretical description of historiography is virtually indistinguishable from similar theoretical considerations of translation, especially when one considers that the historical opposition in theories of translation – between the literal and verifiable and the fictional or interpretive – is identical to the historical opposition one finds in theories of historiography.

The previously cited epigraph of *Viva o povo brasileiro* frames João Ubaldo's historiography as a radically contingent fictional interpretation of Brazilian history that denies the existence of self-subsistent facts. As Luiz Valente points out, the epigraph is an inversion of the truth claims made in epigraphs of 19th century Brazilian naturalistic novels such as Aluísio Azevedo's *O cortiço*. Through a process of parody and inversion of the forms of proto-scientific discourses of ethnicity, nation, religion, etc. that have historically been used in Brazilian texts to construct historiographies, João Ubaldo exposes the inherent fictionality of the truth claims made in these texts. Valente inscribes this parodic process within a Bakhtinian esthetic model of carnavalization. As in many contemporary Latin American historical novels, the object of this parodic process is not only historical or supposedly factual texts but also fictional texts such as José de Alencar's *Iracema*. To take but one example that Valente mentions, João Ubaldo traces Brazilian history as a genealogical process, but instead of presenting this genealogy as the myth of benign miscegenation of indigenous peoples and Europeans, it is presented as a series of violent rapes by white male slave owners of black female slaves. In *Viva o povo brasileiro* one also finds many of the conventions used in other

contemporary Latin American texts to reinforce their own fictionality. The execution death of Lieutenant Brandão Galvão that opens the text is seen in a painting. This framing not only exposes the description as artifice, but the scene itself inevitably evokes one of the best-known contemporary texts of Latin American fiction, *Cien años de soledad.* The explanation of "alminhas" who come to inhabit various characters in the text is constructed from a rhetoric that is both as plausible and absurd as the rhetoric of 19th century Brazilian positivist texts. There are references to found texts – the trunk with the secrets of the "Irmandade" that Dandão gives to Budião and the story of the Baron de Pirapuama's murder of the slave Inocêncio. There are also inscriptions within the text of what Roberto González Echevarría refers to as archivists – such as Dadinha, Maria da Fé and the blind Faustino – who interpret the text's own version of Brazilian history. This process of rearticulation and reinterpretation might, at least initially, be read as reinforcing the text's status as but one version among many of Brazilian history by disclosing its own fictionality.

The episode in which Feliciano tells Budião the story of how the Baron of Pirapuama became a war hero and thus gained his position as patriarch and progenitor of Itaparica is a revealing example of how this apparently metafictional process functions in the text. Feliciano, whose tongue has been cut out, communicates through a form of sign language that, writes João Ubaldo, "Budião. . . entendia como se falada. Fora mesmo através dele que todos souberam em pormenores como morrera Inocêncio. . . e souberam como tinha sido cortada a língua de Feliciano" (158). This process of communication between Budião and Feliciano is explicitly described as "traduzindo gestos" (158). According to Valente, the cutting of Feliciano's tongue represents "a tentativa de suprimir o discurso dos socialmente mais fracos" (64), and he notes that the future Baron of Pirapuama "não consegue impedir que a história de sua cruel e vil ação seja transmitida para a comunidade negra" (64).

The appearance of found texts in *Viva o povo brasileiro* and the reference to Budião as a translator also inevitably evoke the found text in *Don Quijote* and the assertion of the narrator in Cervantes' novel that he is not the author but the translator of an unreliable Arabic text. This episode, like the episode in *Quijote*

of the burning of a "false" book of history along with the novelas de *caballeria,* has the effect of undermining the authority of the author and the truth-bearing status of the text we are reading. Hayden White describes this process in historiographic writing as "a self-conscious discourse [that] mirrors or replicates the phases through which consciousness itself must pass in its progress from a naive (metaphorical) to a self-critical (ironic) comprehension of itself" (19).

To translate is to re-write just as to re-read in translation is inevitably to reinterpret. One result of reading the English version of *Viva o povo brasileiro* is to see the episode of Budião's translation as an inscription of the author in the text, especially since Budião is the same character who later receives the trunk with the secrets of the Irmandade. Not only is Budião simultaneously the figure of the autor, translator and historian within the text, but the stories he tells and/or translates concerning both Feliciano and the Irmandade are not contested at other points in the text. Feliciano's story simply reinforces or corroborates the previous version of the same incidente offered by the narrator. Although Maria da Fé does express doubts about the exact form of the Irmandade, she asserts repeatedly that it does exist and her assertion goes unchallenged. In translation, the rhetoric of these two episodes takes the form of truth-claims, pointing to self-subsistent facts. That Feliciano's text is a silenced version of an oral history simply reinforces its claim to bearing some extra-textual truth since oral versions of history are repeatedly valued over written ones in *Viva o povo brasileiro.*

In various reviews and articles that appeared shortly after the publication of the first Brazilian editon of *Viva o povo brasileiro,* one finds a series of implicit and explicit truth claims concerning the novel. João Ubaldo relates to various interviewers that he wrote the Portuguese version of the novel on Itaparica. According to a 1984 article in *Veja,* one of the characters, Nego Leléu, is based on João Ubaldo's childhood acquaintance with a local fisherman named José de Honorina (Conti, 110). In an interview in *Leia,* João Ubaldo indicates that although the artifice of the "alminhas" is constructed from "uma série de teses e informações pseudo-espíritas que são tiradas da minha cabeça" (Serra, 10), he adds that since the novel was completed he has discovered that Amoreiras, the place where the "alminhas"

congregate, is "um lugar misteriosíssimo que tem o famoso culto dos eguns, o culto dos mortos único no Brasil" (10).

This portrayal of the author as participant-observer is reminiscent of similar claims to ethnographic authority based on fieldwork made by authors of the so-called *novelas de la tierra*, such as Gallegos, Carpentier and Rivera. Such extra-textual framing might be dismissed as so much publication hype were it not for João Ubaldo's own far more explicit claims. He says, "[f]iz esse livro para tentar mostrar como o povo vê" (Castello, 48), and describes the book as "uma história de um possível surgimento de consciência de nacionalidade no Brasil" (Serra, 10). Elsewhere he describes the text as "um romance sobre o povinho anônimo do Recôncavo, que serve de símbolo para todo o povo brasileiro" (Conti, 109). Following White's model for constructing historiographies, the text as described by João Ubaldo, at least as it regards the figuration of "o povo", is a progression from metaphor to synechdoche but without the irony that reveals its own fictionality.

More importantly, in the text itself one encounters precisely the same kind of unironic essentializing of abstract concepts such as "o povo". On the third page of João Ubaldo's translation – one hesitates to call it a mistranslation since, like the English version in general, it is unerringly precise, a literal translation and a construction repeated several times in the text – one encounters the phrase, "The Brazilian people *was* rising" [my emphasis]. It is the literal correctness of the translation that reveals the problematic reification in both the Portuguese and English versions of the text of the term "o povo", which is posited throughout as something good, authentic and a source of genuine knowledge. The critique offered here is similar to the one Flora Sussekind makes of a number of Brazilizan texts written in the 1970s, in *Tal Brasil, Qual Romance.* Speaking of João Antônio, for example, she writes, "em nenhum momento põe em dúvida a existência de uma unidade a que chama 'povo' ou 'terra' brasileiros"(93). In *Literatura e vida literária* she chastises *Viva o povo brasileiro* for ethnic essentializing, but her main objections to the novel seem to be its popularity and its author's antipathy to literary criticism.

In a 1990 interview, João Ubaldo himself says that, "[a] maior parte dos romancistas de cuja linhagem modestamente

faço parte – Dumas, Dickens, Sir Walter Scott – todos escreviam por dinheiro" (Marinho). In spite of its superficial resemblance to so-called magical realist texts and its seeming filiation with the post-modern esthetics of the contemporary Latin American novel, *Viva o povo brasileiro* is very much a popular historical novel within the mold of Sir Walter Scott. When one strips away its apparently metafictional artifice, one finds an array of formal and thematic similarities between the texts of Scott and that of João Ubaldo: civil wars, authenticating found texts, the construction of a mythical national past in a medieval setting and the romantic valuation of common folk. As Lukács writes of *Ivanhoe:*

> The interaction between above and below, the sum of which constitutes the totality of popular life, is thus manifested in the fact that, while on the whole the historical tendencies above receive a more distinct and generalized expression, we find the true heroes with which the historical antagonisms are fought out, with few exceptions, below (52).

For João Ubaldo, as for Scott, "the people are the heroes of history".

According to Lukács, Scott's texts, like various Enlightenment historiographies, served to "demonstrate the necessity for transforming the unreasonable society of feudal absolutism" (17). The popularity among Brazilian readers of *Viva o povo brasileiro,* written during the period of abertura, on the eve of the end of twenty years of military dictatorship, owes something to their response to it as a dramatization of Brazilian history as a persistence of feudal absolutism, of a society of lords and serfs, oppressors and oppressed, João Ubaldo's readers, mostly from Brazil's dwindling middle-class, obviously believe they share with the author the same definition of this oppressed "povo" – blacks, Indians, manual laborers, the disenfranchised and themselves. This complicity between writer and reader appears most starkly in translation when, for example, "Viva nós" is alternately translated as "Long live the Brazilian people" and "Long live we".

As appealing as this shared definition of "the people" may be, its appeal and this shared belief do not make it true. The problematic nature of João Ubaldo's rendering of Brazilian history is that he apparently shares Lukács' belief in the transparency of language and the privileged status of fiction as a truth-bearing medium. As Rorty observes, however, "anything can be made to look good or bad by being redescribed," and we are unable to redescribe anything through language since we cannot "step outside our language in order to compare it with something else" (75).

Although by serving as his own translator João Ubaldo has resolved the predicament of gaining a wider audience for a Portuguese-language writer without the necessity of an intermediary, the English text he has produced reveals a vision of Brazilian history as something as literal as his own translation.

WORKS CITED

CASTELLO, José. Com os olhos do povo. *Istoé*. December 19, 1984.

CONTI, Mário Sergio. "Um brado retumbante." *Veja*. December 19, 1984.

LUKÁCS, George. *The Historical Novel*. Harmondsworth, England: Penguin, 1976.

MARINHO, Beatriz. "João Ubaldo Ribeiro, Profissão: Escritor." *Folha de São Paulo*. June 30, 1990.

NELSON, Lowery. "Literary Translation." *Translation Review*. Callas: University of Texas at Dallas. Number 29, 1989.

RIBEIRO, João Ubaldo. *An Invincible Memory*. New York: Harper and Row, 1989.

–. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

–. Bloch Manchete transcription of interview with *O Globo* (n. d., circa 1989).

RORTY, Richard. *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

SERRA, Cristina. "A formação da nacionalidade brasileira como foi vista por João Ubaldo Ribeiro, na mansidão da ilha de Itaparica. *Leia*. 7(75):10. Jan, 1985.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiame, 1984.

VALENTE, Luiz Fernando. "Viva o povo brasileiro: ficção e anti-história." *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 25, n. 3, set. 1990.

WHITE, Hayden. *The Tropics of Discourse*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

Ensaio
Essay

TROPICALISMO: ALGUMAS REFLEXÕES TEÓRICAS

Evelina Hoisel
UFBA

The allegory of Brazil as an absurd is chosen as the leading thread to reconstruct the trajectory of the critical reflections on the Tropicalist movement. Pursuing the main theoretical bases that establish the peculiar visions of Brazil represented in the tropicalist allegory, the aim of the essay is to show how the different versions are sustained by distinct theoretical apparatuses responsible for suspecting (Schwarz, Vasconcellos) and for praising (Favaretto) the allegorical image of Brazil as an absurd.

1. Delimitando algumas questões

Absurdo
O Brasil pode ser um absurdo
Até aí tudo bem, nada mal. . .
Pode ser um absurdo
Mas ele não é surdo
O Brasil tem um ouvido musical
Que não é normal.

Em 1978, em "*Love, love, love*", no disco *Muito*, Caetano Veloso (1978) trazia à cena musical uma questão teórica das mais polêmicas e debatidas pelos críticos do Tropicalismo. Esta questão, a do Brasil como absurdo, que teria como correlato uma imagem atemporal do Brasil posta em circulação como uma das características da estética tropicalista pelo artigo de Roberto Schwarz "Cultura e política: 1964-1969" (61-92),[1] duas décadas após a eclosão do movimento e da primeira versão da publicação do artigo, não está desatualizada. Alguma coisa acontece no coração do País, mostrando que os descompassos permanecem e que as categorias irracionais ainda comandam o cenário local. A "geléia geral brasileira" retocou-se com outras tonalidades, talvez até tenha mesmo se descolorido, talvez a festa tenha se transformado em melancolia e luto, porém, a sensação de absurdo ainda é uma tônica nos acontecimentos sócio-políticos do Brasil atual, confirmando assim que a idéia de atemporalidade de algumas pressuposições trazidas à tona pelo movimento tropicalista não era apenas uma alegoria do absurdo que perpetuava fatalisticamente a sua história.

Se hoje, transcorridos os anos, essas questões podem ser elucidadas pelo distanciamento histórico, no momento em que o Tropicalismo eclodiu, suscitou uma série de controvérsias, deixando muitos críticos atônicos diante da novidade e estranheza de sua atitude musical e comportamental. Mesmo aqueles críticos mais sensíveis, que se ocuparam do acontecimento quando ele irrompia efervescentemente, e forneceram um fecundo instrumental teórico e analítico, como é o caso de Roberto Schwarz, permaneceram prisioneiros de determinadas amarras ideológicas que impediram uma compreensão mais precisa do movimento.

Em "*Love, love, love*", referindo-se a uma dessas questões, discutida principalmente no âmbito da ideologia política, Caetano afirma a problemática central do Tropicalismo, que, como ele mesmo declara, é uma preocupação com a própria música, com a "linha evolutiva" (1968, 375-385) da música popular brasileira, com sua autonomia diante das demais representações sociais e ideológicas, a constatação de que é no "modo de formar" que está "o engajamento para com a realidade" (Eco 227).

Nesse sentido, o Tropicalismo representa um marco na linha evolutiva da música popular brasileira, principalmente naquela época, porque repensa essa problemática de forma radical, elucidando algumas vinculações postas em prática pela canção de protesto, movimento que o antecedeu. E foi esse posicionamento radical no que se refere às relações entre música e representações culturais que suscitou uma série de mal-entendidos.

A primeira radicalidade do Tropicalismo está na sua própria linguagem, no seu modo de articulação musical e textual, constituindo um tipo de representação que foge aos parâmetros dos modelos estabelecidos na época, e que encontra na alegoria um procedimento eficaz de estruturação. Essa linguagem radical se torna apta para atualizar outras questões muito específicas à situação sócio-política do Brasil na década de 60, e é na direção das relações entre cultura e política que se desenvolvem as reflexões de Roberto Schwarz no ensaio referido.

A partir desse artigo, publicado originalmente na França, na revista *Les temps modernes*, em 1970, outros estudos retomaram as discussões sobre essa vanguarda musical, perseguindo como filão das reflexões a imagem alegórica do Brasil como

absurdo, através da qual se movimentam as demais discussões – estética, formal, estilística, ideológica, sociológica. Gilberto Vasconcellos, em *Música popular: de olho na fresta* (1979), retoma e desenvolve os pressupostos de Schwarz, visando compreender como a matéria política se incorporou na música popular brasileira a partir da década de 60. Celso Favaretto, em *Tropicália: alegoria, alegria*, (1979) mantém o diálogo com Schwarz, deslocando algumas das suas postulações, usando um instrumental oriundo da psicanálise e da filosofia (Freud, Lacan, Deleuze e Derrida).

Antonio Carlos de Brito (1972), Heloísa Buarque de Hollanda (1980), Ismael Xavier (1985), nas suas considerações sobre o período, têm como referencial a ser confirmado ou discutido esse texto de Schwarz.

Embora submetendo-se a enfoques diversos, a imagem alegórica do Brasil como absurdo tem uma grande fecundidade teórica, possibilitando pensar aspectos relacionados ao Tropicalismo, seus procedimentos de construção e estruturação, suas relações com o contexto sócio-cultural da época, sua dimensão estético-musical. Por fim, termina por se constituir também em material da metacanção de Caetano Veloso, "*Love, love, love*", que a ela se refere explicitamente no texto. Ao afirmar que "O Brasil pode ser um absurdo / até aí tudo bem, nada mal. . . / Pode ser um absurdo / Mas ele não é surdo / O Brasil tem um ouvido musical / que não é normal" e que "Eu canto no ritmo / não tenho outro ritmo", Caetano está salientando a supremacia dos aspectos essencialmente musicais do Tropicalismo, sua autonomia diante dos acontecimentos sócio-culturais do período. Enfatiza que "o ouvido musical" é o que mais define a sua postura como movimento estético.

Nossas reflexões sobre o Tropicalismo perseguirão esse filão teórico, partindo do texto de Roberto Schwarz, confrontando-o com as mediações de Gilberto Vasconcellos e os deslocamentos efetuados por Celso Favaretto. Evidentemente, neste percurso, alguns textos teórico-críticos não serão considerados na dimensão histórica e teórica que tiveram no momento em que apareceram, como a crítica de Augusto de Campos, principal veículo de divulgação dessa vanguarda musical (1974).[3] Mas a linha estético-semiológica desenvolvida por Augusto de Campos não assume essa discussão como os textos aos quais

estamos nos referindo. Da mesma forma, a polêmica análise de José Ramos Tinhorão (1986, 248-270),[4] de cunho sociológico e ideológico, encaminha-se por outras vertentes que não a do absurdo, conforme teorizado por estes críticos.

2. "Cultura e política – 1964-1969" como texto de referência

Embora se constitua apenas como um artigo de dezesseis páginas, o ensaio de Roberto Schwarz tem uma fecundidade teórica muito grande e própria a todo discurso que se propõe a pensar o impensado, o novo. Essa fecundidade é medida não só pela concordância que se tem em relação às concepções apresentadas, mas resulta, principalmente, da multiplicidade de questões geradas a partir de um mesmo conceito, ou de um elenco de formulações. Assim é que o trabalho de Roberto Schwarz se tornou uma espécie de texto de referência para as diversas interpretações do Tropicalismo nas suas variadas manifestações artísticas. Ele fornece noções basilares que são ampliadas, aprofundadas, deslocadas, a partir de uma postura teórica distinta, ou de um instrumental analítico também diverso.

O artigo se desenvolve nos marcos teóricos da sociologia da dependência. Procurando situar a produção cultural do período compreendido entre o golpe militar de 64 e a instalação do AI-5, em 1969, objetivando estabelecer as determinantes sociológicas dos fatos culturais e artísticos, Schwarz encontra nas contradições sócio-políticas as linhas de força geradoras do Tropicalismo, citando como exemplos desse estilo a música popular de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, a montagem, pelo grupo Oficina, da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, sob a direção de José Celso Martinez, que se constituíam como a vanguarda artística do período.

Uma das contradições fundamentais levantada por Schwarz resulta do fato de que o golpe de 64, que instala a ditadura de direita, preserva uma relativa hegemonia da esquerda, ligada aos grupos de produção ideológica (artistas, intelectuais, jornalistas), conservando a atitude política populista do tempo de Goulart, ligada aos CPCs. A circulação teórica das idéias da

esquerda só cessará em 69, com o AI-5. Naquele período, a intelectualidade contribui decisivamente para criar uma geração anticapitalista no interior da pequena burguesia. As ambigüidades e contradições do Estado pós-64 advêm ainda do fato de a ditadura ter mobilizado a pequena burguesia e a burguesia rural, com seus valores retrógrados e arcaicos, e se caracterizar por um estilo tecnocrático, moderno, revelando sua política de integração com o capital estrangeiro, com o imperialismo americano. O lado contraditório dessa modernização consiste em fazer do arcaísmo não um obstáculo, mas elemento importante do sistema que se constituía.

O Estado pré-64 se caracterizava pelo debate aberto, "que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpesinato, a *intelligentzia*, os magnatas nacionais e o exército", onde a "deformação populista do marxismo esteve entrelaçada com o poder" (Schwarz, 65-66). Após o golpe de 64, verifica-se um retrocesso, de vez que velhas formas rituais, anteriores ao populismo, são trazidas à cena, e, segundo Schwarz, é esse "espetáculo de anacronismo social, de cotidiana fantasmagoria que deu, preparou a matéria para o movimento Tropicalista, uma variante brasileira e complexa do Pop" (71).

Após constituir uma análise dos fundamentos sociais e políticos do Tropicalismo (basicamente partes 1 e 2 do artigo), Schwarz destaca como procedimento básico do seu estilo a apresentação dos anacronismos "à luz do ultramoderno", através do qual se constitui uma alegoria do Brasil. As "imagens-relíquias" do país patriarcal, rural e urbano são apresentadas através da técnica mais avançada, fazendo com que as ambigüidades e tensões na construção de sua linguagem sejam numerosas, de vez que "o veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, o passado é nobre e o presente é comercial". Se Schwarz detecta lucidamente essas ambigüidades e tensões inscritas nas produções tropicalistas, a postura ideológica assumida não lhe permite compreender claramente o sentido preciso da Tropicália e sua estratégia de ruptura e desconstrução de determinados valores sócio-culturais. Justifica-se, desse modo, sua constatação de que "sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre a crítica e a integração" (75). Essa tensão apontada entre crítica social e comércio revela os limites ideológicos de um arcabouço teórico que, embora

trabalhe com categorias teóricas nucleares para a descrição de um fenômeno cultural, não lhe empresta a dimensão adequada por lhe exigir funções sociais finalistas. A especificidade da crítica empreendida pelo Tropicalismo, denominada por muitos críticos de silenciosa ou *cool*, não se ajusta plenamente a um aparato de fundamento marxista, como o de Schwarz.

Delimitada a posição básica sobre a qual se constrói o estilo tropicalista – novo/arcaico, desenvolvimento/subdesenvolvimento –, de vez que "o veículo é moderno e o conteúdo é arcaico", retomada sem exceção por toda crítica tropicalista, mesmo por aquelas que não se fazem sob a orientação do texto de Schwarz, "Cultura e política" desenvolve duas indagações: qual o lugar social do Tropicalismo e qual o sentimento em que se reconhece e distingue a sensibilidade tropicalista.

Considerado "monopólio de universitários e afins", que podem falar uma "linguagem exclusiva", o Tropicalismo é visto como um "sistema de noções reservadas e prestigiosas", um "esnobismo de massa", que exige uma familiaridade com a moda internacional para ser entendido. Ainda que se reconheça que o efeito tropicalista tem um fundamento histórico "profundo e interessante", ele é, todavia, indicativo de uma posição de classe.

Ao contrário do método Paulo Freire, método de alfabetização que também jogava com as oposições novo/velho, moderno/arcaico (nele coabitam os arcaísmos da consciência rural e a visão complexa e especializada do alfabetizador), a imagem tropicalista se monta na oposição irreconciliável, em "rígida polarização" entre o arcaico e o moderno, nacional e internacional, desenvolvimento e subdesenvolvimento, projetando uma abstração que, para Schwarz, generaliza e fixa o destino da pátria, compondo uma alegoria que projeta uma imagem aberrante do Brasil, afirmando o absurdo como essência, cerne do País, desviando assim a problemática das contradições sociais e luta de classe. Afirma Schwarz que:

> A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre sugestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. Isto porque estes países foram incorporados ao

> mercado mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria-prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir. Na composição insolúvel mas funcional dos dois termos, portanto, está figurado um destino nacional que dura desde os inícios. (77)

A falta de especificação do Tropicalismo se apóia, e até se justifica para Schwarz, pela utilização da alegoria. Se o discurso simbólico realiza a identidade entre forma e conteúdo, a alegoria estabelece um distanciamento entre esses níveis estruturais, configurando uma relação externa e convencional, que não dá conta dos fundamentos da história, "encerrando o passado sob forma de males sempre ativos e capazes de voltar", sugerindo ainda que eles são o nosso destino. Aqui se esboçam simultaneamente a riqueza e fecundidade do texto "Cultura e política – 1964-1969" e os seus limites ideológicos. Apropriando-se da concepção de alegoria de Walter Benjamin, Schwarz, coerentemente à sua visão sociológica marxista – Lucien Goldman constitui os bastidores teóricos do seu texto –, privilegia a concepção lukacsiana, para quem a alegoria nadifica a história, apresentando-a como uma fantasmagoria. A idéia "atemporal do Brasil", figurada na alegoria tropicalista, equivaleria, em termos lukacsianos, a esse processo da nadificação da história, que faz com que o filósofo húngaro eleja Thomas Mann, em lugar de Franz Kafka, modelo benjaminiano da alegoria moderna, como o grande escritor do século XX (cf. Lukács, Benjamin e Xavier, nota 9). Ressalta ainda Roberto Schwarz que é por se utilizar da alegoria como procedimento que "a falta de especificação" do Tropicalismo pode ser aceita, o que não aconteceria se se tratasse de um estilo simbólico, onde se estabelece uma motivação entre significante e objeto significado, entre referente e representação. Responsabiliza-se então a alegoria pela visão a-histórica do Brasil, pela imagem do absurdo que ela encerra, "petrificando" o seu destino. Todavia, conclui-se que apenas a alegoria poderia representar essas aberrações.

3. *De olho na fresta:* a variante mediatizadora

Como já foi observado por Silviano Santiago ao prefaciar o livro *Música popular: de olho na fresta*, publicado em 1977,

> Gilberto Vasconcellos não tenta abrir caminhos novos, mas segue de perto a trilha de leitura determinada pelos primeiros críticos do Tropicalismo (em especial a de Roberto Schwarz) para não só endossar e ratificar os acertos, como também para discutir os desacertos. (cf. Vasconcellos 9)

A estratégia de análise de Gilberto Vasconcellos está voltada para uma interpretação das canções a partir de uma perspectiva também sociológica, através da qual se emolduram os procedimentos formais e estéticos. A sua meta é "saber como a sociedade se objetiva na estrutura da canção", como a matéria política se incorporou na música popular brasileira a partir dos anos 60, e como a censura interfere no discurso dessas produções. Procedendo a uma leitura das diversas canções, tendo como núcleo essa dimensão política, propõe uma tipologia para a MPB, destacando três fases distintas que se sucedem: o primeiro período, de 1960 a 1968, onde se situa a canção de protesto e onde a matéria política esteve "escancarada e esquemática". O segundo período, de 1968 a 1972, do Tropicalismo, com o predomínio da paródia e da alegoria, que dão uma "dimensão polivalente" às questões políticas. E o terceiro período, de 1972 a 1977, que censura e recalca a matéria-política.

É se baseando numa dimensão sociológica, mas sem relegar os aspectos estritamente estéticos, que Gilberto Vasconcellos empreende uma crítica à canção de protesto, afirmando que:

> Diante das contradições que explodiam por todos os lados da vida nacional, ela se incumbiu de subordinar despoticamente o elemento estético às exigências imediatas da agitação política. Resultado: a questão da função social da música popular acabou sendo concebida de maneira unilateral e esquemática. Os compositores enveredaram por uma concepção sociologizante, instrumentalista da

> canção: o componente textual desta foi reduzido a mero vínculo de significados políticos. (42)

Situando esse primeiro momento da MPB no panorama da política populista-nacionalista que vigorava então, Vasconcellos, numa leitura não muito minuciosa, mas que sintetiza claramente as coordenadas de participação da canção de protesto, a caracteriza como de "cunho moral", que empreende a "fetichização do povo" como entidade histórica (aqui, apropriando-se das considerações de José Paulo Neto) e que exorta a esperança populista através da confiança no dia que virá (citando agora o estudo de Walnice Nogueira Galvão). Por fim, destaca sua perspectiva "sentimental e reformista de redenção da nação". Esta síntese permite a Gilberto Vasconcellos enveredar pelo segundo período, que passa a se constituir como principal assunto de seu livro.

"O potencial guerreiro" do Tropicalismo, expressão com que Silviano Santiago caracteriza o movimento no prefácio já citado, de acordo com a leitura de Vascencellos estaria situado em dois planos:

> crítica à musicalidade do passado e crítica ao miúdo engajamento da canção de protesto. Reveste-se, por outro lado, de dupla determinação: surge como reação aos acontecimentos de abril de 1964, ao mesmo tempo em que transcende o novo quadro político-institucional implantado no País. Do ponto de vista cultural, significa a primeira formulação ao nível da MPB da deglutição estética estrangeira e conseqüente superação do tradicional nacionalismo musical. E mais ainda: surge como um ponto nevrálgico à compreensão da dependência cultural. (Vasconcellos, 45)

Estão aqui referidas as principais vertentes temáticas trabalhadas por Gilberto Vasconcellos no seu estudo dessa vanguarda artística dos anos 60. A feição particular desse movimento, desse neo-antropofagismo, como o próprio Caetano Veloso o considerou, consiste em conciliar crítica social e crítica da musicalidade e Vasconcellos repetidas vezes alude a este

aspecto. A alegoria se tornará um procedimento importante para apreensão desse caráter antropofágico, revelador das incongruências e absurdidades da cultura "brasileira".

Ao tratar da antropofagia, Gilberto Vasconcellos aprofunda e enriquece esse ponto de contato do Tropicalismo com o movimento de 22, através de uma releitura de Oswald de Andrade. Essa vinculação foi primeiramente estabelecida por Augusto de Campos, depois retomada por José Ramos Tinhorão, que também faz algumas explicitações. Posteriormente, Silviano Santiago desenvolve suas reflexões sobre o Manifesto Antropofágico à luz do movimento dadaísta e suas imbricações no Tropicalismo.

A ruptura da Tropicália em relação à canção de protesto reside no fato de se apropriar das contradições sociais e políticas e representá-las em seus antagonismos, sem espelhá-las linearmente. Gilberto Vasconcellos avança em relação ao texto de Roberto Schwarz, ao sublinhar que a significação social e política da Tropicália não se encontra no plano do expressamente dito, penetrando no plano formal, processando uma espécie de montagem entre texto e música e afastando-se de uma concepção meramente instrumentalista de transformação social. Retomando as contradições embutidas na estrutura social, mostra os aspectos aberrantes do subdesenvolvimento e, simultaneamente, o que há de mais moderno e sofisticado da civilização tecnológica e industrial. Através do procedimento da colagem (muito difundido inclusive nas artes plásticas do período), da estilística do choque, do *kitsch*, do cafona, da paródia, empreende uma colagem cultural dessacralizadora, trazendo à tona um dos fundamentos do capitalismo periférico – o desenvolvimento desigual –, e encaminhando-se para a circulação de um procedimento estético desprovincializado.

O sincretismo musical faz ressoar num mesmo espaço musical o baião, o samba, pertencentes à música popular tradicional, o *jazz* e o *rock*, numa colagem de todos os ritmos. O recurso à alegoria fornece essa visão fragmentada da realidade "representada", seu estilhaçamento em imagens que captam as faces díspares do seu perfil heterogêneo e multiforme, desvelando nessa visão caleidoscópica o seu caos – talvez seu supercaos: o absurdo.

Música popular: de olho na fresta, ao realçar o elemento textual através de uma minuciosa leitura das canções tropicalistas, como a que empreende de "Geléia Geral", de onde retira os procedimentos que orientarão e constituirão as principais premissas de sua abordagem, capta o mecanismo processual dessas composições, onde música e texto se entrelaçam para construir uma determinada imagem das "relíquias do Brasil", num processo de deglutição antropofágica.

Para chegar ao entendimento da deglutição antropofágica dos anos 60, a via perseguida por Gilberto Vasconcellos retoma uma explicação de cunho histórico-social, demonstrando como, em momentos de crise, determinadas produções culturais se apoderam da oposição racionalismo/irracionalismo para representar-se. Nessa direção, Vasconcellos pode aprofundar, mas não deslocar efetivamente, a idéia do Brasil como absurdo, e situar teoricamente a alegoria, sem contudo aceitá-la *in totum*. Talvez o que mais caracterize ou defina o discurso de Gilberto Vasconcellos seja uma ambivalência entre aceitação e negação de uma estética – a da alegoria – não por falta de sensibilidade ou acuidade intelectual para compreendê-la, mas por limitação do próprio instrumental com que operacionaliza determinadas categorias, impossíveis de se conterem em pressupostos sociológicos que solicitam uma atitude finalista para a obra de arte.

Na tentativa de explicitar o absurdo tropicalista – e devemos ter em mente que a visão do absurdo é sustentada pela alegoria – Vasconcellos elucida as bases teóricas do conceito de alegoria, conforme já indiciada pelo texto de Roberto Schwarz, onde é denunciada por não captar a totalidade dinâmica das determinações sociais e históricas. Realmente, a alegoria é sempre essa imagem fragmentada que não reconstitui o objeto na sua totalidade, apresentando-o nas suas "potencialidades não realizadas", nas suas "ruínas". Para Walter Benjamin, o que melhor sintetiza a noção de alegoria são "as ruínas", alegoria como "ruínas da história". Nada mais esclarecedor para compreender a imagem tropicalista do que essa definição, rejeitada por Schwarz, que a toma mediatizada pelo crivo teórico da crítica de G. Lukács. Em relação à crítica de Schwarz à alegoria, Vasconcellos indaga: "Juízo crítico lúcido ou certo normativismo no estético?" e prossegue:

> A resposta a essa questão escapa aos limites desse ensaio, e talvez eu não tenha condições de respondê-la. Mas é irrecusável, entretanto, que o eclipse do devir histórico, o "escuro futuro" de que fala ainda Caetano, nas suas últimas canções, lance luz na linguagem do sofrimento, no sentimento doloroso, no tom melancólico que exala das canções tropicalistas, apesar da atmosfera orgiástica, do impulso lúdico que embala a explosão deste movimento artístico. A isso se liga a "linguagem exclusiva" (Schwarz) implícita à Tropicália, pois a sensação de absurdidade do país é, em última instância, uma sensação ideológica: ela pertence a determinados setores da classe social (em geral, pequena burguesia intelectualizada) que tem condições de confrontar o que se passa no quintal brasileiro com o que anda pela contemporaneidade mundial em termos estéticos ou culturais. (54)

Vasconcellos arrisca a resposta e para isso sua reflexão se desenvolve na perspectiva de pensar o absurdo, a "idéia angustiante de que nosso país ludibria as categorias racionais", refazendo o seu percurso histórico na cultura brasileira, dando-lhe assim um fundamento histórico a partir da reconstituição da sua utilização, constatando que, paradoxalmente, aparece tanto nos discursos totalitários quanto nos liberais e de esquerda. Está em Graça Aranha, Plínio Salgado, Oswald de Andrade, e, nestes contextos, é chamado de "zoeira", "barbárie", "loucura", sempre produzindo uma imagem caótica do país. Na idéia irracionalista do Brasil como absurdo, Vasconcellos encontra o significado ideológico da recusa ou do desprezo pela luta de classe, e, no Tropicalismo, como nessas outras manifestações intelectuais, toma a mesma direção. Essa recusa, que para Schwarz é o pecado capital do Tropicalismo, termina sendo ratificada por Gilberto Vasconcellos. Apesar de toda simpatia e empatia com o movimento, e todos os percursos traçados para justificar historicamente a idéia de absurdidade do país e, teoricamente, o procedimento alegórico, Gilberto Vasconcellos termina por reforçar as colocações de Schwarz.

Ao finalizar o estudo desse segundo período da MPB, em que as relações entre política e estética se faziam abertamente, uma vez que a canção popular ainda não se encontrava sob o signo aberto da repressão e da censura – (lembramos que esta é uma das contradições cruciais do período 64-69: o golpe é de direita, mas há hegemonia da esquerda e a censura só se instala em 69 com o AI-5) –, Vasconcellos conclui que o distanciamento da Tropicália em relação à terra é tamanha que:

> perde de vista o devir histórico, petrificando em suas canções o absurdo como imagem alegórica e talvez ontológica do Brasil. Eis o pecado essencial, ou se se quiser, sua falta de mediação. Ao endossar a idéia de que a semana de 22 inaugura o irracionalismo moderno no Brasil (José Paulo Netto), não seria ousado ver na Tropicália a última manifestação cultural irracionalista que, apesar de tudo, apresentou ainda dimensão crítica, momentos de verdade. (64) (O grifo é nosso.)

O "apesar de tudo" é sintomático desse posicionamento que oscila entre aceitação estética do movimento e rejeição de suas "indeterminações", recusadas pelas ressonâncias ideológicas do discurso de *De olho na fresta*. A fresta que se explicita no item "cultura da depressão (1969-1974)" como uma certa maneira de dizer e não dizer para ludibriar o discurso da censura e da repressão que se instalam com o AI-5, está, no Tropicalismo, nesse modo de formar "indeterminado", isto é, carnavalizado e polifônico (Bahktine), parodístico, irônico, enformando a alegoria do absurdo.

Observamos, assim, que o livro de Gilberto Vasconcellos, como o ensaio de Roberto Schwarz, ainda que baseado no conceito benjaminiano da alegoria, permanece coeso à crítica de Lukács, porque termina por exigir uma perspectiva finalista para a obra de arte, no caso, a Tropicália. Em Gilberto Vasconcellos essa exigência é mais dissimulada, porque o especificamente estético tem um lugar de destaque nas suas reflexões, pela ênfase dada ao elemento textual, enquanto o ensaio de Schwarz está preocupado em detectar as linhas de força que atuaram e direcionaram as relações entre política e determinadas

produções culturais denominadas tropicalistas, no período de 1964-1969.

Ao confirmar que o Tropicalismo petrifica o absurdo como imagem alegórica e ontológica do Brasil, Vasconcellos – como o próprio Schwarz – não percebe que é também esse discurso teórico-sociológico que está sendo questionado, desconstruído, pelas produções tropicalistas que encenam sua desconfiança tanto em relação aos discursos da esquerda – desconfiança em relação ao populismo, ao marxismo-leninismo – quanto, evidentemente, no que se refere à própria direita. Os filmes de Glauber Rocha, os textos de José Agripino de Paula, as músicas de Caetano, Gilberto Gil, Torquato Neto carnavalizam parodisticamente esses diversos discursos, desvelando as suas implicações e comprometimentos históricos e ideológicos. Como já anotou lucidamente Heloísa Buarque de Hollanda,

> o problema do Tropicalismo não é saber se a revolução brasileira deve ser socialista, proletária, nacional-popular ou burguesa. Sua descrença é exatamente em relação à idéia de tomada de poder. (61)

Ainda que estes críticos em apreço liberem as reflexões sobre esta vanguarda artística da década de 60 da viseira nacionalista, muito em voga nas discussões do período, compreendendo assim um traço crucial da atitude tropicalista, a marca nitidamente nova que é não só a politização do estético, mas a "estetização do político" (Santiago 11) através de uma ficcionalização da própria história (Hoisel 49-58) – o desvelamento do seu absurdo – esse movimento não é apreendido na sua dinâmica por esses enfoques de análise. A perspectiva carnavalesca assumida explicitamente pelos artistas, ao nível estético e comportamental – a *mise en scène* gestual, as roupas, os festivais, o ritual da festa com todos os seus ingredientes – são signos que encenam uma atitude e figuram um tipo de comportamento ainda não codificado e que tem uma repercussão maior do que a discussão de sua inserção ou não num contexto especificamente nacional ou internacional.

Hoje, duas décadas após a explosão do movimento – e a palavra explosão é muito usada pela crítica aos tropicalistas, mas, paciência, ele foi mesmo uma explosão, uma bomba detonada,

estilhaçando os subterfúgios da história (individual e coletiva), dos mitos – sua eficácia não pode ser questionada numa direção acentuadamente sócio-marxista que o explique apenas do ponto de vista da luta de classes. O tempo de posterioridade dá uma dimensão mais ampla do que uma reflexão teórico-crítica que surge no calor dos acontecimentos, na paixão das vivências históricas. E este é o principal valor do ensaio de Roberto Schwarz: o texto escrito ainda no acontecer dos fatos, da história se fazendo, das paixões se investindo. Na reedição de 1978, uma nota precede o artigo, onde Schwarz fala dos acertos e desacertos de suas colocações e da "tentação de reescrever as passagens que a realidade e os anos desmentiram" e que "o leitor verá que o tempo passou e não passou" (61). Publicado em 1977, sete anos após a publicação francesa de "Cultura e política: 1964-1969", o livro de Gilberto Vasconcellos *Música popular: de olho na fresta* não encontrou o distanciamento histórico suficiente para ultrapassar a mediatização do texto de Schwarz e rever suas colocações, repensando-as numa atitude prospectiva capaz de apreender o dinamismo processual da Tropicália, desvencilhando-se daquele "normativismo estético" que ele próprio indaga a respeito do texto de Schwarz, e compreendendo que a imagem alegórica do Brasil como absurdo não petrifica o seu destino, mas constata ludicamente o processo ideológico de ficcionalização de sua história, cujo gesto inaugural já se encontra na carta de Pero Vaz de Caminha, por isso mesmo tão parodisticamente desconstruída pelo antropófago – (pré-)tropicalista Oswald de Andrade.

4. *Tropicália: alegoria, alegria* – a descontrução das ideologias

Publicado em 1979, o livro de Celso Favaretto *Tropicália: alegoria, alegria* encontra também no ensaio de Roberto Schwarz as coordenadas através das quais aplicará um instrumental teórico-analítico capaz de situar a trajetória tropicalista de forma mais pertinente a sua proposta e seu processo de organização ou construção. A noção benjaminiana de alegoria, o funcionamento do inconsciente configurado por Freud e Lacan, a noção de desconstrução e descentramento da filosofia, explicitada por

Gilles Deleuze e Jacques Derrida, a visão carnavalesca da linguagem traçada por Bakhtine, sustentam as principais formulações sobre a estética tropicalista, empreendendo uma minuciosa leitura de suas canções. Em algumas passagens, a conjugação desse aparato conceitual, usado para deslocar, ou melhor, desconstruir e descentrar pressupostos sociológicos com os quais o Tropicalismo vinha sendo considerado, resulta em capítulos pouco claros, aspecto este já observado por Ismail Xavier em seu estudo "Alegoria, modernidade, nacionalismo" (nota 9).

Assumir a definição benjaminiana de alegoria é o primeiro encaminhamento que permite a Celso Favaretto se movimentar em um espaço teórico-interpretativo – o da desconstrução – ao qual logo nos introduz no capítulo inicial, ao analisar a música "Alegria, alegria" de Caetano Veloso, considerando:

> Nesta primeira música tropicalista, surpreendem-se – no processo de enumeração caótica e de colagem, tanto na letra quanto no arranjo – indicações certeiras do processo de desconstrução a que o Tropicalismo vai submeter a tradição musical, a ideologia do desenvolvimento e o nacionalismo populista. Nos versos: "uma canção me consola" e "no coração do Brasil" – o primeiro, uma reminiscência ambígua do iê-iê-iê: dívida de amor à primeira ruptura ao círculo bem comportado da música brasileira e, ao mesmo tempo, reconhecimento das implicações românticas e industriais daquele movimento; o segundo, uma imagem complexa que ressalta alegoricamente as assincronias do país – tais indicações são marcantes. A canção produz uma sensação indefinida, pois nela não fala um sujeito que deteria, por exemplo, a verdade sobre o Brasil, mas uma deriva que dissolve o sujeito enquanto o multiplica. (nota 6, 8-9)

Mobilizado desde o capítulo inicial, o conceito de desconstrução, todavia, não aparece formulado teoricamente, nem tem explicitado o seu campo de abordagem, o que pode constituir-se como um dos responsáveis pelo "ecletismo teórico" ao qual Ismail Xavier se refere na sua resenha. Apesar dessa

imprecisão, consideramos que a perspectiva da desconstrução é das mais esclarecedoras para o entendimento da postura tropicalista face às questões estético-culturais daquele período, é um fecundo modo de operação através do qual se pode captar o dinamismo processual da paródia, da alegoria, do absurdo que constroem a canção tropicalista. Foi a essa configuração que recorremos quando estudamos a literatura *pop*-tropicalista de José Agripino de Paula, na leitura de *PanAmérica* e *Nações Unidas.*

A desconstrução fundamenta a interpretação de Celso Favaretto, retirando sua leitura do campo das ideologias políticas, mas fornecendo-lhe um material adequado para denunciar, ou mais precisamente, para desvelar toda e qualquer ideologia. No campo da filosofia, a desconstrução, conforme definida e empreendida pelos filósofos franceses Gilles Deleuze (1974) e Jacques Derrida (1972), tem uma especificidade teórica bastante complexa (cf. Santiago 1976). Implica abalar, solicitar os alicerces da metafísica ocidental, denunciar os pressupostos ideológicos que sustentaram o seu edifício, desde o aparecimento do platonismo, isto é, da instalação de uma determinada lógica, de uma razão, de uma verdade, ou ainda de um princípio e fim que se impuseram como centros, forças que atuaram na linguagem filosófica, orientando a interpretação da realidade e dos acontecimentos.

O movimento da desconstrução empreendida pelos filósofos modernos não é um platonismo "às avessas", mas consiste em desvelar essas forças que atuaram no discurso da filosofia, possibilitando que a cultura ocidental se impusesse como cultura de referência, comandada por um processo de múltiplos centramentos – ela é particularmente etno-logo-fonocêntrica. Foi o princípio teleológico da cultura ocidental – o centramento num princípio e fim impostos como verdades absolutas, em nome de uma origem, de um Deus, que permitiu que fossem realizadas as maiores barbáries da história. A desconstrução que se efetua no presente século, mas que tem suas raízes no final do século passado, com Marx, Nietzsche e Freud, denuncia esses pressupostos, encenando na linguagem e através da linguagem as suas diversas máscaras, isto é, a interpretação das forças que agiram em determinados momentos da história, e construíram uma privilegiada versão dos seus acontecimentos. O processo de desconstrução e descentramento consiste então em deslocar

essas versões apresentadas como "verdades absolutas", fazendo detonar os elementos recalcados, o outro reprimido da história. E aqui detectamos como o conceito de Walter Benjamin da alegoria como revelando "o outro da história", "a história que poderia ter sido e não foi" se adapta plenamente a esse gesto desconstrutor.

Como não se trata de um movimento de inversão da história – o *renversement* não é a história às avessas – o espaço da desconstrução se caracteriza como espaço de duplas marcas, é o lugar de diferência (différance), que, pela irrupção do outro, dramatiza no cenário da linguagem o estabelecido (as marcas do mesmo) e o estranho, o novo (o outro reprimido que irrompe). A desconstrução possibilita uma reinterpretação da cultura, da história, de uma perspectiva descentrada (desconfiança acentuada em qualquer decisão ideológica), onde a coexistência de forças antagônicas habita o mesmo espaço – daí a sua carnavalização. O *ou* exclusivo da metafísica ocidental é substituído pela inclusiva *e*, já que esse gesto de separação, de recalcamento, se afirmou como uma decisão ideológica dessa cultura. Reconhece-se que a Filosofia, como a História e outras produções culturais, procedem a uma interpretação dos acontecimentos e, seguindo a lição nietzscheana, um acontecimento, um objeto, um signo podem ter tantas interpretações quantas forem as forças que dele se apropriem em um determinado momento (Deleuze, 1976).

Efetuando uma reinterpretação da História do Brasil, uma revisão da cultura "brasileira" iniciada pelos modernistas de 22, os tropicalistas avançaram no sentido de empreender um movimento desconstrutor e descentrado mais radical, pois se afastaram do horizonte de reconstituição do puramente nacional, brasileiro, autóctone. A defesa do nacional é apenas uma interpretação ingênua e, nesse sentido, nada mais inocente que a utopia do nacional almejada pelos românticos no século passado, a tentativa de recuperar a origem da cultura "brasileira". O absurdo se instala quando se compreende que na origem já está o "outro", o "irracional", o imponderável, a grande sombra e o grande pesadelo, sempre na iminência de explodir. O retorno do reprimido, dos desejos recalcados, das possibilidades subjacentes à história oficial/estabelecida é a via que Favaretto persegue de forma um tanto obscura para explicar essa antropofagia

tropicalista. Percebemos assim que, ao operar com o conceito de desconstrução, ele se apodera de um meio fecundo e eficaz para esclarecer a contundência estético-cultural desse neo-antropofagismo, dessa releitura da cultura "brasileira", para estilhaçar a própria idéia de "realidade brasileira", esvaziando as questões de classe de caráter nacional, postas em evidência pela crítica tropicalista que o antecedeu.

A "cena tropicalista" é então desvelada por suas próprias produções, onde música e texto confluem para criar essa imagem alegórica do Brasil como absurdo, desconstruindo-se a ideologia nacionalista-ufanista e os estereótipos da indústria cultural, como em "Geléia Geral", – considerada por Favaretto o paradigma da música tropicalista – ou ainda como em "Parque industrial", e encenando-se as indeterminações culturais nos seus mais variados aspectos. O recurso da citação e da colagem – literárias, musicais, culturais – funciona como estratégia desconstrutora, reinterpretando-se, por essa via, os múltiplos contrastes do mundo patriarcal e desenvolvimentista, do natural e cultural, do nacional e internacional. Gonçalves Dias, Coelho Neto, Vicente Celestino, Carlos Gomes, folclore, super-heróis, quadrinhos, programa do Chacrinha, Rubens Guerchman, baião, samba, *rock*, *jazz*, Hino Nacional, e muitos outros fragmentos culturais se superpõem numa *assemblage*, numa colagem cultural dessacralizadora, carnavalizada. Afirma Favaretto que

> É na construção das canções que se encontra interiorizado o discurso do carnaval. Identifica-se nelas a linguagem de mistura; feita de ambivalências, ausência de sujeito, integração do grotesco, oposição entre espaço aberto e fechado, mistura de ritmos populares com formas cultas de música, requinte estético de construção do texto e uso de chavões parnasianos. No caldeirão antropofágico tudo remete a tudo, produzindo-se uma relativização alegre dos valores em conflito e uma degradação contínua da informação. Cafona, a cena tropicalista excita o riso, e gera um vazio que provém da corrosão do oficialismo que controla os valores da cultura. No Tropicalismo a festa não tem valor regenerador; o vazio permanece

> vazio, sendo então preenchido pelo desejo e pela violência; alude a uma outra cena, alegórica, em que a "alegria é a prova dos nove". (nota 6, 94-95)

Ao assumir o conceito benjaminiano de alegoria e enformá-lo com o instrumental filosófico da desconstrução, com a concepção psicanalítica do inconsciente, Favaretto encontra na imagem alegórica "o tom afirmativo", "a alegria de destruir" (89). Por isso, *Tropicália: alegoria, alegria* é o discurso crítico que pode resgatar teoricamente a imagem da alegoria do Brasil como absurdo, desvencilhando-a das amarras sociológicas e ideológicas a que se submetera anteriormente, efetuando, também, ao nível teórico, esse gesto desconstrutor.

No intuito de compreender ainda melhor ou mais profundamente o processo de construção da imagem tropicalista, Favaretto lança mão da analogia com a imagem surrealista, de caráter onírico, que combina elementos díspares os quais irrompem sob a forma do retorno do reprimido, criando uma cena fantasmática, obscura, estranha. O processo de estruturação das imagens do sonho – condensação, deslocamento, transformação do conteúdo latente em imagens visuais, e elaboração secundária – está presente na construção da alegoria tropicalista que Favaretto define como "exercício surrealista", isto é:

> uma prática em que a realidade é fecundada pela imaginação e pelo sonho, iluminando as possibilidades reprimidas, fazendo aparecer os "desejos coisificados", pois a prática artística desloca-se dos significados para os significantes, com o que desreprime-se o desejo, reportando-se a um universo heterogêneo, de coexistência de centros em movimento constante. (80)

Além do conceito benjaminiano de alegoria, Favaretto apropria-se agora, um tanto confusamente, das suas considerações sobre a imagem surrealista, "de inspiração antropológica", que libera as "forças revolucionárias" ocultas nos objetos, fazendo "explodir a representação". Conclui ser no espaço da imagem surrealista e tropicalista que se encontram "as potências revolucionárias do êxtase, sob a forma de 'revelação profana'".

O denso estudo do pensador alemão sobre o surrealismo é resumido apressadamente em um pequeno parágrafo do capítulo intitulado "Construção das imagens tropicalistas", confirmando mais uma vez aquele ecletismo teórico apontado por Ismail Xavier. Entretanto, a vinculação da imagem surrealista com a tropicalista constitui campo profíquo para a apreensão dos mecanismos da alegoria e da paródia, por fazerem irromper os procedimentos que constroem essa outra cena absurda, aberrante.

Já tendo sido o Tropicalismo considerado por muitos críticos um herdeiro do movimento Dada, como outras vanguardas da década de 60 – *pop*, movimento *underground* –, denominado por vários críticos como um neodadaísmo pelo seu caráter dessacralizador e por ser o primeiro movimento do século XX a contrapor uma "arte aurática", vivida no *hic et nunc* da contemplação da obra única, sacralizada, a uma arte alegórica (cf. Benjamin, 1987, 165-196) dessacralizadora, é evidente que as ligações estabelecidas por Celso Favaretto com o surrealismo dão uma dimensão maior à imagem tropicalista, enriquecendo as discussões em torno da alegoria do absurdo. Esclarece Favaretto que,

> Assim compreendida, a alegoria tropicalista das "relíquias do Brasil" não petrifica o absurdo como um mal eterno. As ambigüidades da linguagem tropicalista não podem ser debitadas a uma visão fatalista, em que a história é tida como decadência, porquanto não há originalidade primitiva alguma a recuperar. O tropicalismo atualiza versões do passado, expondo-as como objetos a ver, através do brilho intermitente de imagens que fisgam as indeterminações do Brasil e afirmando que ele não chegou a ser. (nota 6, 88)

Ainda no intuito de repensar o lugar social do Tropicalismo, ao qual se dirigem e concentram a maior parte das restrições que lhe são feitas, prossegue Favaretto:

> A exposição do absurdo não implica a sua contemplação, podendo levar à desmistificação. O riso cafona é criticado, no fundo, por não traduzir

> intenções. / . . . / Vista à luz da utopia, é certo que a crítica tropicalista pode ser considerada inócua, pois suas manifestações se esgotavam no próprio momento da ocorrência sem propor nenhum modelo que preenchesse o vazio resultante. Compunha uma sintaxe de atos, entendida como semântica, que teve a eficácia de produzir um curto-circuito na música brasileira. / . . . / Articulando os fragmentos perversos do desejo decepcionado, desmonta os dispositivos que o capitalismo monta para capturar o desejo (86).

Ao capturar o desejo reprimido, ou mais claramente, o "outro" imponderável e impensado da e pela história, através de seus textos, ritmos, timbres, melodias, assonâncias e dissonâncias, a canção tropicalista representou um momento de ruptura na música popular brasileira a partir de uma reinterpretação dos valores musicais, culturais, comportamentais, cuja repercussão se faz sentir em uma redefinição da própria cultura. Como toda vanguarda, teve seu limite cronológico preciso e delimitado. Como marco de ruptura, não foi sobrepujado por nenhum movimento posterior, mesmo considerando-se que o "Brasil tem um ouvido musical que não é normal". O desenrolar da história, por outro lado, parece confirmar e acentuar as incongruências, dilatando ainda mais a atemporalidade da alegoria do absurdo, impossível de ser compreendida pela ótica ideológica das lutas de classe, já desconstruída pelos próprios acontecimentos históricos. Passada a explosão da festa, a alegoria, alegria se torna para alguns um objeto de investigação frio, distante, como tantos outros objetos de investigação. De lá para cá, os descompassos permanecem e, em relação à música, Caetano Veloso faz seu próprio "balanço da bossa". . . e da fossa:

> Os anos 60 foram uma surpresa. Ninguém imaginava que os *Beatles* e os *Rolling Stones* virassem aqueles fenômenos. Os anos 70 foram chatos, os 80 foram de preservação e, talvez, os 90 tragam algo diferente. As pessoas estão se mexendo em suas cascas. (1989)

Para aqueles que, "caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento" investiram sua "potência revolucionária" e viveram o "êxtase profano" e sagrado do ritual da festa, resta a memória dessa participação e o registro de ter vivenciado algo importante que aconteceu na história cultural do Brasil.

NOTAS

[1] O texto de Schwarz foi originalmente publicado na França com o título: Remarques sur la culture et la politique au Brésil: 1964-1969. *Les Temps Modernes*. Paris, 288.

[2] Ismail Xavier estuda o conceito de alegoria e suas diversas acepções, até verificar a utilização dessa imagem pelo Tropicalismo, quando então examina o seu tratamento pelos diversos críticos do movimento. De alguma forma, a nossa resenha tem como fonte de inspiração esse percurso traçado por Ismail Xavier.

[3] Trata-se de uma antologia de ensaios críticos da moderna música popular brasileira, escritos por Augusto de Campos e outros críticos. A maioria dos textos sobre o Tropicalismo é da autoria do próprio Augusto e é incontestável a sua contribuição para afirmação e divulgação do movimento. Adotando uma perspectiva de abordagem semiológica, Augusto de Campos compreendeu o movimento na sua dimensão estética, social e histórica, situando-o na linha evolutiva da MPB como vanguarda estética de nível internacional. Comparando-o com as vanguardas do período, principalmente suas ligações formais com o Concretismo, salienta também suas vinculações com o Antropofagismo, através das quais pode desenvolver sua estratégia de deglutição dos valores estético-culturais, desprovincializando-os e internacionalizando-os.
Apesar de não tratar explicitamente da alegoria do absurdo, as suas considerações são bastante reveladoras da postura filosófica, ideológica, social e estética do movimento, possibilitando também uma recuperação da imagem tropicalista como *desconstrutora* de determinadas amarras ideológicas.

[4] A abordagem sociológica de Tinhorão é das mais polêmicas, principalmente quando define o lugar social do Tropicalismo a partir de suas vinculações com o golpe de 64, ou quando procura compreender a postura irreverente dos baianos, principalmente a de Caetano Veloso. Preso a uma visão nacionalista, Tinhorão é incapaz de assimilar a estratégia antropofágica, desconstrutora do movimento.
Diante da absurdidade de algumas das suas colocações, Caetano Veloso posiciona-se criticamente, declarando que, segundo Tinhorão, "somente a preservação do analfabetismo asseguraria a possibilidade de se fazer música no Brasil". VELOSO, Caetano. Primeira feira de balanço. In: –. *Alegria, alegria:* uma caetanave organizada por Waly Salomão. Rio de Janeiro: Pedra Q. Ronca, s.d. p. 1-13.

TRABALHOS CITADOS

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
–. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política;* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, v. I).

BRITO, A. Carlos. Tropicalismo: sua estética, sua história. *Revista Vozes*, ano 66, n. 9, nov. 1972.
CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Col. Debates, 3).
DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Rio, 1976.
–. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Col. Debates, 35).
DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Tel Quel, 1972.
ECO, Umberto. Do modo de formar como engajamento para com a realidade. In: –. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968. (Col. Debates, 3).
HOISEL, Evelina. *Supercaos*; os estilhaços da cultura em Panamérica e Nações Unidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: FCEB/SEBA, 1980. (Vera Cruz, 314).
HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem;* CPC, vanguarda e desbunde; 1960/70. São Paulo: Brasiliense, 1980.
LUKÁCS, Georg. A concepção de mundo subjacente à vanguarda literária. In: –. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969.
SANTIAGO, Silviano. O fogo da transformação. In: HOISEL, Evelina. *Supercaos;* os estilhaços da cultura em Panamérica e Nações Unidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Salvador: FCEB/SEBA, 1980. (Vera Cruz, 314).
SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
TINHORÃO, José Ramos. O tropicalismo. In: –. *Pequena história da música popular brasileira;* da modinha ao tropicalismo. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1986.
VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
VELOSO, Caetano. Love, love, love. In: –. *Muito;* dentro da estrela azulada e da outra banda da terra. Philips 6349. 382. 1978.
–. Frente e verso. Entrevista concedida a Tárik de Souza. *Elle*, ano 2, n. 8, agosto 1989.
–. Que caminho seguir na música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, maio 1968.
XAVIER XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Núcleo de Estudo e Pesquisa, 1985.

Ensaio
Essay

SÃO BERNARDO: DIALÉTICA TEMPORAL E DUPLICIDADE DO SUJEITO

Maria Luíza Ritzel Remédios
PUCRS

Although a legitimate representative of the generation of the 30s in his themes and ideology, in *São Bernardo* Graciliano Ramos employs narrative strategies which are not characteristic of that period, as the play with different time levels and the duplicity of the subjetc. Using the narratology of Gérard Genette, it is possible to describe the significance effects construed by the narrational formulae of the novel and to emphazise how the narrative introduces a self-questioning subjectivity in the objective representation of the alienation and miseries of the social condition of the Brazilian Northeast.

Com a narrativa de Graciliano Ramos, o regionalismo brasileiro sofre modificações e passa da tradição realista-naturalista para a renovação modernista, apontando para um novo momento literário que será confirmado, principalmente, por Adonias Filho e Guimarães Rosa. Pelos conflitos, pela ambientação, pela temática, seus romances evocam, de uma forma bastante marcada, escritores da década de 30 tanto da literatura brasileira, como Raquel de Queirós, José Lins do Rego, Jorge Amado, quanto de literaturas estrangeiras, como John dos Passos, Steinbeck, Hemingway ou Malraux. Os pontos de contato entre ele e outros escritores da sua época são detectáveis, principalmente, na visão crítica das relações sociais. O homem é analisado pelo socialismo, pelo freudismo, pelo catolicismo existencial, concepções que sustentam ideologicamente a ficção de 30. Apresentando o homem dissolvido na massa (realismo psicológico *bruto*) ou o retorno das consciências religiosas às suas fontes pré e antiburguesas (realismo subjetivo), as obras dos autores dessa época dão exemplo de revalorização do realismo e do problema do engajamento, constituindo-se representantes de uma fase de conscientização política, de literatura participante e de combate. Assim, Graciliano Ramos, ao observar a coletividade e suas formas de existência social, bem como a relação opressor/oprimido, seguindo, de certa forma, a ideologia do período, recorre à representação de figuras como o retirante, o latifundiário, o trabalhador rural, os desprotegidos sociais, e cria um romance que supera o regionalismo, completando-se como expressão universal.

Entretanto, se integrado à geração de 30 pela expressão temática e ideológica, Graciliano Ramos, em *São Bernardo*, recorre a estratégias narrativas aparentemente desligadas do fazer literário de sua geração. Sua narrativa caracteriza-se pela duplicidade temporal (confronto de níveis temporais diferentes)

e pela duplicidade do sujeito (dialética do eu-narrador/ eu-personagem) que a levam a oscilar entre a objetividade e subjetividade, e a afastar-se da pura observação dos eventos narrados como se constata, por exemplo, em *Vidas secas*, do próprio Graciliano, ou nos romances de José Lins do Rego.

1. A duplicidade temporal

O espaço e o tempo, no romance de Graciliano Ramos, são facilmente definíveis no plano da manifestação. A ação de *São Bernardo* transcorre no município de Viçosa, Alagoas, e na fazenda São Bernardo, durante o período em que Paulo Honório conquista a fazenda, casa com Madalena, procura submetê-la ao seu domínio, ela se suicida e o fazendeiro se auto-analisa. A reconstrução da história do fazendeiro Paulo Honório é simultânea à denúncia da existência de um capitalismo incipiente, gerador da miséria, e do coronelismo do sertão que escraviza o trabalhador rural. Na sua origem mais remota, a ação de *São Bernardo* configura-se em torno da linha de tensões necessariamente criadas entre dominadores e dominados e que leva à reificação do homem. Entretanto, o significado mais profundo do texto parece encontrar-se numa tensão mascarada que se soluciona além do tempo da escritura.

A ordenação cronológica do tempo diegético é percebida pelo encadeamento das ações relatadas, as quais mostram o percurso de Paulo Honório. Não há datas que permitam balizar a ação de *São Bernardo*, entretanto nota-se que o narrador reconstrói a situação do mundo rural do sertão no período anterior à Revolução de 30 até dois anos após sua deflagração. O tempo da história relaciona-se, então, com outro tempo, o dos fatos reais. Isso se observa através de muitas referências a esse conturbado período da história política brasileira:

> Um dia Azevedo Gondim trouxe boatos de revolução. O sul revoltado, o centro revoltado, o nordeste revoltado. (p. 173)[1]

> O mundo que me cercava ia-se tornando um horrível estrupício. E o outro, grande, era uma

> balbúrdia, uma confusão dos demônios, estrupício maior. Os amigos e os jornais traziam-me a revolução. (p. 174)

O tempo diegético insere-se, desse modo, no processo histórico contextual que o contém.

O tempo do discurso revela que a ação de *São Bernardo* não se desenrola uniformemente. Por isso, observando-se a ordem temporal,[2] chega-se à conclusão de que o discurso narrativo em *São Bernardo* é principalmente analéptico e encontra-se relacionado a diferentes situações: a que reflete a intenção de o narrador escrever a sua história; a que demonstra a situação conflituosa entre as personagens dominadoras e dominadas; a que comprova a autodestruição e isolamento do eu-narrador.

A primeira página de *São Bernardo* evidencia que essa é uma narrativa de enunciação ulterior. Diz o narrador:

> Antes de iniciar esse livro, imaginei construí-lo pela divisão de trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. (p. 7)

A analepse inicial, que não é denotada somente pelos verbos no passado, mas, sobretudo, pelo dêitico temporal *antes*, implica um movimento retrospectivo e aponta para um tempo anterior ao início do livro, recuperando o presente da diegese. A função dessa analepse parece ser também demonstrar o grau de conhecimento do narrador, cuja onisciência, aí atestada, torna verossímeis os fatos narrados.

O eu-narrador, no quarto capítulo, relata seu objetivo:

> Resolvi estabelecer-me aqui na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir a propriedade S. Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões. (p. 15)

Estabelecida a meta de sua vida, Paulo Honório passa ao jogo de apossar-se de São Bernardo. Nesse jogo, o tempo, marcado cronologicamente pelo narrador, delimita as ações e insinua a frieza, a crueldade e a violência. As analepses são, então,

importantes, porque, assinaladas por dêiticos temporais, traduzem no discurso o *efeito de real:*

> Daí em diante encantou-se. Disseram-me que tinha ensebado as canelas para S. Bernardo. (. . .) A última letra se venceu num dia de inverno. Chovia que era um deus-nos-acuda. De manhã cedinho mandei Casimiro Lopes selar o cavalo, vesti o capote e parti. Duas léguas em quatro horas. (p. 20)

Também esses elementos temporais dão ao discurso um ritmo acelerado que leva ao desfecho: a posse total da fazenda e o domínio de Paulo Honório sobre Luís Padilha, desvelando a dinamicidade do herói.

A situação de conflito entre Paulo Honório e Madalena apresenta um movimento temporal bastante marcado que se liga à temática da opressão e do ciúme, presentes no texto. Por isso o relato do último encontro entre Madalena e Paulo Honório (p. 157-166), antes do suicídio daquela, está eivado de explícitas marcações temporais que dão, ao discurso narrativo, um ritmo acelerado e expressam a angústia do herói.

Ainda são as analepses que revelam a situação de conflito, a atitude de auto-análise e a solidão em que vive Paulo Honório. O capítulo final é uma grande analepse. Paulo Honório retoma o passado revelando o percurso de uma vida *que se quis violentamente plena e acabou destruída pela ignorância dos valores essenciais* (Candido 7). É, portanto, com a analepse que o eu-narrador encerra a narrativa de suas conquistas e frustrações e, no seu isolamento, vê o passado com nostalgia e crueza, chegando à consciência de sua reificação (p. 187) e da *des-integração* do seu mundo particular e do mundo maior que o cerca.

Paralelamente às analepses, encontram-se no discurso narrativo de *São Bernardo* as reduções temporais, quando fatos e pessoas são rapidamente descritos. É o que acontece quando o narrador, no plano do discurso, reduz o período de mais de quarenta anos de sua vida, tempo anterior à posse da fazenda São Bernardo, a duas páginas. Não há pormenores de ação ou de palavras, a anisocronia[3] consuma-se pela compreensão drástica do tempo da história, valendo-se do sumário ou resumo. O recuo no tempo, realizado de maneira direta e simples, alude à

origem de Paulo Honório (p. 12), à sua vida com a velha Margarida (p. 12), ao romance com Germana (p. 13), ao primeiro crime cometido (p. 13), à sua prisão (p. 13), aos primeiros negócios e outros crimes (p. 13-14), coincidindo o sumário e a analepse para mostrarem que o homem Paulo Honório é um lutador, é um homem de ação e de caráter violento. O movimento temporal vai gerar a figura autoritária e dominadora de Paulo Honório ao mesmo tempo em que impulsiona a narrativa.

Muitas vezes, o eu-narrador omite alguns períodos da história. Quando os suprime, fá-lo de forma consciente, demonstrando seu domínio total sobre a narrativa bem como certa subjetividade, advinda da escolha dos fatos, a partir de seu ângulo de visão. Assim, os eventos que deixam de ser narrados não são importantes, na perspectiva do narrador, para que se apreenda o sentido total da obra:

> Aqui existe um salto de cinco anos, e em cinco anos o mundo dá um bando de voltas. (p. 39)

> Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante.(...) É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço. (p. 77)

Os trechos acima confirmam a consciente elipse de determinados fatos pelo narrador. Fica explícito também, através deles, que Paulo Honório, num presente de angustiante solidão, evoca fatos anteriores, concluindo-se que o discurso narrativo em *São Bernardo* estrutura-se em dois planos temporais: o passado, concernente aos eventos da vida de Paulo Honório, e o presente, correspondendo ao momento em que ele escreve o livro. Se é impossível abolir o passado, transformado em presente por ser a matéria diegética de seu livro, o narrador retira desse passado a perspectivação de seu futuro e isso, de certo modo, confere à narrativa fecundidade histórica, dando-lhe a possibilidade de tratar dialeticamente os fenômenos econômicos e sociais da região do Agreste nordestino.

Finalmente, é preciso salientar que, em função da alternância entre os planos passado e presente e da freqüência da focalização interna que se alterna com a onisciência narrativa, o narrador privilegia o discurso singulativo,[4] entendendo-se, então, a sua preferência pelo pretérito perfeito.

2. A duplicidade do sujeito

As palavras iniciais de *São Bernardo:*

> Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão de trabalho. (p. 7)

conduzem a expectativa do leitor para uma narrativa que irá romper com o tradicional. Entretanto, tal não acontece e se tais palavras, de certa maneira, informam que essa será uma narrativa em que o narrador se coloca, em relação à história, numa posição de transcendência, também demonstram que é com a personagem Paulo Honório e como ela vê, julga e sente os fatos que esses serão apresentados. O projeto do narrador delineia-se já nas primeiras páginas: traçar a sua história, revelar a caminhada do homem reificado que, através da escrita, confessando-se, procura o sentido da existência. Abre-se, portanto, a narrativa configurando um eu-protagonista que a manipula e tem convicções de suas afirmações.

As páginas seguintes, em que o narrador refere a razão do fracasso da empresa em conjunto e a razão de reiniciar a obra:

> Abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja – e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos (p. 9)

realçam o projeto do narrador de fazer uma narrativa como um depoimento individual. Servem esses trechos iniciais para reiterar que a personagem-narradora é a mediadora da expressão. O distanciamento dos fatos dá-lhe onisciência, ao mesmo tempo que lhe permite ver de forma abrangente os momentos importantes de sua trajetória.

Esse primeiro contato com o leitor, através da metalinguagem, situa o texto como reprodução, inserida num processo comunicativo de ordem social. É o narrador-personagem que expõe sua vida ao leitor enquanto apresenta uma interpretação que julga mais justa, controla não só o herói Paulo Honório e todas as personagens que abdicam de sua independência e são conduzidas por ele, como também o próprio leitor. Como esse é um procedimento das narrativas em que predomina a perspectiva onisciente e em que o narrador é um demiurgo, cria-se o tom de distanciamento do relato, que se confirma quando o narrador caracteriza a personagem Paulo Honório, numa linguagem direta e concisa:

> Eu não sou preguiçoso. Fui feliz nas primeiras tentativas e obriguei a fortuna a ser-me favorável nas seguintes. (p. 40)

A objetividade, presente pelo sentido de apropriação dos bens materiais e pela ideologia pragmática de Paulo Honório, tende a desaparecer quando o narrador identifica-se com o escritor e, discutindo a composição do livro, ficcionaliza o ato da escritura.

> Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho do rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão (. . .) Cortei igualmente, na cópia, numerosas tolices ditas por mim e por d. Glória. Ficaram muitas, as que as minhas luzes não alcançaram e as que me pareceram úteis. É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas: o resto é bagaço. (p. 77)

O trecho acima, que apresenta a pretensa inabilidade do escritor Paulo Honório (*linhas chochas*), justifica as arbitrariedades que ele comete no desenrolar da narrativa. Explicando o seu processo de criação, revela o essencial dos acontecimentos (*o resto é bagaço*), põe em evidência o convencionalismo literário, reativando o seu contato com o leitor. Também, ficcionalizando

o ato de criar e escrever, ele mostra a sua dominância sobre o narrado ao mesmo tempo em que realça a subjetividade, ao restringir os fatos que narra de acordo com a representação de sua consciência.

A representação da consciência da personagem, revelada pela focalização externa, insinua a subjetividade no relato, pois o narrador, expondo a sua vida ao leitor, desvela seus conflitos psicológicos e sociais que são cruamente analisados pelo *escritor*, o qual busca um novo sentido ao seu viver:

> Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.
> (. . .) Com efeito, se me escapa o retrato moral de minha mulher, para que me serve esta narrativa? (p. 101)

O fragmento, confirmando o menor distanciamento do narrador e demonstrando a dialética objetividade/subjetividade, rompe com a linearidade da narrativa (Lafetá, 211), mas também denuncia a visão bastante limitada do narrador referentemente a Madalena, sua mulher. De fato, Madalena é apresentada pela focalização externa:

> (. . .) Luís Padilha tinha recomeçado com Azevedo Gondim os elogios às pernas.
> – De quem são as pernas?
> – Da Madalena, respondeu Gondim.
> – Quem ?
> – Uma professora. Não conhece? Bonita.
> – Educada, atalhou João Nogueira.
> – Bonita, disse outra vez Gondim. Uma lourinha, aí de uns trinta anos. (p. 47)

O diálogo faz referência ao exterior da personagem, às suas características físicas. Ela se insinua no texto como um objeto e, mais adiante, a partir do capítulo quatorze, ela se torna a nova meta de Paulo Honório, sendo que tudo se subordina a ela

(Lafetá 200). Importa salientar que o narrador-protagonista recorre a essa focalização para tratar Madalena, porque se sente impossibilitado de penetrar nas motivações sociais, psicológicas e culturais que constituem a personalidade da moça. Entretanto, o agir dessa personagem é que revela, pouco a pouco, a Paulo Honório as motivações referidas, servindo a focalização externa também para insinuar a subjetividade do narrador.

Escrever o livro servirá para mostrar que, hoje, presente do narrador no discurso narrativo, Paulo Honório já se conhece e pode divisar o mundo autoritário em que vivera, bem como, através da produção literária, compreender a decadência do proprietário rural e sua deposição do poder por não aderir ao movimento revolucionário de 30. Para Benjamin Abdala Júnior (Abdala 55), quando, no último capítulo, Paulo Honório recapitula e fundamenta sua vida (p. 184-185), o escrever a narrativa estabelece uma tensão entre os fenômenos objetivos (Madalena, os filhos de Marciano, os trabalhadores) e a subjetividade da personagem Paulo Honório, levando-o à consciência da descoberta da inutilidade de seus esforços anteriores. É, pois, a *práxis* da escrita que indica que a personagem Paulo Honório, na busca de sua essência, encontrou sua verdade.

Mais uma vez, a subjetividade emerge com grande força, quando Paulo Honório, deixando fluir suas reflexões e sua visão de mundo, provoca a participação do leitor. Reconhecendo-se como um *monstro* (p. 187), porque reificado, ele é capaz, agora, de sentir-se como homem, passando a exteriorizar, no livro que escreve, todas as suas inseguranças e frustrações.

O oscilar entre onisciência e focalização interna, maior e menor distanciamento do narrador, subjetividade e objetividade, declara-se no plano sintagmático do discurso narrativo. Nesse plano é que se apóiam os processos enunciativos da personagem-narradora, que vão da objetividade à subjetividade. Isso porque o narrador recorre a epítetos, provérbios, julgamentos de valor que marcaram a realidade e nada têm de objetivo.[5] Assim, nos capítulos que mostram a tragédia do ciúme, encontram-se com freqüência provérbios:

> Entretidos, animados. Conspiração. Talvez não fosse nada. Mas para quem, como eu, andava com a pulga atrás da orelha! Aborrecia. (p. 120)

> Padre Silvestre passou por S. Bernardo – e eu fiquei de orelha em pé, desconfiado. Deus me perdoe, desconfiei. Cavalo amarrado também come. (p. 150)

A voz do narrador, que, nos primeiros capítulos, faz-se ouvir de maneira crua e direta, atenua-se quando *Paulo Honório se deixa envolver pelo amor de Madalena e o poético surge, através da linguagem despojada, quando duas orientações opostas se identificam* (Abdala 40).

Num crescendo, a subjetividade do narrador irrompe nos momentos tensos de ação, quando se percebe que ele se deixa envolver pelo próprio discurso:

> Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo. Às vezes as idéias não vêm, ou vêm muito numerosas – e a folha permanece meio escrita, como estava na véspera. Releio algumas linhas, que me desagradam. Não vale a pena tentar corrigi-las. Afasto o papel. Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. (p. 101)

Assim, Paulo Honório embrenha-se em recordações; percebe-se que ele está envolvido pelo próprio discurso e o plano de percepção subjetiva evidencia o rigor com que ele faz a sua auto-análise, submetendo a história ao seu ponto de vista. Controlando o mundo da personagem, o narrador descreve o herói através da sua consciência por referência ao mundo exterior, fechado e preciso, submetendo-o a uma visão eminentemente crítica.

A objetividade, a focalização onisciente do narrador, determinadas pelo distanciamento e pela visão abrangente que tem dos fatos narrados, e o discurso monológico coexistem com a subjetividade, a focalização interna e o dialogismo em *São Bernardo*. Dialogismo explícito entre o eu-narrador, que, distanciado dos fatos, analisa-os, e o eu-personagem que vivencia os

acontecimentos. Isso se comprova, nas páginas finais do romance (capítulo 36), onde o narrador onisciente, *sentado à mesa da sala de jantar* (p. 180), sente que *o homem que vivia dentro dele e se desumanizou na conquista de São Bernardo, na dominação sobre os outros – que este homem era parte do seu ser, não seu ser autêntico* (Candido 10). É o desvelamento total da personagem que tem consciência, enfim, de sua situação alienada. É a confirmação da duplicidade do sujeito: narrador e herói da narrativa.

3. Conclusão

Graciliano Ramos consegue, em *São Bernardo*, tornar profundamente comovente o drama de Paulo Honório (personagem), que, ao travestir-se em escritor, vê a si mesmo com um anti-herói por fatores exteriores à sua vontade. O herói (ou anti-herói) da narrativa, no projeto de reificação, expõe-se num processo de perda, porque não chega a realizar-se como ser humano, acabando destruído pela ignorância dos valores essenciais, conforme se pode observar no trecho:

> Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa. O jardim, a horta, o pomar – abandonados; os marrecos de Pequim – mortos; o algodão, a mamona – secando. E as cercas dos vizinhos, inimigos ferozes, avançam. Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir voltar a ser o que era. (...) Mas para quê? Para quê? Não me dirão? Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, nos casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seriam animais tristes. (p. 181)

O trecho presentifica o sentimento de não-realização que percorre toda a obra, em específico o capítulo 36. Esse sentimento alcança, em *São Bernardo*, conteúdo ideológico. Perda, apatia

(quase morte), incapacidade de comunicação reforçam o signo temático da destruição decorrente do processo de reificação, e tornam-se componentes ideológicos importantes que refletem o contexto social e cultural brasileiro da época.

É importante salientar que, para a ficcionalização da realidade brasileira, Graciliano Ramos, no romance em estudo, recorre à estereotipia. As personagens, em número reduzido, são analisadas rapidamente, o mesmo acontecendo às situações. O agir mostra a personalidade dessas personagens. Entretanto, a análise rápida faz com que haja uma acumulação de elementos que configuram uma situação mais ampla e complexa. Dentre as marcas da complexidade narrativa, salientam-se a duplicidade temporal e a duplicação do narrador.

A constante representação do tempo do enunciado (os eventos da vida de Paulo Honório) e do tempo da enunciação (o momento em que escreve o livro) é o procedimento técnico-narrativo que caracteriza a duplicidade temporal. Intimamente ligado a esse procedimento tem-se o problema da perspectiva narrativa que reflete a duplicação do narrador. A narrativa, enquanto individualista, porque centrada na visão de uma única personagem que é dona da palavra narradora, apresenta, de maneira muito explícita, a denúncia da enunciação. O narrador, diversas vezes, diz estar escrevendo um livro, sugerindo que o texto conta fatos vividos por ele. Por conseguinte, o narrador mostra a palavra como responsável pela criação de situações, o que complexifica o texto ao quebrar a linearidade tradicional e diversificar os elementos que embasam o significado narrativo. Tudo isso aponta, pois, para a plurissignificação. Em face a essa atitude do narrador, o leitor encontra-se diante de um texto que se quer verdadeiro pela transcrição da realidade e que propõe o verossímil pela transformação dos dados objetivos na consciência do narrador. Isso implica a relação objetividade/subjetividade, como também uma atitude do leitor que se insere no texto, recebendo informações e chegando a conclusões, sempre conduzido pelo narrador. Assim, pela escrita de um narrador ensimesmado, o leitor penetra no microcosmo da fazenda São Bernardo, onde coabitam diferentes formas da miséria e da alienação social.

Se, de um lado, de acordo com as normas do romance brasileiro de 30, o discurso narrativo de *São Bernardo* procura

ser instrumento de conscientização do homem embrutecido pelo processo de reificação; por outro lado, o jogo temporal e a duplicidade do sujeito são recursos técnico-narrativos que afastam o romance da série literária em que se insere. A dualidade narrativa leva ao dialogismo e à plurissignificação, mostrando *São Bernardo* como um texto inovador e singular pelas relações internas que ele vive em si.

NOTAS

[1] As citações do romance *São Bernardo* referem-se à 34ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1979.

[2] Para Genette, a ordem temporal do discurso narrativo é a articulação entre ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa (Genette 33).

[3] Anisocronia é o movimento narrativo em que o tempo narrativo é menor que o tempo da história (Genette 94).

[4] O discurso é singulativo quando a singularidade do discurso corresponde à singularidade do acontecimento (Genette 114).

[5] Benjamin Abdala Júnior afirma, com relação ao nível sintagmático em *São Bernardo*: "os processos enunciativos do narrador-protagonista apóiam-se, organicamente, na escrita, nos clichês ou provérbios populares, pseudoverdades codificadas e que definem pela falsa consciência pragmática o sentido da ação (...) Seu procedimento, como todo o sistema de valores que o sustenta, é estereotipado e nada tem de objetivo: é apriorístico como as estruturas lingüísticas que utiliza" (Abdala 80-81).

TRABALHOS CITADOS

ABDALA JR ., Benjamin. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Graciliano Ramos;* Textos escolhidos. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.

LAFETÁ, João Luis. *O mundo à revelia*. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 34. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

DE *A DANÇA DO FOGO*
(poemas inéditos)

Armindo Trevisan

DIZIAS QUE OS TEUS OSSOS

Dizias que os teus ossos não ardiam,
e que, no amor, somente suportavam
o peso da arquitrave. E que sua voz,
na dança dos cabelos e dos músculos,
colhia o azul do céu nos quatro ângulos.
Mas vi teus ossos sob tua pele brônzea!
Eretos, invencíveis, como arcos
que às pontes dão o garbo de flamingos.

COME TEU FAVO

Come teu favo em paz. Ao saboreá-lo,
perceberás, da fêmea, o gosto último,

que é dar-se, e regressar à sua leveza
de polpa que recebe do ar e da terra

a sua essência. Docemente,
descobrirás que o teu vazio é igual,

mas que jamais o vês porque te deitas
por sobre aquilo que tu mesmo espreitas.

NA VARANDA

Na varanda das mãos, ou do teu ventre,
queria que pusesses o planeta,

como se cada fio de erva fosse
a azulada cauda de um cometa.

Tu lhe mostraste o mar nos teus cabelos,
as florestas e os montes em tuas pernas.

Viu, então, que podias com tuas ancas
erguer o mundo. E a elas aferrou-se,

subindo, rijo, em direção ao ar
que nunca conseguira respirar.

IV. PRELEÇÃO

Aprende a acariciar. És um cavalo?
Pois se ela é um bicho, ensina tua mão

a deslizar na velutínea fruta
que arredondam teus dedos. Desviá-los,

e novamente dar-lhes direção:
eis como teus relinchos transporão

– atroando – os seus pórticos de amêndoas.
(Ela te quer polido, mas comendo-a.)

XV. PRIMAVERA

Por que será que penso nos teus lábios
quando avisto, em quintais, limões maduros?

Serão eles, dobrados sobre os muros,
livreiros que esquadrinham alfarrábios?

Ou hão de parecer polidos cabos
rumorejando sobre os ares puros?

Eu sempre penso nos limões: dourados,
guardam-se incorruptíveis, e fechados.

II. NO MAR

Sobre teu seio um fogo de santelmo,
não raro, tremeluz. O mar regouga.

E quando os mastros dormem com as trevas,
é tátil e acerado o fogo azul

que te refoga as veias. Uma flama
serpeia sobre teus cabelos louros.

Subitamente, jubilosos touros
aparam suas aspas em tua grama.

X. IMPROVISO

Como quem sopra numa brasa, e vê-se
vermelho por reflexo do calor,

e, quando a flama lambe o espaço, nesse
inesperado assomo sente dor,

também eu sei que o tigre se engatilha
para o salto que enfeita, e para a pata

que desmantela as carnes. Assim és:
um líquido que faz gorjear a bilha,

e uma língua de fogo que desata
incêndios pelos canaviais da ilha.

THE GAZE

by Rubem Fonseca

Translated by
Kim Mrazek Hastings
Yale University

Can a gaze change a man's life? I'm not talking about the gaze of the poet who, after contemplating a Greek urn, thought about changing his life. I'm referring to much more terrible transformations.

I didn't like to eat until the episodes I'll narrate in just a moment took place. I had the money to nourish myself on the choicest foods, but the pleasures of the table didn't appeal to me. For various reasons, I had never entered a restaurant. I was a vegetarian and liked to say that I needed only sustenance of the spirit – music, books, theater. Which was stupidity, as Dr. Goldblum would later prove to me.

My profession is writing, as everyone knows. I needn't say what type of literature I produce. I'm a writer whom literature professors, in one of those arbitrary categories they impose upon students, call "classic". And this never bothered me. A work is considered classic for having held the attention of its readers uninterrupted over time. What more can an author want? So let them call me "classic", or even academic! Even before I began to write I preferred those works of art that time had consecrated, creations immortalized because of the purity and perfection of their form and style. Fortunately, access to the classics of literature and music doesn't present the difficulties

that exist in relation to the theater, for example. Music shops and bookstores, however base they may be, always offer the works of one great master or another along with the abominable trash usually marketed. Not long ago, in a bookstore teeming with Sheldons and Robbinses, I found a beautiful edition of Ariosto's *Orlando Furioso* in Italian, a pearl among swine. As for the theater, the situation is disheartening. Rarely can one see a staging of Sophocles, Shakespeare, Racine, Ibsen, Strindberg. What is commonly offered to the spectator are the dejecta of the provincial American theater or the decadent mediocrities of the European theater – not to mention Brazilian theater, confined to Nelson Rodrigues's sordid suburbs. Cinema is a lesser art – if a cultural medium incapable of producing a truly classical work can be called art. As for opera, I consider it entertainment for the ascending bourgeoisie, who presume this primary mixture of drama and song to be refined. In truth, even recently, opera merely satisfied the cultural cravings of the riffraff.

This was how I thought, back when I spent my days at home writing and, when I wasn't writing, listening to Mozart and rereading Petrach, or Bach and Dante, or Brahms and St. Thomas Aquinas, or Chopin and Camões. Life was too short to read and listen to all that was available to the spirit and the mind of a man like me. The interesting synergy between music and literature afforded me a sublime sense of fulfillment.

I must confess that I was also, before the episodes I'll relate, somewhat of a misanthrope. I liked to be alone and even the presence of the maid, Talita, made me uncomfortable. Therefore, she had received instructions to work a maximum of two hours a day and then leave. I would send her away when this time had elapsed, even if the spinach *soufflé* she made every day wasn't ready, so as to be able to write and read and listen to my music without anyone disturbing me.

A parenthesis: When I'm going to write, I prepare the table first. It's a very simple thing – a stack of artist's paper of special pure linen made *"en los talleres de Segundo Santos en Cuenca,"* which I receive regularly from Spain (I can write only on this; *"los papeles contienen mezclas de lañas teñidas a mano, esparto, hierbas, helechos y otros elementos naturales")* and an antique fountain pen, of the sort that has a transparent shaft. Nothing else. I find it humorous when I hear of fools who write on word-processors.

But let's get back to the story. One afternoon, while I was reading Propertius to the strains of Mahler, I began to feel weak and then fainted. When I came to my senses, I realized night had fallen. A sickening cold sweat covered my body, which shook in spasmodic convulsions. These were punctuated by chills that made my teeth chatter like castanets. Then I began to have visions, to hear voices.

Reeling, I went to my desk, picked up the pen and wrote a poem. Then I fainted again.

Dr. Goldblum, the physician I consulted the next day, said my problem was malnutrition.

"That explains why the visions went away after I drank a glass of warm milk with sugar. "

"The saints used to have visions because they fasted, and they fasted because they had visions, an interesting vicious circle. I'll confess something to you: I actually would like to have this type of vision, at least once. Now I'm going to read your poem," said Goldblum.

I had given my poem over to the doctor, supposing it to deal with some abject semiotic material that would help to diagnose the flash of morbidity I had experienced. Now that I knew it was all but a simple and fleeting case of malnutrition, I no longer wanted Dr. Goldblum to read what I'd written in my delirium; coarse words that classic writers, with a few exceptions (I thought of Gil Vicente, Rabelais), would never use. I tried to take the paper the doctor had in his hand, but he was quicker and, protecting himself behind the table, read the poem:

THE WORKERS OF DEATH
(for Megnin and H. Gomes)

Joyce, James was moved by the brown mark
of poop on the panties
(not quite panties in that era)
of his beloved.
Now the woman died
(his, yours and mine)
and that brown stain of bacteria
begins to take charge of the whole body.

They attack in turns:
musca, muscina and calliphora, beautiful names,
they initiate the work of destruction;
lucilia, sarcophaga and onesia
fabricate the smells of putrefaction;
dermestestes (at last a masculine name)
creates the acidity of pre-fermentation;
piophila, anthomyia and necrobia carry out
the caseic transformation of the albuminoids;
thyreophiro, lonchea, ophyra, necrophorus and saprinus
are the fifth invasion, dedicated to fermentation;
uropode, tyroglyphus, glycophagus, trachinotus and
[serratia
consecrate themselves to desiccation;
anglossa, tineola, tinea, attagena, anthrenus
chew the ligament and the tendon;
finally tenebrio and ptino do away with what was left
of man, cat and dog.
No one resists this army
contained in a big shit log.

"Very interesting. It has to do with the delirious poetic vision of one who fasts," said Dr. Goldblum, who confessed to composing his own occasional verses in his spare moments. "It's like something by Augusto dos Anjos." He solemnly recited: "'Worm is your dark baptismal name / Never do you employ bitter exorcism / in your daily funerary occupation / and you live in concubinage with bacteria / Free of the clothes of anthropomorphism.' Remember?"

Ashamed for having produced a piece of literature so mediocre and suspect, I didn't know what to say.

Goldblum wanted to know how I had come to know the names of all those bacteria, but I didn't know how this had happened. We writers have a lot of things in our heads, some forgotten and abandoned like old household articles in some basement. When they resurface, we ask ourselves, how did this get here? Is this mine?

Goldblum suggested a "less crude" ending to the poem. Like this:

finally tenebrio and ptino do away with what was left
of man, dog and other species.
No one resists this army
contained in one sole feces.

"Crude language doesn't work in poetry," he said.

"It was a nightmare, nightmares are vulgar," I explained.

We, doctor and patient, continued to chat about music, literature, and painting in the air-conditioned consultation room until the nurse, concerned with the growing number of patients waiting to be seen, cracked open the door, stuck her head in and said:

"Mr. J. J. Monteiro, Jr. has arrived."

"Tell him to wait."

"And Mrs. Evangelina Abiabade."

"Tell her to wait."

"And the engineer, Bertoldo Pingler."

"Let them wait, let them wait", said Goldblum, irritated.

The nurse disappeared, closing the door.

"You need to eat", said Goldblum. "The most creative thing man can do is eat. I have great respect for gluttony. Eating is vital – a given, at times forgotten. Art is hunger."

Art is hunger. At that moment I didn't comprehend the profundity of Goldblum's statement.

"Let's have dinner together tonight," he said. Goldblum had recently separated from his wife and he ate out every night at different restaurants. "I'll come by your place at eight."

I didn't know how to say no. After all, Goldblum had been very kind and attentive towards me; to turn down the invitation would be impolite.

Back at home that night, I was listening to Schumann when Goldblum arrived. Goldblum, I neglected to mention, was a heavy man with a big belly, bald, with round, wet eyes.

"I'm going to take you to the restaurant that has the best fish in the city", he said.

The restaurant had an enormous aquarium full of blue trout. Goldblum led me to it.

"Pick which of these trout you want to eat," he said, while we watched the fish swimming from one end to the other. "Trout is a light fish, it won't give you any trouble."

I felt no desire to eat trout or anything else.

"What criterion should I use in making my choice?" I asked, to be polite.

"The criterion is always that of taste," responded Goldblum.

"Which is the tastiest?"

"Some like the bigger ones. Others, the smaller."

Faced with this answer, which I considered idiotic and evasive, I decided that I wouldn't eat trout. Certainly they would know how to make a spinach *soufflé* there.

Suddenly I noticed that one of the trout was eyeing me. It swam more elegantly than the others and had a warm and intelligent gaze. I was charmed by this gaze.

"Lovely, the look of this trout." I pointed to the fish.

A waiter approached, attending to Goldblum's pointing fingers.

"This one and this one," said Goldblum. The waiter dipped a net into the glass tank.

"No, no!" I screamed, but it was too late. The two fish had been caught and the waiter was heading for the kitchen with them.

"I'm not hungry."

"Eating and scratching...You know the saying..." said Goldblum.

The trout were served *aux amandes,* along with a German *trocken* (Goldblum allowed me one glass). I didn't want to eat. Goldblum had to insist repeatedly.

"You need the nutrients of this fine salmonoid," he finally convinced me.

So I put the first piece in my mouth. Then another tidbit, and another, and the trout was completely devoured.

Eating that trout, I must admit, was a more than pleasant experience. I didn't expect to feel such great pleasure and joy just from ingesting a miserable piece of fish meat. And yet when Goldblum tried to arrange to have dinner the following night, I excused myself with a false pretext.

"I'll call you one of these days," I said, privately having vowed never to call the doctor again.

For a few days I ate – actually I stopped eating – Talita's *soufflé*. I was thinking about the trout in an extremely complex manner: the taste of the meat, the elegant movements of the fish swimming in the tank, the strange sensation I had had upon opening the trout with a knife, like a surgeon, following Goldblum's instructions; and I thought primarily about the trout's gaze responding to mine.

During this, I dove into ethological and literary lucubrations. I remembered the Cortázar short story in which the narrator turns into an axolotl, and Guimarães Rosa's tale, where he turns into a jaguar. But I didn't want to become a trout: I wanted to *eat* a trout with an intelligent gaze.

I didn't know restaurants and didn't remember the name of the one in which I'd eaten the trout with Goldblum. I went to one restaurant that claimed fish as their specialty. I went in, ill at ease, and sat down. When the waiter came over, I asked to see the fish tank, since I wanted to choose my trout. The waiter called over the maitre d', who explained that they didn't have an aquarium, but that the trout were fresh, that they'd come in from the Bocaina mountains that day. Disappointed, I ordered trout *aux amandes*, like the last time.

My disappointment was immense. The fish wasn't the same as the other I'd savored. It had no head, no eyes. I paid it the same meticulous attention, separating the meat from the bones and skin, but, when it came time to eat, the taste wasn't like that of the meat I'd had before. It was an insipid meat, without character or spirit, bland, without freshness, unappetizing, without *élan*, with the taste of something diluted – a chill pierced my body – of something dead.

The next day, with the phone book in front of me, I called all the city's restaurants to find out which had tanks where the customers could choose the fish they would be eating. I took down all their names and, that same day, went to eat at one of them.

This time I went in with more confidence. I chose, from among the various fish swimming nervously in the aquarium, a

trout similar to the first – in color, in the elegance of its movements, and, above all, in the significant brilliance of its gaze. When they placed it on my plate I felt such a *great frisson* that I feared the occupants of the neighboring tables might have noticed. Upon eating the trout, I was happy to confirm that it tasted as delicious as the first.

My life changed after that day. I spared Talita from making any more *soufflé*. I went out to dinner every night at one of the restaurants with fish tanks.

Some also had lobsters and crayfish, which I also began to eat with great pleasure, even though these animals had tiny and opaque eyes. But the vital force that emanated from their solid meat compensated for the lack of a sensitive and intelligent gaze. I was attracted to the robust, archaic asymmetry, to the monstrous pre-historic structure of these crustaceans.

From then on, my mind ceased to wander in nebulous poetic digressions. While I listened to music during the day, I thought about what I would eat that night.

The waiters knew me by now. They knew I only ate trout, lobster and crayfish taken live from the tank. But one day a new waiter asked me what I wanted to eat.

"Is there something else?" I asked.

"We have rabbit stew, goat, lamb..."

"Where are they?" I asked, looking toward the aquarium.

"Where are they?" asked the waiter, in turn, perplexed.

"Yes," I said. "I want to see them."

"They're in the kitchen," answered the waiter. "Just a moment."

The waiter returned with the maitre d', who recognized me.

"Wouldn' t you like a trout tonight, sir? A lobster?"

"The waiter suggested a rabbit," I said. "I've never had rabbit. Is it good?"

"Our rabbit is excellent," said the maitre d'.

"I'd like to see them."

"See them?"

"Yes. To choose."

"To choose," repeated the maitre d'.

"Yes. As I do with the trout and lobster."

"Ah, yes. Yes. I understand. But it happens that the rabbits are already – " He was going to say dead, I sensed that he was going to say dead, and yet he perceived that this might shock a customer like me, and preferred to say " – seasoned."

"Seasoned? "

"Yes, seasoned." The maitre d' smiled, satisfied, for having managed to come up with such a convenient metaphor. "Rabbits, unlike trout, must be seasoned for a while before being savored."

"Then show me the goats," I said. Perhaps influenced by the waiter, I had decided to that day eat a different animal, of the land and not of the sea.

"With the goats it's the same thing. They're already, um, seasoned."

"And where can they be found?"

"Where?" The waiter sensed that he was perspiring; discreetly, quickly, he wiped his forehead with a handkerchief taken from his pocket. "Where? On serving platters."

"May I see?"

"Yes. But they're not whole. Goats are large animals; I'm not sure if you've ever seen one."

"No, I never have. Do they have horns?"

"Yes, they have horns. But they're small, their horns. You needn't be concerned while eating, we remove the horns." A nervous smile and another quick wipe of his forehead. "Roasted, with broccoli, they're delicious." (He didn't tell me, but I later found out that lambs are eaten quartered.)

"And the rabbits? I've never seen a rabbit either."

"They don't have horns."

"That I know. The animals that have horns are the ox, the goat, the rhinoceros."

"The giraffe..."

"You have giraffe?"

"No, no, we don't. What I meant to say is that they have horns. Small horns. Giraffes."

"Larger or smaller than the goats'?"

"I would say small in comparison to their size. Giraffes are tall," said the maitre d'. He seemed very perturbed. (Bluteau's definition is that "the giraffe is an animal larger than the elephant.")

"You needn't be concerned while eating rabbit," said the maitre d', penetrating my thoughts. "Abilio," he said to the waiter listening to the exchange, "bring a rabbit stew for the gentleman."

And so I ate that exquisite food. It was an unexpected taste, different from anything I had known up until then.

I ate, conscious the entire time, of the peculiarity of that taste, a sweet taste, not like honey, much less like sugar, a taste that gave me an unexpected sensation of singular pleasure.

Upon arriving at home, I put Satie, that rebel, on the stereo and imagined how rabbit would fare with me if I could choose it immediately before it was prepared, as I had done with the trout and lobsters. What gustatory pleasure would be mine if I could see the eyes of the rabbits before they died. I recalled the differences in taste between the trout that had been placed on my plate without my having seen it before (and it having seen me) and those that I would choose after prolonged mutual contemplation. Trout that I would select after seeing and perceiving all that they signified, objectively and subjectively: color, movement, and above all, the furtive and subtle returned gaze. Yes, the trout looked back, surreptitiously, a timid thing, at the same time shrewd, astute, seeking to establish a feigned communion with me, secret and seductive.

The next day I went back to the restaurant and said that I wanted to see the "seasoned" rabbit.

The maitre d' reluctantly took me to the kitchen and showed me a rabbit lying on an aluminum tray, which he'd taken from the refrigerator. The rabbit was whole, but without a head and with a hole where its viscera should have been. This didn't surprise me; I knew the animals were disemboweled before being eaten. Trout had entrails, too; the same held true of lobster.

The decapitated rabbit was an ugly thing to me, something undefinable, between a cat and a dog, since the head distinguishes these animals from one another when they're dead and skinned. An animal without its head is missing something very important: its eyes.

I ate the rabbit they'd shown me, having first asked that the cook explain to me how that dish – rabbit stew – should be prepared.

The cook taught me other things.

I went to a pet shop in the city. I wanted to see a live rabbit. There were several in the store, gray or white, and their evasive look, from within small eye sockets, was difficult to capture.

Ah, what a clever animal, I thought. One of them was so pretty that I bought it, even though it was more expensive than the others. It was a beautiful angora rabbit with long, silky fur.

On the way home, carrying the rabbit in a cardboard box, I stopped at a market to buy carrots and potatoes.

The rabbit wasn't interested in the potatoes, but ate the carrots lovingly, settled on the Persian rug in the living room. While listening to Brahms, I sat contemplating the rabbit's silent chewing.

How daintily animals feed themselves, I thought. I'd never seen a pig eating, but I imagine that, even though they may seem more voracious than other animals (according to what's been written), they too, like all of us, exhibit the fragility and beauty essential to their singular animal condition during the act of eating. Art is hunger.

The rabbit's evasive look made me a bit uncomfortable. It lacked the candor, the frankness, of the trout's gaze. But perhaps it was a question of sensitivity and perspicacity – but who, which, would be more sensitive and/or intelligent than the other? I knew that some of nature's most intelligent animals lived in the water, but the trout wasn't usually included among these; it was better known for its physical energy, its peripatetic vigor.

I knew nothing about rabbits. They were a mystery to me. But I now knew how to slaughter them and cook them as the chef at the restaurant had taught me.

I held the rabbit by the ears with my left hand. The animal's legs were extended, but the rabbit soon contracted them and threw me a look. Finally, a meaningful and direct look!

"Thank you, thank you for that spontaneous and candid look," I said, all the while holding the rabbit by the ears. I turned our faces, mine and the animal's, towards one another, up close.

I read its look, a look of vague curiosity, of mild interest, as if what was about to happen didn't matter. It wasn't an inquisitive or probing look. I'm being held by the ears, is all the rabbit must have been thinking.

With the edge of my right hand, fingers extended and together, I gave a blow to the back of the rabbit's neck. The cook had assured me that one blow would suffice to kill the animal.

But all those years I'd spent occasionally eating spinach *soufflés*, either seated, writing, or lying down, reading and listening to the great classics, had contributed very little towards the development of my muscular strength. The rabbit trembled upon receiving the blow and kept its eyes open. The animal's eyes now expressed slight fear. It wasn't an irrational sentiment; the rabbit knew what was happening, that it was at the mercy of a powerful being, that it couldn't flee, and that all it had left was its resignation.

We faced one another – the rabbit trembling without inhibition, its stoic eyes opened wide.

Three or four blows were required. Finally, the rabbit ceased to struggle.

I was exhausted. This must be what the winner of a marathon feels, I thought, noting that, along with fatigue, I felt sheer euphoria.

I put on Beethoven's *Ninth Symphony* and, completely naked, headed to the bathtub with the rabbit, a knife, and two large kettles. As yet inexperienced, I was afraid of dirtying the kitchen with blood once I gutted and skinned the rabbit according to the chef's instructions.

The knife was sharp, and I had little trouble. Seated naked in the tub, I completed the excoriation and evisceration of the leporid. The job done, I put the remains – disgusting entrails, fur, ganglia – in a kettle. The rabbit, ready to be seasoned, went in the other.

Next, I cleaned the tub and took a long, hot bath.

From the bathroom, now immaculately clean, I went to the kitchen, where I prepared the rabbit in a stew with carrots and potatoes while listening to Chopin's *Nocturnes*.

At last the rabbit was ready, there before me.

I began to sample it, delicately, in small portions. Ah! What supreme pleasure! It was a slow meal that lasted the length of

Mozart's *Jupiter*. Mozart wouldn't mind that I had used his music as mere *tafelmusik* if he knew of the satisfaction I had felt.

Then I went to brush my teeth. Deep in thought, I contemplated the tub through the mirror. Who had told me that goats had a gaze at once tender and perverse, a mixture of purity and lewdness? And the human gaze? Hmmm... That tub was small. I would need to buy a bigger one. Maybe a jacuzzi, one of the big ones, with jet-stimulators.

I continued to look at my face in the mirror. I looked at my eyes. Gazing and being gazed at – something irreflective after all, a steel shaft, lava being spewed out of a volcano, an endless cloud.

The gaze. The gaze.

FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 59-73.

FATHER AND SON

Sônia Coutinho

Translated by
Marguerite I. Harrison

Like any self-respecting Brazilian, says the Father as they are leaving the well-decorated lobby of the hotel where he is staying (he came alone, just for one week, under the pretext of medical exams – I needed to distance myself from that atmosphere at home, Son), like any self-respecting Brazilian, repeats the Father, now raising his voice, to be heard over the dull roar of the cars in the street, I dream of ending my days here in Rio.

With my retirement five years away and nothing else to do there, etc., he continues, walking beside the Son on the sidewalk of Copacabana's most crowded block, being bumped into every second by a constant parade of pedestrians: "a neighborhood as sophisticated as any in the world, where you can walk around dressed as you like because no one pays any attention".

I'll sell the house, I'll buy an apartment here near yours. It's the best location!, says the Father, insisting once again that the Son list the advantages of living in the condo which the Father gave him two years ago, when he had suddenly informed the family that he would go live in the Big City: right near five movie theaters (one of them with a real movie screen, the Father recalls), two drugstores, and countless bars and cafés.

Lights begin to flicker on, traffic steadily intensifies, the people's faces in the street look mysterious and sad at nightfall. As they are stopped now at the corner where the cross street dead-ends at the beach, the Son observes this stranger, his Father (it's been over a year since he was here last, on a holiday with Mother), who begins, again, talking about Arthur.

(The spacious house, with lawn and garden, on the calm, deserted street. They are the President of the Town Council's two sons, someone would comment whenever he or Arthur entered a room. On Saturdays there were dinners on the glassed-in back porch. Mother, so young and pretty and elegant, would go out with Father almost every evening.

Who, the victim of a sudden stroke, was forced to return to his old bureaucratic post. "Some of the areas of his brain may be permanently affected...," Mother whispered vaguely to him one day – just when the house was needing a new coat of paint, and no one's around to see that it gets done! Time went on with relentless determination as harsh, dark-green seedlings, from the city's persistent jungle, began breaking through the roof.

Mother, having aged overnight, surprised him one afternoon, however, with her talk on the telephone: Paulo or Saulo, he'd never known for sure, but what mattered was the tone she had used.

Everything's rotten, everything's falling apart, Arthur started to say one day, referring to the *structure of Our Society.* He was in his first year of Law School, which he soon gave up. He was reading a lot and publishing articles in the university newspaper – ah, no doubt he had always been the smartest, as well as the most handsome of the two.)

Your Mother is making my life hell with her worries, you know how it is. Between us Arthur was always the one she really liked, you and I never had much of a chance, did we Son? And your brother leads the same old life: he travels often now, I'm sure that he's involved in political activities because he sure doesn't have his own income. I got him three jobs, one by one he abandoned them.

He often talks about leaving home, which at least would spare us the humiliation of another nocturnal visit from the police to take him away. I know best what it cost me to bail him out of jail the last time: I had to resort to my old contacts, to go out

begging, something I despise doing. But what kind of a hell-hole would he live in? I know that your Mother would be devastated if he went away, that's why I always end up imploring him to continue living with us.

Arthur doesn't appreciate any of the things I've valued all my life. He always comes out with a hurtful comment to mock the beliefs that guide me: God, Family, Democracy, Charity, Gratitude, none of these mean anything to him. He's an enemy that I allow in my house. What have I done, my Son, to deserve all this?

They are sitting on a bench on the sidewalk that faces the beach, surrounded by the frightening solitude of two million people packed into this narrow stretch of land between mountain and sea. Bitterness seizes the Son's throat.

I ran away, I came to another city, I never went back there – spare me, Dad! The Son who fought so hard to forget is weary, terribly weary, like an old man. I don't know either, my Father, why I deserved this luck.

It had been difficult, so extremely difficult: he had debated long and hard for so long. He was already twenty-six when he came to Rio to fulfill his destiny. His Father had spoken about Arthur a hundred times, a hundred times he had wished to tell him about himself. But he was able to confide only in the psychiatrist he had visited secretly: was it the contrast between what the priests taught at school and what he witnessed at home? He had even mentioned the obscene color photos he had found one day in his Father's desk drawer, which had made him want to throw up.

The long conversations with the doctor had proven useless; so one day he made up his mind: "a neighborhood as sophisticated as any in the world, where you can walk around dressed as you like because no one pays any attention".

But you, you are very dedicated, the Father continues to say, turning to the Son who tries to keep from crying. You work and earn a decent salary, even though you continue acting (better opportunities for a career in the arts, you had told the family that night, justifying your plan to come live in the Big City).

I don't think like your Mother, I couldn't be prejudiced against theater people. I've always had it in my blood as well. You remind me of myself when I was a young man, the Father

continues tenderly. I think a lot about you whenever I leaf through my old scrapbooks and clippings of plays I directed with the college group.

If it hadn't been for your Mother, the birth of you two... I never really liked politics. Women are always getting in the way, always wanting their husbands to achieve a certain status, to make money. That's why I tell your Mother that you're smart not to think about getting married, my Son – the Father keeps talking, with amazing tenderness. I know how it bothered you, that habit of hers of always criticizing you, but you're right, you shouldn't think about women. Your job comfortably supports you as a bachelor and allows you time to do what you like. It's an ideal situation, the Father says to the Son, who now glances at his watch.

It is almost seven o'clock and two friends are waiting for him to go with them to rehearsal, he explains to the Father, to whom he says goodbye after setting a time to meet the following morning.

He is now walking quickly in the direction of a nearby bar, checks himself out in a storefront window: he is extremely elegant in those burgandy velvet pants, the sand-colored sweater of fine wool and, around his neck, the print silk scarf, in burgandy and tan tones.

As if a big weight had been lifted from his shoulders, his step changes rhythm the closer he gets to the bar: it becomes lighter, more sprightly. Ah, his new clothes are bound to impress his friends.

You look cool, Sílvio says, throwing him an approving glance.

A gift from Dad, answers the Son, smiling.

How is the old man? Does he still talk about Arthur all the time?, asks Alvaro, gulping down his beer.

Arthur, Arthur, repeats the Son, with a bitter scowl, I mentioned Arthur to you too?

Well, you know very well that not a day goes by without your bringing up your infamous brother, at least twice.

My Father is hopelessly in love with Arthur, and I can certainly see why. He deserves it: he's an ascetic, a martyr (when they arrested him he was even beaten, without their being able to extract anything from him); his life is dedicated to *saving*

humanity. Arthur is sort of like a saint, cut from the same cloth as those who were thrown into the lion's den and didn't renounce their God, says the Son, in a mocking tone, while motioning to the waiter.

Who now looks, slightly annoyed, over to the table. Blonde and handsome, the bar's patrons are constantly propositioning him. He hadn't realized it would be like this when he started working here, but now he's certain that the boss hired him as bait. These three I can tell, he goes on thinking, as he approaches the table sullenly, I'm sure they'll spend all night pestering me.

COUTINHO, Sônia. *Os venenos de Lucrécia*. São Paulo: Ática, 1978.

Entrevista
Interview

AUTRAN DOURADO: cavalheiros de antigamente

Roberto Reis
University of Minnesota

Autran Dourado é um dos mais importantes escritores brasileiros contemporâneos. Nascido em Patos (1926), o ficcionista mineiro estreou em 1947. Desde então tem enriquecido a novelística brasileira com títulos da estatura de *Ópera dos mortos, Os sinos da agonia, O risco do bordado, Uma vida em segredo.* Obcecado pelo peso trágico da herança barroca de seu estado natal, hábil no manejo do monólogo interior, escritor consciente dos recursos narrativos, Autran Dourado construiu alguns de seus melhores textos em "blocos", técnica que explicita em suas reflexões plasmadas em *Uma poética de romance.* Autor de mais de quinze livros (entre contos, novelas, romances e ensaios de poética narrativa), com livros traduzidos para várias línguas, premiado oito vezes no Brasil e ganhador do prestigioso Prêmio Goethe na Alemanha, estudado em mais de 20 teses e monografias de crítica literária, Autran publicou seu último romance pela editora Siciliano, no ano passado. É sobre *Um cavalheiro de antigamente,* em particular, que ele nos concedeu a seguinte entrevista, em setembro de 1993.

RR: A orelha do livro afirma que um crítico se referiu à sua trilogia da decadência (completada agora com este romance) como "ópera do Brasil arcaico". Segundo ainda a orelha, os grandes temas desta trilogia (bem como de *Os sinos da agonia*) são, além da decadência, a solidão, a incomunicabilidade, a loucura e a morte. Como você vê a trilogia e o que o fez retornar, em *Lucas Procópio* e agora neste livro, à história da família Honório Cota?

AD: Considerar a minha trilogia iniciada com *Ópera dos mortos*, seguida de *Lucas Procópio* e concluída com *Um cavalheiro de antigamente* como "Ópera do Brasil arcaico" é ver apenas um lado dela: o sociológico. Quando ela tem muitos outros, como você bem diz: a decadência, a solidão, a incomunicabilidade, a loucura e a morte. Não gosto da leitura apenas sociológica, acho que ela diminui a trilogia, que é muito mais ambiciosa. Se eu alcancei o que queria, isso é outro problema. Eu poderia dar uma série de razões para explicar ou justificar a volta a um tema que sempre mexeu muito comigo: a saga da família Honório Cota. Seu orgulho, seu culto da morte. Mas talvez seja melhor dizer que voltei aos meus personagens de *Ópera dos mortos* por achar que eles não estavam acabados. Que havia ainda muito mistério, que um personagem tão intrigante como João Capistrano Honório continuava pedindo decifração.

RR: O enredo de *Um cavalheiro de antigamente* se assenta, em larga medida, numa trama envolvendo um provável adultério. Como você procurou assediar este assunto, tendo em vista que hoje em dia temas como este – ao menos em certos quadrantes e estratos sociais – tendem a deixar de ser encarados como tabu?

AD: Para uma Minas Gerais que ainda não acabou de todo, o tema do adultério (mais do que o adultério, a traição) ainda continua vivo. O tema, porém, de *Um cavalheiro de antigamente* é menos a traição do que a sua descoberta. De uma certa maneira (pela importância que é dada à descoberta, que no fundo não se esclarece), o enredo tem muita importância, é bastante labiríntico, como se fosse um romance policial. No fundo, o leitor quer saber se Isaltina traiu realmente o marido, quando este tema é de importância menor; o que importa realmente é a destruição da personalidade de João, toda artificial e antiga (ele é um cavalheiro com valores antigos, um cavalheiro de antigamente), construída por ele próprio e pela mãe com valores antigos. Se esses valores são destruídos pelo racionalismo do médico, pouco resta a João Capistrano Honório Cota senão o assassínio e a morte. Quando ele assassina o autor da carta anônima, cuja descoberta para ele é uma busca de vida e morte, quer que a cidade julgue não a ele mas à mãe. Se ele for considerado inocente pelo júri, sua mãe é que é inocente. É um raciocínio estúrdio esse de João, mas ele não é um homem comum, pertence a outras eras. Mas *Um cavalheiro de antigamente* não é apenas a história de João, mas a do médico e da mãe. São três os pontos de vista principais, e através deles procuro conduzir a minha história. Dos três, o personagem com o qual eu mais me identifico é o dr. Maciel Gouveia, com a sua preocupação constante com a dor e a verdade. Me agrada muito a sua apologia da mentira.

RR: Um dos aspectos que mais me chamou a atenção em *Um cavalheiro de antigamente* foi o fato de o texto operar um descentramento da verdade: os fatos narrados são enfocados por distintas perspectivas, a partir da percepção e da vivência de diferentes personagens. Trata-se de uma técnica conhecida (penso no *Contraponto*, de Huxley, em Faulkner, ou no Lúcio Cardoso da *Crônica da casa assassinada*), mas bastante atrelada à questão da modernidade, entendida esta em termos discursivos. O exemplo clássico aqui seria o *Quixote*, fundador do romance moderno, entre outras coisas, por colocar em conflito distintas versões, ensejando uma polifonia de vozes. Você escreveu este romance usando a técnica de "blocos" utilizada, por exemplo, em *O risco do bordado*? Seria lícito afirmar que o estatuto relativo e

contingente da verdade (que depende do ponto de vista) seria um outro grande vetor temático deste novo livro?

AD: Você diz bem quando fala em descentramento da verdade. Foi o que disse acima com relação ao dr. Maciel Gouveia. Mas não é só ele que deforma a verdade, mas a mãe e o filho, cada um de acordo com a sua vivência. Não usei neste romance a técnica dos "blocos" como a defino no meu *Uma poética de romance:* matéria de carpintaria, tendo em vista sobretudo *O risco no bordado*, onde eu a radicalizo mais. O enredo deste meu último romance é muito imbricado e enrolado. Cada capítulo explica o outro e se explica. É como se fosse um dominó fantástico, do qual falta uma peça. Um dominó jogado por três pessoas muito distintas, cada uma com a sua verdade, que esconde do outro. Cada um depende muito dessa verdade. Mesmo conversando muito, João Capistrano e o dr. Maciel Gouveia pouco se dizem: cada um espera a pedra do outro. Não é à toa que os dois jogam xadrez. Apesar do xadrez, os símbolos deste romance são mais difusos e disfarçados do que os de *Ópera dos mortos*. Em *Lucas Procópio* os símbolos são em menor quantidade. Não só os símbolos, mas a paródia do *Dom Quixote*. Apesar de ser um Quixote consciente, Lucas Procópio não deixa de ser um Quixote. Ao contrário de João Capistrano, que é um Quixote sem querer. Aliás o personagem de Cervantes me fascina sempre que retorno ao romance, acho que nunca vou conseguir entendê-lo. Se a estrutura do livro é aberta, a psicologia dos seus personagens não o é. Como são solitários aqueles dois, embora um careça enormemente do outro. Não há nada de mais terrível do que a quixotização de Sancho.

RR: Como você encara o conjunto de sua obra e, dentro dela, *Um cavalheiro. . .*? Você está no momento trabalhando em outro texto? Pensa em retomar a problemática mineira da decadência?

AD: *Um cavalheiro de antigamente* é um livro profundamente mineiro, a temática da loucura mineira é desenvolvida mais profunda e largamente do que nos outros livros meus. Mas continuo a não entender Minas Gerais. Já disse numa entrevista que escrevo para entender a loucura humana em geral e a mineira em particular. No dia que eu entender, paro; não há muito

sentido para mim em continuar escrevendo. Às vezes me sinto cansado da temática mineira. Mas não me sinto à vontade quando escrevo sobre outras matérias. É como se eu estivesse sendo falso para comigo mesmo. Mas a minha Minas é uma Minas decadente, uma Minas que não há mais. Decadência e morte para mim não se separam, sobretudo agora que vou ficando velho. Se eu soubesse escrever sobre outra coisa senão sobre esta Minas antiga, seria ótimo. Mas toda vez que penso em escrever, é para ela que me volto. É um passado constante, um passado imperfeito que pede de mim o que não posso dar. Por isso, como um Sísifo, retorno sempre.

RR: A seu ver, quais aspectos de sua obra foram iluminados pelas exegeses críticas que sobre ela se debruçaram? Em que medida a crítica auxilia – ou não – o trabalho do escritor?

AD: As muitas teses que foram escritas sobre a minha obra me agradam muito, apesar de que elas devem ser mais úteis ao leitor do que a mim como escritor. Para dizer a verdade, não estou pensando em nenhum crítico quando escrevo. Caso contrário os críticos me perturbariam, não me ajudando em nada. Quando escrevo estou cuidando de coisas muito objetivas como palavras, ritmo, forma. Muitos trabalhos sobre minha obra me agradam sobretudo por me dizerem que eu não estou sozinho, que tenho leitores que procuram mergulhar profundamente dentro de meus temas, entendê-los e explicá-los. Durante muito tempo acreditei que a frase de Gertrude Stein era perfeita: Escrevo para mim mesmo e para estranhos. Hoje acho a frase solipsista demais. No entanto, gosto do crítico que sou e que incorporo à minha obra. Mas esse crítico se empobrece quando visto fora do seu contexto. Ele só tem sentido e se justifica dentro da obra para a qual foi criado. Não conheço nada de mais pobre do que os estudos sobre a "filosofia" de Machado de Assis. A "filosofia" de um Quincas Borba só funciona e tem sentido dentro da obra do mestre.

RR: A literatura, via de regra atrelada à chamada "alta cultura", costuma ser colocada em posição oposta à da indústria cultural – numa palavra: cultura de massa e "boa" literatura, dizem, nunca se dão as mãos. Em meu entender, a ficção brasileira

contemporânea explora os restos deixados pela presença hegemônica da televisão no cenário cultural brasileiro da atualidade. Penso que a melhor ficção que se escreve hoje no Brasil trabalha com tópicos que dificilmente mereceriam (com a mesma contundência) a atenção da indústria cultural: sexualidades, capitalismo periférico, minorias. Como você, enquanto escritor consagrado, interage com a televisão (e a indústria cultural) e com as demandas do mercado, esta outra presença insidiosa no Brasil dos anos 90?

AD: Em geral a indústria cultural e a mídia costumam me assustar. Pelo seu primitivismo, pela maneira como elas se dirigem às massas e as manipulam. Acredito que a boa literatura se dirige ao indivíduo e não às massas, que ela é feita por quem gosta de literatura para quem gosta de literatura. Embora tenha recebido muitos convites, que a minha gente recusou, nunca tive um romance meu "novelizado". Só de imaginar um romance meu sendo levado à televisão, me sinto angustiado. É capaz de que não o assistisse. O importante nessas "novelizações" é chamar a atenção do público para um romance que ele, sem esse auxílio, não conseguiria alcançar. Um romance "novelizado" tem outra importância: forçar os editores a pensarem em reedições. As novelas são muito de época, envelhecem rapidamente, ao contrário da literatura, que almeja a perenidade. É capaz de que, no fundo, sejamos todos, depois da morte ou cansaço das vanguardas, cavalheiros de antigamente.

Resenha
Review

DANTAS, Francisco J. C. *Os desvalidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 221p.

Fica difícil falar de um livro depois que a melhor crítica já se manifestou a seu respeito. Francisco Dantas, que em 1992 já obtivera os maiores elogios ao publicar *Coivara da memória*, reaparece em 1993 com *Os desvalidos*. Como professor de literatura da Universidade Federal de Sergipe, sempre demonstrou grande rigor analítico em seus estudos e é esse rigor que encontramos agora em sua prosa.

Os desvalidos, em relação a *Coivara*, apresenta algumas diferenças fundamentais, como a frase incisiva, curta, de ritmo cadente, além de uma precisão a toda prova. Cada palavra está ali como se colocada a dedo. Sem os parágrafos longos e a frase sinuosa de seu primeiro romance (o que não constitui defeito, mas exigência dos princípios da verossimilhança), este segundo romance pega o leitor pela palavra cheia de sugestões sonoras, buscada na fala regional a que o autor dá um tratamento refinado. A recorrência ao discurso indireto livre é a forma que ele encontra para não perder o controle sobre a fala das personagens e não cair no regionalismo fácil. Mesmo que o leitor desconheça as corruptelas do linguajar do interior sergipano (linforme/uniforme, librininha/neblininha), é atraído pelos detalhes sensoriais que tais palavras sugerem. O fundo oral sob a vigilância implacável do narrador é o grande veio onde Francisco Dantas vai fundar sua narrativa.

O romance começa com um grito: "Lampiãããão morreeeeu! . . .". Coriolano, a personagem central, não acredita que chegou a hora de se libertar do medo que o tomou há alguns anos. Agora ele pode voltar para o Aribé a fim de

cuidar de seu pedacinho de terra, embora saiba que ali não brotará nada. O grito estremece "em rebates pegando a boca do peito" de Coriolano, que fica durante alguns instantes sem acreditar na morte do "zarolho rei enfuriado". Quando digere a notícia, percebe que é apenas um fracassado. Não foi bem Lampião que o tangeu para aquele destino de pária social. Mas prefere acreditar que agora tudo vai ser diferente em sua vida: "Viva Deus, que enfim posso outra vez enfrentar o meu destino!".

Daí em diante desenrola-se a epopéia ao inverso dos desvalidos. Além de Coriolano, lá estão o tio Filipe, Maria Melona, Zerramo e o próprio Lampião. Pouco a pouco vamos nos dando conta de que desvalido é todo um povo abandonado. É toda uma região que parece estar próxima do fim. Um dos resultados do trabalho com a linguagem neste romance é que a gente lê a história passada há seis décadas como se fosse hoje. Remoendo o passado (o que o levou a ficar em Rio-das-Paridas) e o projeto futuro (seu retorno ao Aribé), Coriolano quer ter acesso às causas de sua ruína. Não consegue. O trabalho de Francisco Dantas com a personagem vai pouco a pouco apagando o tempo histórico e em seu lugar se insinua o tempo mítico das tragédias, ao colocar problemas que até hoje permanecem insolúveis. É a tragédia nordestina que surge em sua contemporaneidade. Coriolano, neste sentido, tem algo do herói trágico porque inocente do peso que se abate sobre si, incapaz de compreendê-lo. Várias vezes ele se pergunta por que tanta desgraça. Começa pelo próprio corpo, o aleijão que carrega desde menino, depois a erisipela que lhe come a perna, e termina com a derrocada econômica porque não conseguiu acompanhar a mudança dos tempos. "Por que diabo será que esses caprichos afrontosos e tão declarados não pegam em gente mal-procedida, em bodegueiro safado, e só prejudicam mesmo quem tem algum engenho por dom, ou vive a cuidar de sua arte? Negocinho invocado!" O que acontece a ele e aos outros foge ao seu entendimento. Sempre à procura de algo que justifique o desmantelo de sua vida, ele diz mais adiante: "Bem que naquela ocasião podia ter ficado, atendendo ao rogo daquele que o gerara. Mas não! Fora descaridoso com o próprio pai! E partira sim, para se desobrigar dos encargos de filho de pobre que o velho aqui lhe reservava".

A culpa se avoluma cada vez mais porque ele não tem as chaves para vê-la com clareza. As personagens de *Os desvalidos* vivem numa eterna mobilidade, tangidas por um destino que é antes culpa de uma estrutura social que algo inerente ao homem. Todos gostariam de ter vivido de outra forma. Até Lampião tem o seu momento reflexivo e acha que "a vida só presta mesmo quando a gente tem fé de arranjar um lugarzinho decente, de ajeitado sossego, e um lote de finas mercadorias para guarnecer de verdade a mulher que se quer bem!". Chega um instante em que o cansaço do tempo vai se apoderando de todos eles. E o tempo é a grande personagem deste romance. É ele que agrava a miséria física e financeira dos rebotalhos, transformando-os em sobras, sobreviventes de uma região que o Brasil parece ter definitivamente esquecido.

Coriolano lembra as palavras do pai: "O tempo é uma esparrela". O fracasso de sua vida ele percebe quando, "tendo chochado sem fazer filho, e já agora um ovo indez, vitalino de potência encruada", vê que não tem tempo para fazer mais nada. Virou "um mamoeiro macho", "um pé de pau peco, bichado". Como alma penada, ele se arrasta pela noite de Rio-das-Paridas sem solução para suas indagações existenciais. A infelicidade que carrega por não ter mão sobre seu destino nem também as condições para entendê-la se agrava quando se encontra com o tio Filipe nos momentos finais do romance. Os dois juntos são duas desgraças ambulantes. "Chegou com tal indigência, com a cabeça em algodão tão fofa e variada" que ninguém o reconheceu. Mais uma das peças pregadas pelo tempo. O tio Filipe, que fora de posses, está ali diante de Coriolano, mais desgraçado que nunca. "Destino, minha gente, ninguém governa!" O leitor sabe que não é bem assim, mas as personagens não. Daí a dimensão trágica alcançada por Francisco Dantas ao retomar o tema tão difícil do cangaço, num momento em que a literatura brasileira se bandeou de vez para o urbano com personagens vazias de densidade psicológica.

Antônio Carlos Viana
Universidade Federal de Sergipe

Resenha
Review

VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. 180p.

Se, como afirma Reinhart Koselleck, no último capítulo de seu excelente *Vergangene Zukunf* (1979), "não há história que possa ser constituída independentemente de experiências e expectativas de agentes humanos ativos" (p. 269 da tradução americana *Futures Past*, 1985), considerar as duas categorias por ele sistematizadas – *espaço de experiência* e *horizonte de expectativas* – é, sem dúvida, uma forma de escrever história.

É certamente por isto que *O sertão medieval*, de Lígia Vassallo, bem poderia ser chamado de uma história sintética do teatro ocidental (e talvez até mesmo da cultura popular), em suas vertentes cômica e farsesca, embora a Autora não trabalhe com as categorias propostas por Koselleck e não tenha a intenção de fazer uma história da literatura. Não se pode dizer, porém, que essa espécie de definição dê conta deste livro.

Trata-se, na verdade, como já se anuncia desde o subtítulo, de um estudo das *origens européias do teatro de Ariano Suassuna*, proposta cujas linhas vão ser traçadas no capítulo introdutório ("Suassuna e a cronologia estilhaçada") e que Lígia Vassallo vai desenvolver de forma cuidadosa e coerente. Para usar as próprias palavras da Autora, o objeto deste livro é a análise da "presença medieval não só em práticas culturais do Nordeste como nas fontes temáticas, nos modelos formais de gênero literário, nas matrizes textuais e no próprio tipo de dramaturgia que [esse] autor emprega" (p. 17). Mas é precisamente porque toca de perto esta questão dos gêneros (cf. capítulo 4, esp. parte 2) e pelo recorte escolhido para a abordagem do tema que a remissão àquelas referidas categorias me pareceu inevitável.

Para empreender a análise a que se propõe, Lígia Vassallo vai recorrer a vários *clássicos* dos estudos de literatura (como E. Auerbach, H. Friedrich, M. Bakhtin, entre outros). No entanto, é basicamente através do conceito de *intertextualidade* que os elementos levantados e analisados se vão articulando para constituir *O sertão medieval*, esse "espaço" onde a "cronologia" da periodicidade acaba se "estilhaçando" pelo jogo das relações estabelecidas entre uma tríade composta por modalidades do teatro greco-romano – particularmente em sua reapropriação medieval –, por tradições da cultura popular nordestina e pela produção do dramaturgo pernambucano.

A questão da intertextualidade vai ser tratada de forma específica nos capítulos de número 4 e 6, intitulados, respectivamente, "Espaços intertextuais" e "Medievalidade e intertextualidade" – este, servindo de conclusão ao trabalho –, o que já revela a centralidade do conceito para o estudo efetuado pela Autora. No entanto, as noções de *retomada, releitura,* e outras tantas que vão estar necessariamente em foco quando se trata dessa questão, perpassam todas as páginas do livro, estando presentes na análise dos elementos levantados e inclusive em referências aos prólogos ou outros textos introdutórios de Suassuna (cf., p. ex., p. 28).

Seja chamando a atenção do leitor para esta consciência que tem Suassuna do tipo de trabalho por ele efetuado, seja pelo tratamento que dá às peças selecionadas, Lígia Vassallo vai rastrear, em diversos níveis, os elementos recorrentes na dramaturgia do autor pernambucano que constituem traços marcantes do teatro e da cultura popular da Idade Média. Ao analisá–los, seu texto dialoga com dissertações de mestrado e teses de doutoramento (o que este trabalho foi, ele próprio, originalmente) e, a cada momento, seus cuidados se fazem notar em termos de conceituaçoes ou classificações tradicionalmente estabelecidas que a Autora pode acatar ou discutir mas não deixa passar em branco. Um bom exemplo disto fica por conta da distinção que importa fazer entre o *distanciamento* apontado como uma das marcas do teatro épico e aquele outro, proposto por Bertold Brecht em sua concepção de um teatro político e, acima de tudo, reflexivo (p. 31). Por esses e outros aspectos *O sertão medieval* é, sem dúvida, uma leitura enriquecedora para professores e estudantes dos cursos de letras, bem como para aqueles que se

dedicam à área do teatro mais especificamente ou até mesmo da cultura popular.

De certa maneira, pode-se dizer que a tese proposta pela Autora está definida numa passagem que, embora referindo-se particularmente à história de *Carlos Magno e os doze Pares de França*, contém o cerne da questão que ela levanta e trata de discutir. "[A] permanência [desse tema] mostra, por si só, um forte índice de traços semelhantes entre os da sociedade nordestina e os da européia que lhe deu origem, sem o que seria impossível a manutenção do mundo carolíngio" (p. 73). O que já vinha anunciado na primeira página do texto onde se lê que "O fato de evidenciarmos uma sociedade em cuja literatura subsistem fortes traços medievais ou medievalizantes pressupõe, pois, em sua estrutura, a presença de acentuados vestígios daquele momento histórico-social" (p. 15). Ou seja: a permanência desses traços seculares no teatro de Ariano Suassuna seria indício de idêntica permanência na cultura popular que lhe serve de fonte. Daí a questão proposta por Vassallo: na sociedade nordestina contemporânea teríamos um quadro semelhante ao da sociedade estamental que caracteriza o mundo medieval, i.e., uma organização estática que procura, via manifestações institucionalizadas, manter-se assim.

Ora, para tanto, é preciso considerar o papel que uma dramaturgia como a de Ariano Suassuna pode desempenhar no sentido desta manutenção de um modelo social. É isto que o leitor vai encontrar nos dois últimos capítulos do livro, quando o levantamento e a observação das constantes já foram completados. O capítulo 5 ("O Subsolo"; p. 143-162) vai tratar, como indica o próprio título, dos elementos sócio-culturais que podem vir à tona através da análise de uma produção teatral tão apoiada em manifestações de folguedos e folclore regionais como a de Suassuna. Em seguida, fechando o estudo, o já referido "Medievalidade e Intertextualidade" (p. 163-166) vem amarrar os fios lançados e estender, simultaneamente, a noção de *intertextualidade* aos diversos *textos* – projeto estético do dramaturgo, cultura popular nordestina, teatro popular medieval, etc. – que compõem o território investigado pela Autora.

Neste percurso final, Lígia Vassallo se detém um pouco mais na apreciação da possível função ideológica desempenhada pelo teatro de Ariano Suassuna. Com referência ao mito de

Pedro Malazarte, por exemplo, ela recorre à análise de Roberto da Matta em que se propõe que, por sua atitude e postura diante das situações com que se defronta, "em nenhum momento [o personagem] põe em risco a ordem social [. . .]" (p. 145). E esta questão é retomada de modo mais desenvolvido nas últimas páginas do texto. De toda maneira, embora ainda não explicitamente referido, era para este foco que *O sertão medieval* vinha apontando desde o início, pela freqüência de termos que configuram o campo semântico da *imutabilidade*, como se vê, por exemplo, no último parágrafo da p. 19, onde o substantivo "permanência" se faz acompanhar de perto pelos verbos "reforçar" e "reiterar".

Assim, mais uma vez, *O sertão medieval* acaba me remetendo às categorias de *espaço de experiência* e *horizonte de expectativas* porque é através delas que H. R. Jauss enfrenta a tão polêmica questão dos *gêneros* na história da literatura. "Todo novo texto produzido", escreve ele, "pressupõe sempre o contexto de experiência anterior" ao mesmo tempo em que "vem inscrever-se" "num horizonte de expectativas" por parte daqueles que serão seus receptores. Ambos esses campos podem, então, ser "modulados, corrigidos, modificados, ou simplesmente reproduzidos" através do novo texto que se apresenta (1974, p. 50-51 da trad. fr. *Pour une esthétique de la réception*). Ora, na medida em que o que se tem, com o teatro de Suassuna, é a *reprodução* – apenas adaptada a tempo e realidade do nordestino contemporâneo (cf. p. 28) –, a obra do dramaturgo pernambucano não somente reforça as fronteiras dos gêneros estabelecidos mas também atua, necessariamente, como veículo (ao que tudo indica, eficaz) de manutenção da ordem vigente.

Em meio a tudo isto, porém, um aspecto não pode deixar de ser assinalado: a "coerência", que Lígia Vassallo aponta em relação ao "percurso" efetuado pela produção teatral de Ariano Suassuna é certamente um dos traços mais marcantes de seu próprio *Sertão medieval.*

Maria Helena Rouanet
UERJ

Resenha
Review

QUINLAN, Susan Canty. *The Female Voice in Contemporary Brazilian Narrative.* (American University Studies, Series XXII, Latin American Studies, vol. 7). New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1991. 205p.

According to Susan Canty Quinlan, *The Female Voice in Contemporary Brazilian Narrative* is an attempt to redress the absence of a "comprehensive study of Brazilian women's literature" (2). The purpose of her book is clearly defined on the first page of the introductory chapter: "to examine the developing feminine literature-in-progress being produced in Brazil". Yet, as the reader continues through the following chapters, s/he discovers that the title of the work (repeated in the title of the introduction) is modestly misleading. Quinlan includes much more than a discussion of contemporary Brazilian literature by women.

Drawing inspiration from Marina Colasanti's book *Mulher daqui pra frente* (1981), Quinlan sets the stage in the introduction for her thorough, three-tiered study. The two chapters that follow buttress her analysis of the contemporary works to be examined in the subsequent chapters. Chapter 2, entitled "Reading and Writing: Feminist Literary Criticism and Theory", is a general theoretical chapter with a scope beyond Brazil. It includes a brief look at French, English, and American feminist criticism, which, in the author's words, helps her to formulate a methodology. Chapter 3, entitled "Contemporary Brazilian Women's Narrative in Perspective: A Selected History of Brazilian Feminism and Literature", is an historical presentation of Brazilian women writers from the colonial period to the 1980s, including information on early feminist presses and

women's suffrage movements in Brazil. This listing establishes a frame of reference for her discussion in the next three chapters (4, 5 and 6) of the three contemporary novels she has selected: *As parceiras* (1980) by Lya Luft, *O animal dos motéis* (1981) by Márcia Denser, and *O jogo de ifá* (1980) by Sônia Coutinho.

Quinlan's study thus progresses from the general to the specific, beginning with foundational material to instruct or remind the reader of the broad scheme of things. Some readers may find the theoretical chapter superfluous, but I would argue that it has a place in an introductory study of this nature. It helps to situate women's narrative in contemporary Brazilian literature within a theoretical and historical context, thereby providing a framework on which to build. Although I was eager for the chapters on contemporary literature, I found the section which traced the tradition of women writers in Brazil particularly informative and effective. It is this type of testimony to a rich legacy that is often missing from shorter studies.

In my opinion, the most interesting part of Quinlan's text consists of the three chapters on contemporary literature. Her analysis of the three novels is solid. She examines each individually, in a clear and methodical manner, after having established certain parallels between them. Quinlan does not discuss these novels in a vacuum, instead she places each one within its genre. *As parceiras* is discussed as a female *Bildungsroman* and as an inverted gothic novel. *O animal dos motéis*, Márcia Denser's "novela em episódios", presents a female-based eroticism that explores, and ultimately questions through parody, issues of power. And finally, in her discussion of *O jogo de ifá* Quinlan conveys Sônia Coutinho's ability "to transmit a sense of responsibility and ethics that transcends geographic and gender boundaries" (173), expressed through an androgynous perspective. The reader who is unfamiliar with these works of fiction may rely on the plot summaries Quinlan provides. In the case of *O jogo de ifá*, Quinlan supplements the plot summary with a lengthy history of African religious practices and their Brazilian adaptations present in the novel.

My criticisms of the book refer to minor points. To begin with, the text is riddled with spelling errors and a few grammatical mistakes that significantly interfere with the flow of reading. In spots the text seems rough, with occasionally

awkward sentences. These stylistic problems, however, could have been easily eliminated through more careful editing. Secondly, I wish that the quotations in Portuguese Quinlan inserts to substantiate her arguments had been translated into English. As such, they require a reading knowledge of the language. Whereas I recognize that the readers of this book most likely will be English-speaking students of Brazilian literature, it would have been more ambitious to reach beyond this relatively small sphere to a wider audience.

Nevertheless, *The Female Voice in Contemporary Brazilian Narrative* is an essential work in English on this topic. Its best contribution lies in the in-depth discussion of the three novels from the early 1980s written by Lya Luft, Márcia Denser, and Sônia Coutinho, set within the context of feminist theory and Brazilian women's literature. The volume also includes a short index, as well as a useful bibliography (in addition to each chapter's "Works Cited" section). As Quinlan says, her work represents "a voyage in uncharted waters" (2). Overall, it is a successful voyage.

Marguerite I. Harrison
Brown University

Resenha
Review

FLETCHER, Valerie J. *Crosscurrents of Modernism: Four Latin American Pioneers: Diego Rivera. Joaquín Torres-García. Wilfredo Lam, Matta.* Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in association with the Smithsonian Institution Press, 1992. English and Spanish text. Color plates. Photographs. Notes. Bibliography. 295p.

This work is the catalog of an exhibition held in the summer of 1992 at the Hirshhorn Museum. The purpose of the exhibition was to show that "from the mid-1910s through the 1940s a number of Latin Americans not only assimilated but also actively confronted and altered vanguard European aesthetics to suit their own cultural vision". Thus, they are examined not only as pioneer modernists but innovators who transformed European-originated styles into a cross-culturally diverse content anticipating international modernism.

There are generational and stylistic differences between the artists selected. The Mexican, Diego Rivera, and the Uruguayan, Joaquín Torres-García, are the earliest representatives of crosscultural modernism. The former is defined in terms of his Cubist style and Mexican nationalist themes; the latter as a geometric formalist unconcerned with a local focus for such an aesthetic. The latter representatives are the Cuban, Wilfredo Lam, and the Chilean, Roberto Matta. Both are Surrealists, the former inculcating themes of *santería* into his work, the latter indifferent to local themes.

The thesis which this work presents is not difficult to accept, indeed has even become commonplace. The cross-fertilization of Western European and Latin American modernist

aesthetics which occurred in the firsty half of this century contributed to the emergence of the international modernist style in the latter half. What is more original, and convincing, in this work is its assertion that the Latin American role was not as a passive recipient of aesthetics but as an active contributor and transformer of them.

What is most unfortunate in this book and the exhibition it reflects is that it purports to prove its thesis in relation to Latin America when in reality it represents only Spanish America. Brazil is ignored. This *vacuum* is greatly to the disadvantage of the thesis presented .

Rivera's echo in the renowned Cândido Portinari is not heard. The transformation of the curvilinear Cubism of Fernand Léger into Brazilian landscapes by Tarsila do Amaral is unobserved. The spare formalism of Vicente do Rego Monteiro, concentrating on themes of the Brazilian Northeast, is not seen. The stark, early abstractionism which Lasar Segall applied to life in Rio de Janeiro does not appear.

Consequently, the influence which these artists had in the development of Brazilian abstract expressionists, such as Antônio Bandeira or Ivan Serpa, exceptional representatives of the international modernist style, is not traced. Worse, by ignoring Brazil in this thesis, an observer must wonder why the most extraordinary plastic manifestation of international modernism in Latin America, the architecture, landscape design, and sculpture of Brasília, even occurred in that country.

An exhibition more to be recommended for its breadth and inclusiveness on the above theme was the Museum of Modern Art's *Latin American Artists of the Twentieth Century*, in the summer of 1993 (catalog compiled by Waldo Rasmussen), very powerfully showing the extent and weight of Brazil's role in Latin American modernism. The Hirshhorn work is adequate in its insight about cross-cultural modernist transformations in Spanish America. It falls short, however, in representing them for Latin America and, therefore, its own thesis.

Edward A. Riedinger
Ohio State University

Resenha
Review

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*: 1855-1865. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. 269p.

Com o objetivo de estudar o teatro realista brasileiro, o professor da Universidade de São Paulo, João Roberto Faria, desenvolve uma pesquisa de natureza histórica e crítica. Compulsando os jornais mais importantes do Rio de Janeiro nos meados do século XIX, reúne dados para avaliar o movimento teatral do período. A fonte enseja a elaboração do rol das peças encenadas e permite observar a repercussão alcançada por elas, pois informa o número de representações e a acolhida que a crítica reserva para cada estréia. Destaca os escritores mais festejados e os temas favoritos. Possibilita, enfim, o estabelecimento de conclusões sobre as características gerais do drama realista no Brasil, bem como sobre o perfil da sociedade em que ele foi aplaudido como novidade.

João Roberto Faria constata que a introdução da estética realista deve ser associada com certas condições materiais capazes de oferecer espaço físico indispensável para a sua divulgação. Neste sentido, a abertura do teatro Ginásio Dramático no ano de 1855 merece amplo destaque. Inaugurado exatamente como alternativa para representações destoantes do teatro tradicionalmente prestigiado na casa de espetáculos mais importante da cidade – o São Pedro – o Ginásio Dramático vai abrigar o movimento de renovação e facilitar-lhe a expansão.

Desde a estada da família real portuguesa no Rio de Janeiro, o teatro São Pedro detinha posto privilegiado. Ali se realizavam os eventos artísticos de maior projeção. O destaque do local se renova na década de 40 quando o ator e empresário

teatral mais bem-sucedido do século XIX, João Caetano dos Santos, assume a direção da casa. Afeiçoado a uma fórmula que não lhe nega êxito, João Caetano permanece fiel a padrões neoclássicos e românticos até a morte, em 1863. Sua afinidade com um estilo em fase de superação, aliada à ligação com o teatro São Pedro, explica a necessidade de um novo espaço para a difusão da estética realista.

Situadas as condições que o teatro requer para se difundir, Faria detém-se na caracterização das peças de vanguarda. Para fazê-lo, aproxima as novas produções das obras de corte romântico, chamando atenção para as disparidades que localiza. Mostra que as diferenças excedem o campo temático e a organização textual, para se revelar igualmente no âmbito da representação e da encenação. O realismo dá preferência a temas ligados ao cotidiano da família urbana e burguesa, em detrimento dos motivos históricos de tom melodramático preferidos pelas composições românticas.

O exame das peças e o panorama social que a pesquisa vai recompondo demonstram que a época é dominada pela influência da cultura francesa. No caso do drama, ele é trazido diretamente pelas companhias dramáticas que aportam no Rio de Janeiro; é recriado por numerosas traduções ou se infiltra na inspiração dos dramaturgos locais. Tão importante é a contribuição francesa que João Roberto Faria destina as Partes I e II do seu livro para a análise de obras de Dumas Filho, Théodore Barrière, Émile Augier e Octave Feuillet, todos escritores ativos no período, ao mesmo tempo que examina a repercussão que elas encontram entre nós. Digna de nota é a presteza com que os originais estrangeiros são transportados para os palcos brasileiros. *A dama das camélias* estréia em Paris no dia 2 de fevereiro de 1852 e chega ao Ginásio Dramático em 7 de fevereiro de 1856. *Le demi-monde* (*O mundo equívoco*), como a peça anterior, escrita por Alexandre Dumas Filho, é encenada em Paris em 20 de março de 1855 e no Rio, em 23 de março de 1856.

Quando compara as peças francesas àquelas produzidas aqui, pode constatar a semelhança formal e temática existente. A afinidade é esmiuçada ao longo da parte final do livro, a Parte III, que percorre a produção realista de dramaturgos em evidência entre os anos de 1855 e 1865, tais como José de Alencar, Quintino Bocaiúva e Joaquim Manuel de Macedo, entre outros.

Transcorridos poucos anos, a inclinação realista começa a apresentar sinais de esgotamento. A partir de 1863, vão rareando as peças em cartaz nos teatros da corte, que cedem progressivamente mais espaço para o teatro cômico e musical. Ao detectar a tendência emergente, o Autor pode dar por encerrada sua pesquisa e começar o traçado das conclusões.

Nas páginas finais, reunidas sob o título "Teatro e sociedade no Brasil", João Roberto Faria afasta-se da síntese simplória sugerida pela constatação da forte influência estrangeira no teatro realista. Aquilo que poderia interpretar como servilismo colonial ou como falta de criatividade, ele prefere associar com sinais de maturidade. A sociedade local compartilhava com o mundo europeu certas características, embora ainda estivesse distante da consciência do fato. As peças francesas faziam tanto sucesso porque nos defrontavam com questões legítimas também no contexto brasileiro. A platéia encontrava no palco a representação de anseios e dificuldades próprias, mesmo se o cenário não focalizava exatamente os ambientes tropicais.

Antes que os ideólogos o fizessem, os dramaturgos iam traçando os contornos da consciência burguesa no Brasil. O estudo do teatro realista acaba demonstrando, por isso, que além de oferecer diversão pública de alto prestígio, os palcos cariocas reforçavam a sintonia do país com sociedades mais adiantadas, de onde eram importados os modelos sociais e econômicos, juntamente com a inclinação estética.

Ivete Huppes
Fundação Alto Taquari
de Ensino Superior

Resenha
Review

HUPPES, Ivete. *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro romantismo*. Porto Alegre: Movimento; Lajeado: FATES, 1993. 223p.

A figura de Domingos José Gonçalves de Magalhães é das mais interessantes e curiosas na literatura brasileira do século XIX. Tendo surgido como o grande gênio de nossas letras nos primórdios do Romantismo, aí se mantém até a crítica devastadora de Alencar na década de 1850. Desde então, o valor estético de sua obra nunca mais se recuperou desta avaliação. Assim, qualquer aluno razoavelmente informado sabe que Magalhães foi o introdutor do Romantismo no Brasil, com a obra *Suspiros poéticos e saudades*, em 1836. Sabe-se também, no entanto, que pouquíssimos, para não dizer nenhum, lêem esta obra hoje em dia. Vai-se direto aos "verdadeiros" românticos brasileiros: Macedo, Gonçalves Dias, Martins Pena, para ficarmos com os principais representantes da primeira metade do nosso Romantismo. Para a crítica do século XX, Gonçalves de Magalhães ficou inexoravelmente associado àquela imagem típica do "escritor sem qualidade" estética, mas importante historicamente.

Com o livro *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro romantismo*, Ivete Huppes faz um caminho diverso. Ela se detém a ler e analisar este autor tantas vezes citado e tão pouco lido de fato. E privilegia, além disso, em sua leitura, um gênero que também se encontra, segundo a Autora, bastante negligenciado no âmbito dos estudos literários no Brasil, ou seja, o gênero dramático. Desta forma, a partir de uma preocupação mais ampla, voltada para a necessidade de uma maior valorização deste gênero no ensino das Letras em nosso País, a Autora dedica-se a

pesquisar os primeiros momentos do teatro nacional, definindo para tanto o período de 1837 a 1850.

O livro de Ivete Huppes, originalmente tese de doutorado defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, aproveita-se das idéias da Estética da Recepção, em especial as de Hans Robert Jauss, para interferir de forma criativa e original na historiografia literária brasileira. Mas tais idéias aparecem de forma bastante discreta ao longo do livro, o que significa dizer que a autora está menos preocupada em demonstrar a aplicabilidade de determinada teoria do que em obter os resultados práticos que tal aplicação possa gerar. Neste sentido, o estudo vai direto ao assunto e tem um desdobramento bastante claro e fluente. Os tópicos a serem desenvolvidos são previamente expostos e, num momento posterior do trabalho, voltam novamente, agora fazendo parte de esclarecedores resumos. O livro é didático no melhor sentido da palavra, ao mesmo tempo que, como dito acima, original.

Trata-se, inicialmente, de delimitar no tempo o primeiro Romantismo no teatro brasileiro. Utilizando-se para isso das principais obras de nossa historiografia teatral, a autora define-se pelo período de 1837 a 1850. Feito isso, passa de imediato à recomposição de tal época, buscando configurar o seu horizonte cultural, para só depois pensar numa avaliação estética. Ao levantar o ambiente teatral do período na cidade do Rio de Janeiro – as peças encenadas, as principais companhias, os autores e atores preferidos pelo público – alguns conceitos há muito fixados em nossa memória se desvanecem.

Especificamente em relação à figura de Gonçalves de Magalhães, o dado mais importante é que as peças românticas conviviam, na preferência do público, com peças de caráter neoclássico. O "novo" drama romântico convivia em pé de igualdade com a "antiga" tragédia clássica. A tradicional acusação de que Magalhães era romântico na poesia lírica e excessivamente neoclássico na poesia dramática não se sustenta. A dramaturgia que ele defendia e praticava não era nem romântica nem neoclássica, mas uma hábil fusão de ambas, nisto estando em perfeita sintonia com sua época e lugar. Nessa perspectiva é que devem ser analisadas e julgadas suas peças. É o que faz a Autora num capítulo totalmente dedicado a Gonçalves de Magalhães,

onde são analisadas em detalhe as obras dramáticas do escritor carioca, em especial *Antônio José ou o poeta e a Inquisição* e *Olgiato.*

A leitura deste capítulo, o fundamental do livro, nos proporciona uma apreciação bem mais nuançada daquele que se queria o fundador do teatro nacional. Por um lado, confirmam-se para nós aspectos problemáticos de sua poética, já conhecidos, tal como a vinculação que estabelece entre arte e moral, propugnando um teatro "edificante". Mas, por outro lado, tomamos conhecimento de um Gonçalves de Magalhães virtualmente desconhecido. Fica-se sabendo que sua participação na cena carioca não se restringiu ao texto, tendo-se estendido aos mais variados aspectos que compõem uma encenação, desde cenários e figurinos até à gesticulação e entonação dos atores. Todos os seus conhecimentos trazidos dos "modernos" teatros parisienses ele procurava, de alguma maneira, fazer desembocar no ambiente teatral carioca.

Após este capítulo central, Ivete Huppes ainda complementa seu estudo do primeiro Romantismo brasileiro com uma análise, ainda que breve, de três autores também fundamentais no período, e que ajudam a compreender melhor o papel desempenhado por Gonçalves de Magalhães na criação do teatro nacional. Trata-se de Gonçalves Dias, do Martins Pena das peças "sérias", anterior à sua fase cômica, e do pouco conhecido Luiz Antônio Burgain, a quem a Autora concede a primazia cronológica no estabelecimento do drama romântico no Brasil. A relação do acervo teatral do primeiro Romantismo, no capítulo final, apenas demonstra o acurado trabalho desenvolvido pela Autora no sentido de dar um quadro completo deste período do teatro romântico. Encontramos aí, ano a ano, peça a peça, todo o movimento teatral do Rio de Janeiro, cidade que, na época, era a matriz da cena brasileira.

Concluída a leitura, fica a certeza de que a análise mais detalhada e objetiva de certas época e autores pode levar a um redimensionamento da história literária brasileira; em especial no que diz respeito ao gênero dramático – tão esquecido entre nós, como denuncia, com razão, Ivete Huppes, e para onde esta direciona todo seu trabalho de pesquisa, segundo nos informa já nas primeira páginas do livro.

Claudio Cruz
Faculdade Ritter dos Reis

Resenha
Review

QUINTANA, Mario. *A cor do invisível.* Rio de Janeiro: Globo, 1990. 125p.

São cento e vinte textos, na maioria curtos, nos quais o mais famoso filho de Alegrete (RS) canta o amor, fala do peso do passado, reclama da melancolia da velhice, discute o papel da poesia e o lugar do poeta e, como sempre, passa a sua filosofia de vida, condensada em geniais epigramas, sua marca registrada na literatura brasileira desde o inicial *A rua dos cataventos* (1940).

Quintana é um lírico, mas um lírico urbano, cosmopolita, antenado, com uma certa ironia que, mais do que uma desgastante atitude agressiva, é uma forma de defesa do poetinha diante da brutalidade do cotidiano. Como não se emocionar diante de poemas como "Anoitecer" (Da chaminé da tua casa / Uma por uma / Vão brotando as estrelinhas. . .), "Um retrato", "A letra e a música" ou "Ela e eu"?

Artista contemporâneo, Quintana está sempre discutindo o seu ofício, o produto do seu trabalho, e um dos textos que melhor flagra essa atitude é "Hoje é outro dia":

> Quando abro, cada manhã, a janela do meu quarto
> É como se abrisse o mesmo livro
> Numa página nova.

A paisagem é a mesma, a rotina é a mesma, o objeto, enfim, é o mesmo ou, aparentemente, o mesmo – diz o poeta –, mas o sujeito tem, a cada dia, uma nova relação com o que vê da sua janela. Trata-se em síntese de uma precisa definição para a atividade poética: fazer o novo, criar a informação estética a partir da banalidade do cotidiano.

São muitas as dedicatórias espalhadas pelo Autor ao longo desse livro a Cecília Meireles ("O nome de Cecília/lá no Céu/ era, mesmo, Cecília"); Charles Chaplin ("O vagabundo senta-se num banco afastado da praça/tão abandonadamente que ele e o banco parecem formar uma coisa única"); Catulo da Paixão Cearense ("Catulo não morreu: luarizou-se. . ."); e a Carlos Drummond de Andrade ("Não sou mais que um poeta lírico/ Nada sei do vasto mundo. . ."), em que parafraseia o final do "Poema de Sete Faces".

Entre muitas outras afinidades, Quintana mantinha com Drummond o culto a Greta Garbo, que está em "Poema", de *A cor do invisível:*

Tão nossa e tão além
a que mundo pertences, Greta Garbo?
Oh, desde laranjais em flor:
Ana. . . Cristina. . . Margarida. . . Tantas
e tantas. . . como te amei. . . Visão!
As outras agora
é que me parecem irreais
sombras que se esvaíram numa teia. . .
Tu? Não!
Instante eternidade,
o teu sorriso é imemorial como as pirâmides
e puro como a flor, que abriu na manhã de hoje!

Os dois últimos versos – sob o título "Para Greta Garbo" – já estavam no livro *Apontamentos de história sobrenatural* (1976). Em *A cor. . .*, Quintana repete também o poema "Guerra", de *Apontamentos. . .*, trocando apenas o ponto final da primeira versão por reticências. Já não se disse que poesia é memória mais imaginação?

Como a memória costuma trair-nos, é curioso notar como o "Poema para uma exposição" ("O quadro na parede abre uma janela/que dá para o outro mundo/deste mundo. . ."), de *A cor. . .*, lembra "A lição de pintura", de João Cabral de Melo Neto:

Quadro nenhum está acabado
disse certo pintor;
se pode sem fim continuá-lo,

primeiro, ao além de outro quadro
que, feito a partir de tal forma
tem, na tela, oculta, uma porta
que dá a um corredor
que leva a outra e a muitas outras.

Coincidência, traição da memória, paráfrase?

Por outro lado, inspiração mesmo é o que não falta nos cinco poemas *hai-kais* de *A cor do invisível:*

uma folha, aí,
melancolicamente
cai!
("Hai-kai de outono")

silenciosamente
sem um cacarejo
a noite põe o ovo da Lua
("Hai-kai")

a palavra andorinha
freme devagarinho
e sonha em silêncio
("Hai-kai da palavra andorinha")

no meio da ossaria
uma caveira piscava-me. . .
havia uma vagalume dentro dela
("Hai-kai")

e os dois trocaram um beijo
frio
como um beijo de esqueletos
("Hai-kai da última despedida")

Como se vê, os *hai-kais* de Mario Quintana não são lá muito ortodoxos dentro das regras de metrificação da poesia nipônica, mas regras existem para serem desrespeitadas.

Um aspecto importante da poesia de Mario Quintana é a sua visualidade, ou seja, a sua capacidade de acionar imagens

com o mínimo de palavras, dispensando o recurso fácil dos adjetivos e advérbios (pragas da poesia romântica) como nesses versos:

Aquele fiozinho d'água
não era um rio:
bastava-lhe ser um fio de música.
("Humilde orgulho")

O seu olhar imensamente verde
ilumina o meu quarto.
("A visitante")

As mãos que dizem adeus são pássaros
que vão morrendo lentamente. . .
("Pássaros")

Para quem, como Quintana, estreou na literatura com um livro de sonetos – isto em 1940 – talvez não seja nada demais que, mais de meio século depois, ele ainda se encontre, de uma certa forma, marginal, mas isto certamente pode até aumentar a sua aura (agora, falecido), a sua aura de grande artista, porque, como ele disse, em "Poeminha do contra", "todos esses que aí estão/atravancando o meu caminho/eles passarão. . ./ Eu passarinho".

Júlio César Lobo
Universidade do Estado da Bahia

Fórum
Forum

IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE PESQUISADORES DO MANUSCRITO E EDIÇÕES – GÊNESE E MEMÓRIA

"Gênese e memória" foi o tema do IV ENCONTRO INTERNACIONAL DE PESQUISADORES DO MANUSCRITO E EDIÇÕES, realizado na Universidade de São Paulo (USP), de 29 de agosto a 1º de setembro do corrente ano. Organizado pela Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), sob o patrocínio da USP (Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, FFLCH e IEB), CNPq, FAPESP e BANESPA, reuniu mais de cem participantes, os quais, em sua maioria, desenvolvem atividades nas áreas de Crítica Genética e Ecdótica. Estavam lá representadas diversas instituições culturais, como a Biblioteca Nacional, o Liceu Literário Português de Rio de Janeiro, a Fundação Casa de Rui Barbosa, institutos de pesquisa (3), universidades (13) federais, estaduais e particulares do País e do Exterior (7) – França, Itália, Portugal, Argentina e Canadá.

Como nos encontros anteriores, este visou ao desenvolvimento da pesquisa nas áreas afins e complementares da Crítica Genética e da Edição Crítica, promovendo, na teoria e na prática, a aproximação entre pesquisadores. O IV Encontro manifestou uma tendência expansionista, a abertura para a interdisciplinaridade, pela inclusão no programa de conferências e comunicações cuja metodologia, ou conteúdo, incorporaram ao instrumental crítico elementos de outras artes e mesmo das ciências humanas e exatas.

Dois foram os objetivos definidos para o encontro "Gênese e memória": aprofundar e atualizar os estudos do manuscrito e das modalidades editoriais e divulgar experiências ligadas aos temas que nortearam o simpósio, ou seja, *Gênese e Ciência, Manuscrito e Documentação, Práticas de Edição* e *Poética da Escritura.* A adequada escolha dos conferencistas e criteriosa seleção das comunicações levaram à concretização desses objetivos e garantiram o sucesso do evento.

A conferência de abertura, *O texto literário como sistema complexo,* a cargo do Prof. Nelson Fiedler Ferrara, do Instituto de Física da USP e dedicado estudioso da Literatura, constou de reflexões preliminares a respeito de como se poderiam articular os estudos de sistemas não-lineares que apresentam comportamento complexo manifestado através de comportamento caótico determinístico ou por intermédio de estruturas dissipativas e processos de auto-organização, com elementos do processo de criação artística, uma vez que o texto literário é, por definição, um objeto complexo. Recebida com interesse pelo sabor de novidade, domínio da matéria e clareza da exposição, teve os debates concentrados nos aspectos pragmáticos: adequação e aplicabilidade dos dados teóricos aos princípios e metodologia da Crítica Genética.

La mémoire des signes foi o tema escolhido pelo Prof. Louis Hay (ITEM-CNRS-PARIS), idealizador e organizador do primeiro núcleo de estudos de genética textual. Objetivo, preciso e denso, seu pronunciamento correspondeu inteiramente às expectativas que envolveram a presença do respeitado pesquisador. Analisando a classe de informações semióticas, entre outras que podem ser encontradas nos manuscritos, deteve-se nas características gráficas, traços não verbalizados cuja função, estatuto e significações permanecem ainda problemáticos. Diz ele que a informação gráfica pode ser associada à gênese do texto, já que é produzida pela escritura; todavia é pouco estudada porque difícil de ser interpretada. Sua pesquisa realiza experiências com análise contrastiva e

comparativa, envolvendo comparação global ou diferencial e estudo de um ou da articulação de vários sistemas semióticos, na interrogação de uma nova perspectiva de métodos de análise apropriados à pesquisa genética, questão sobre a qual fixaram-se os debates.

O editor e crítico literário Prof. Luiz Fagundes Duarte (U. Nova-Lisboa), sob o título *Prática de edição: onde está o autor?*, levantou e discutiu questões relativas ao estudo da gênese do texto: limites, acabamento, processo de transformação do manuscrito literário e vontade(s) do autor. Defendeu, na prática editorial de estabelecimento de textos literários, a integração da Crítica Genética com a Ecdótica, que assim somariam esforços na reconstituição da obra com vistas à maior fidelidade à vontade do autor.

A última conferência, *Aux limites de la genèse de l'écriture du texte théatral à la mise en scene,* foi proferida por Almuth Grésillon (ITEM-CNRS-PARIS). Partindo da relação de interdependência entre texto e cena, procurou repensar a gênese do texto teatral, examinando a participação do autor e do diretor. Fixou-se, principalmente, no processo genético que se situa entre a primeira versão do texto e a encenação, levando a discussão para o problema da especificidade do texto teatral em relação ao texto literário.

Não menos valiosas apresentaram-se as comunicações, em número de 94, demonstrando o esforço dos pesquisadores pelo aperfeiçoamento das edições e desenvolvimento dos estudos genéticos que representam, hoje, uma das melhores possibilidades de revitalização da Crítica Literária. Os vários projetos desenvolvidos a partir da organização dos arquivos dos mais importantes poetas e escritores, tais como o estudo dos manuscritos, da correspondência e dos documentos aí conservados, bem como o bom número de criteriosas edições críticas, atestaram a retomada do espaço destinado à crítica centrada na instância produtora do discurso literário, pela utilização de metodologia e instrumental modernos no estudo da gênese textual e nos trabalhos de estabelecimento e

fixação de textos consagrados. Refletiram, também, a importância dada, hoje, à preservação do patrimônio cultural e artístico dos povos.

Os trabalhos desenvolveram-se em duas vertentes. Num sentido, experiências com foco em figuras exponenciais: em termos nacionais, principalmente Graciliano Ramos, Oswald de Andrade e Mario de Andrade; entre os estrangeiros, Camilo Pessanha, Almada Negreiros, Horacio Quiroga, Albano Martins, Macedonio Fernandez e Felisberto Hernández. Noutro sentido, aprofundaram aspectos teóricos e metodológicos: uma proposta de metodologia da edição genética, elaboração de instrumentos de pesquisa, análise dos diários e cadernetas de viagens, processo de análise de manuscritos e rasuras, critérios para publicação de cartas, crítica genética e cursos de redação.

A publicação dos anais deste *IV ENCONTRO* vai coroar, sem dúvida, os quatro dias de trabalho intenso – conferências, comunicações, aquisição de obras, troca de informações, projetos e planos de colaboração – que se encerraram com a escolha da nova diretoria da APML. Por certo, o quinto encontro colherá os resultados dos anteriores, para maior desenvolvimento dos estudos literários e da própria Literatura. (Alice Campos Moreira – PUCRS)

THE OITICICA RETROSPECTIVE AT THE WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS, MINNESOTA

From November 1993 through February 1994 the Walker Art Center[1] in Minneapolis, Minnesota held the first major North American retrospective of the work of the late Hélio Oiticica, founding member of the *Tropicalismo* movement. The show was a rare, welcome chance to view the work of an influential Brazilian

artist, but it was also an example of the great need for a rigorous interdisciplinary approach to the study of Brazil.

The Walker presented Oiticica's work without properly contextualizing it. Museum-goers who were not familiar with Brazilian history and culture, or with the Portuguese language missed a great deal of the meaning of the show. A video documentary produced by *Projeto Hélio Oiticica* was shown in Portuguese without subtitles, so that few visitors to the museum were able to have access to the information it provided about Oiticica's life and work. More importantly, visitors may have missed the meaning of many of the pieces on display. Much of Oiticica's work includes texts – poetry, puns, and word games. The curators of the Walker neglected to translate some of these. "Sac Bólide Contato" (1967) is a black plastic bag with the word "Contato" printed on it. There was no translation. This is especially ironic because Oiticica intended the *bólides* to be touched and manipulated, transforming "viewers" of art into "participants". It's hard to participate when you can't read the text or touch the object.

When the show opened, all of the *bólides* were strictly do-not-touch. In later months, a few *bólides* were set aside on a small table with a note saying that it was permissable to touch them – an uncomfortable proposition in a formal gallery patrolled by uniformed guards. Oiticica wanted to revolutionize the experience of art. The *bólides* were meant to be "proposals for behavior", not untouchable artifacts.

The Walker was not the place for any revolutionary behavior. For example, Oiticica's famous slogan "Seja Marginal, Seja Herói" was translated as "Be Marginal, Be a Hero." This is a perfectly legitimate translation of the words in the phrase, but removed from its cultural context, it loses all of its radical power. The English word "marginal" (of, or at the edge, insignificant, barely adequate) has none of the sense of the Portuguese "marginal" (one who lives outside the social or legal environment, a bum or an outlaw).

"Tropicália" (1967), which Oiticica considered "... the very first conscious, objective attempt to impose an obviously Brazilian image upon the current context of the avant garde and national art manifestation in general", is an environmental sculpture that included a labyrinthine replica of a favela shack with a TV at the center of the maze. In Oiticica's original conception, the television played Brazilian daytime shows. Two legitimate options for recreating the piece seem obvious. One could either play a tape of Brazilian shows from 1967, for the sake of authenticity, or tapes of contemporary Brazilian shows to keep the piece current within its original context. Both methods would have maintained the integrity and "Brazilian-ness" of the piece. In the latter case, many of the shows would be American shows dubbed into Portuguese. Seeing "The Simpsons" in Portuguese would force the viewer to confront important issues of economic and cultural imperialism that weigh heavily in the balance of Brazilian-American relations. Instead of either of these options the Walker chose to simply show whatever was on the air in Minneapolis at the moment. The two times I went, I saw "The Price is Right", a game show, and *Roxanne*, a Steve Martin film. I don't feel as though either of these contributed much to Oiticica's message, or to my understanding of Brazil. In fact they diffuse another potentially radical piece of art. The favela house loses its economic, cultural meaning, and Brazilian television is completely removed from the picture. The result is a sanitized, rather hollow piece of conceptual art for its own sake, far removed from the historical, cultural truths that Oiticica sought to express. Oiticica himself wrote of this potential danger: "And now what do we see? Bourgeois, sub-intellectuals, cretins of every kind preaching 'tropicalism',... in short transforming into an object of consumption something which they cannot quite identify".

Traditionally, museums have been little more than trophy halls for rich art collectors. But much of the art of the past century has been aimed at destroying

classical conceptions of high art. Oiticica's work was rooted in the political, economic and cultural realities of Brazil. His *bólides* were made from the dirt that the farmers of Brazil till, the brick with which the masons of Brazil build, the pigment with which the artists of Brazil paint, and the language that Brazilians speak. Art gives us access to their world, but in order to understand that art, we must seek to understand its world – historically, politically, economically. Oiticica's art demands a broad, interdisciplinary approach. All art deserves it. (Jacob C. Miller – Minneapolis, Minnesota)

CONSTITUIÇÃO DA ASSOCIAÇÃO CULTURAL ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO

Desde outubro de 1982, os herdeiros do espólio de Erico Verissimo vêm se preocupando em organizar os arquivos literários do escritor. Contando com uma equipe de pesquisadores vinculada ao Centro de Pesquisas Literárias do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, que tem reunido, ao longo desses anos, bolsistas de Iniciação Científica, de Aperfeiçoamento, mestrandos e doutorandos interessados em história literária, na crítica da obra do autor e em investigações genéticas, o Acervo Literário de Erico Verissimo já se configura como o centro referencial mais importante e completo para a pesquisa sobre o romancista sulino.

O Acervo consiste de quinze arquivos documentais, ainda em processo de catalogação eletrônica, através de um sistema de processamento de dados concebido especialmente para a localização e descrição de documentos literários concernentes aos processos de produção, circulação e recepção de textos artísticos. Os catálogos eletrônicos, desenvolvidos pelo Projeto Integrado Fontes da Literatura Brasileira, do mesmo Centro de Pesquisas da PUCRS, correspondem às quinze

classes de itens colecionados no Acervo: Originais, Correspondência, Publicações na Imprensa, Esboços e Notas, Ilustrações, Documentos Audiovisuais, Memorabilia, Comprovantes de Edições, Comprovantes de Crítica, Comprovantes de Adaptações, Objetos de Arte, História Editorial, Biblioteca, Vida e Obra. Nesses arquivos, todos parcialmente catalogados, o pesquisador encontra as fontes primárias para corroboração de trabalhos a respeito não só do autor, mas também da história brasileira de que o mesmo participou no período de 30 a 70.

Aberto a pesquisadores nacionais e estrangeiros, o Acervo Literário de Erico Verissimo está sediado na residência da viúva e do filho do escritor, à rua Felipe de Oliveira, 1415, 90630-000, Porto Alegre, RS, Brasil. Atende o público todas as sextas-feiras à tarde e em horários especiais a visitantes de fora da cidade. O acesso aos arquivos é limitado, devendo o interessado primeiro consultar os catálogos já existentes para depois manusear o documento desejado. Consultas diretas à documentação são efetuadas com hora marcada e supervisão de um membro da equipe de pesquisa.

O número de itens existentes no espólio, em torno de 7.000, acrescentado pelos resultantes da coleta promovida pela equipe do Acervo, totaliza mais de 10.000 documentos, entre manuscritos, livros, jornais e revistas, cadernos de notas, fotografias, discos, filmes e fitas de vídeo e áudio, prêmios e honrarias, contratos, prestações de contas, cartas e outros materiais. O Acervo indexou onomástica, temática e topologicamente toda a obra de Erico Verissimo, com mais de uma dezena de cruzamentos possíveis, com acesso eletrônico pelo catálogo da classe Obra. Tem servido de subsídio para diversas dissertações e teses, não só na área de Letras, mas igualmente nas de Editoração e História.

Em 10 de janeiro de 1994, o que era um projeto de pesquisa da PUCRS, apoiado financeiramente pelo CNPq e pela FAPERGS, adquiriu estatuto jurídico, através da fundação da Associação Cultural Acervo

Literário de Erico Verissimo, que se propõe a sustentar a manutenção do Acervo e divulgar suas potencialidades. A primeira diretoria tem por Presidente Luis Fernando Verissimo, o filho do escritor, e reúne entre os sócios fundadores os amigos de Erico e todos os pesquisadores envolvidos com o projeto. Sendo uma instituição sem fins lucrativos, a associação é efetuada através da doação de matéria documental que possa ser integrada a algum dos arquivos. Além de responsabilizar-se pela conservação dos documentos, a nova Associação visa a incentivar e atualizar constantemente o conhecimento sobre Erico Verissimo, inaugurando suas atividades de preservação da memória do escritor com um evento comemorativo aos 40 anos de lançamento da novela *Noite*, em dezembro deste ano, co-promovido pelo CPGL/PUCRS. (Maria da Glória Bordini-PUCRS)

BRASIL
BRAZIL

NÚMERO 11

ENSAIOS

- **Os paradoxos do vazio e da ausência em *Grande sertão: veredas***
  Idelber Avelar

- **The social imperative: *Violão de rua* and the politics of poetry in the 1960s**
  Charles E. Perrone

- **A cidade moderna em *Caminhos cruzados*, de Erico Verissimo**
  Cláudio Celso Alano da Cruz

LITERATURA

- **Major Cantalício; vidinhas da província**
  Reynaldo Moura

- **Chronicles**
  Luis Fernando Verissimo

ENTREVISTA

- **Caetano Veloso: tropicalismo revisitado** e **Tom Zé: o elo perdido do tropicalismo**
  Christopher Dunn

BRASIL
BRAZIL

NÚMERO 10

ENSAIOS

- **Of charters, paradigms and spawning fish: a look at Brazilian literary periodization and canon-formation**
  Bobby J. Chamberlain

- ***O Uraguai:* a epopéia da conquista do Sul**
  Donaldo Schüler

- **Common roots in Mário de Andrade's *Macunaíma* and Alfred Döblin's *Amazonas***
  George Bernard Sperber

- **Racismo, sexo e formosura: psicologismo e crítica social em *Anjo Negro***
  Dário Borim Jr.

LITERATURA

- **A hora do sétimo anjo (fragmento)**
  Erico Verissimo

- **Eduarda's Story**
  Rachel Jardim

ENTREVISTA

- **Luis Fernando Verissimo: A crônica como um jazz-improviso**
  Cida Golin

BRASIL
BRAZIL

NÚMERO 9

ENSAIOS

- **Uma imagem para o Brasil: natureza, lucro e paraíso**
  Regina Zilberman

- **History and motive as seen through Antônio Frederico de Castro Alves's "Saudação a Palmares"**
  Dale T. Graden

- **The metaphor of engineering in J. J. Veiga and Murilo Rubião**
  M. Elizabeth Ginway

LITERATURA

- **Me and my beetle**
  Marcos Rey

ENTREVISTA

- **Adélia Prado: Penso em sexo, morte, Deus e poesia. Todo santo dia.**
  Maria José Somerlate Barbosa

BRASIL
BRAZIL

NÚMERO 8

ENSAIOS

- **A Capital Federal: a cena e o obsceno na instauração da cidade moderna no Brasil**
  Renato Cordeiro Gomes

- **Colliding discourses: a reading of Drummond's *Brejo das almas***
  John M. Kinsella

- **Between Heaven and Hell: a (re)evaluation of genderic problems in Lispector's *A maçã no escuro* and "Perdoando Deus"**
  Beatriz de Castro Amorim

- **Estar entre o lixo e a esperança: *Morangos Mofados* de Caio Fernando Abreu**
  Fernando Arenas

LITERATURA

- **In search of poetry** and **Our time**
  Carlos Drummond de Andrade

- **O pampa**
  Dyonélio Machado

ENTREVISTA

- **Sergio Sant'Anna: O espetáculo não pode parar**
  Nelson H. Vieira

NÚMERO 7

BRASIL
BRAZIL

ENSAIOS

• *Grande sertão: veredas* – **o caos ordenado**
Kathrin Holzermayr Rosenfield

• **Família e sociedade no teatro brasileiro: a força da punição dos tempos do moleque à época do favelado**
Consuelo Navarro

• **A questão da "grande arte": uma faca de dois gumes**
Ligia Chiappini

• **Tão Brasil**
Beatriz Resende

LITERATURA

• **Perhappiness**
Paulo Leminski

ENTREVISTA

• **Silviano Santiago: a política através da palavra escrita**
Lucia Helena

BRASIL
BRAZIL

NOS PRÓXIMOS NÚMEROS

FORTHCOMING

ENSAIOS

- **A redoma e o bumerangue – assédios à cultura brasileira**
  Roberto Reis
- **Literary lies and the modern novel: Erico Verissimo's characters theorize the novel-writing process**
  Gary M. Vessels
- **Política cultural, cultura política**
  Marilena Chauí
- **História e poesia no *Romanceiro da Inconfidência***
  Maria da Glória Bordini

LITERATURA

- **Poemas inéditos**
  Pedro Geraldo Escosteguy

ENTREVISTA

- **Antônio Callado: um mosaico dos fragmentos da história brasileira**
  Cida Golin

ISSN 0103-751X