

EDIÇÃO COMEMORATIVA
10 ANOS

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 23 / ANO 13 / 2000





ISSN 0103-751 X

Copyright © 2000 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

Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Letras

Regina Zilberman

EDIPUCRS

Antoninho Musa Naime

BROWN UNIVERSITY

President (Interim)

Sheila E. Blumstein

Executive Vice-President and Provost

Kathryn T. Spoehr

Dean of the Graduate School and Research

Peder J. Estrup

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Onésimo T. Almeida

**Graduate Advisor, Department of Portuguese and Brazilian
Studies**

Nelson H. Vieira

APRESENTAÇÃO	5
ENSAIOS	
O homossexual astucioso Silviano Santiago	7
As histórias da literatura brasileira: tradição e mudança Regina Zilberman	19
Brasil: identidade nacional no contexto global Cláudio Murilo Leal	37
Erico Verissimo e a literatura brasileira nos Estados Unidos Maria da Glória Bordini	45
Translating and transnationalizing Brazilian literature and culture Clifford E. Landers	55
LITERATURA	
Poemas da paixão Helena Parente Cunha	69
ENTREVISTA	
João Alexandre Barbosa: É preciso arriscar Eduardo Sterzi	77
RESENHAS	101
FÓRUM	121

Editores/Editors

Nelson H. Vieira (Brown University)

Regina Zilberman (PUC - Rio Grande do Sul)

Editores Associados/Associate Editors

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini (PUC - Rio Grande do Sul)

Execução Gráfica/Electronic Editing

Maria Isabel Daudt Giulian

Revisão de Provas/Copy Editing

Vinicius Figueira

Conselho Editorial/Editorial Board

Affonso Romano de Sant'Anna (PUC - Rio de Janeiro)

Candace Slater (University of California - Berkeley)

David Habery (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 (Vanderbilt University)

Elizabeth Lowe (University of Florida)

George Monteiro (Brown University)

Heloísa Buarque de Hollanda (Univ. Federal do Rio de Janeiro)

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 California)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)

Comemoramos o décimo aniversário da publicação da *Brazil/Brazil* com este número especial inspirado pelo programa do Simpósio Internacional, Translating and Transnationalizing Brazilian Literature and Culture, que teve lugar na Brown University entre 30 de abril e 1º de maio de 1999. Naquele ano letivo de 1998-99, decidimos organizar um simpósio para celebrar a permanência da única revista binacional dedicada à literatura brasileira e editada no Brasil e nos Estados Unidos da América. O elenco de participantes no programa veio dos dois países para apresentar uma visão atualizada da literatura e da cultura brasileiras e ao mesmo tempo discutir a contribuição e a recepção da Revista. O conteúdo deste número especial representa as conferências e os painéis do simpósio, exceto a sessão de leitura proferida pelos escritores Silviano Santiago e Ivan Angelo. Além do mais, outra finalidade do programa do Simpósio visava a reproduzir a qualidade que *Brazil/Brazil* tem mantido no seu percurso de dez anos de vida, cuja longevidade é uma raridade dentro do nosso campo literário.

A Revista foi fundada no ano de 1988, depois de Regina Zilberman ter passado um período de pós-doutorado na Brown University, durante o qual ela tomou a iniciativa de discutir com Nelson H. Vieira e Luiz Fernando Valente a idéia de montar uma revista binacional com a colaboração da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e da Brown University, junto com a participação da Editora Mercado Aberto e seu Diretor/Editor Roque Jacoby. Reconhecendo os possíveis obstáculos em publicar uma revista profissional com uma colaboração bi- e transnacional, os editores naquela altura também reconheceram a necessidade essencial, especialmente para a disciplina nos Estados Unidos, de instituir uma revista dedicada exclusivamente à literatura brasileira e à divulgação dos seus autores e poetas. A Revista não teria

conseguido o seu sucesso se não fosse o trabalho profissional dos seus editores associados, responsáveis pela seleção e revisão dos ensaios, Luiz Fernando Valente e Maria da Glória Bordini, que ainda assume, dada sua experiência, a programação gráfica de *Brasil/Brazil*. Somam-se a esse grupo a participação dos contribuintes, a recepção positiva e crescente da parte dos seus assinantes e os avanços tecnológicos que facilitaram a comunicação *on-line* entre os seus editores. Um dos resultados dessa tecnologia é a nossa página na Internet, atualizada a cada número:

<http://www.pucrs.br/letras/pos/brasil-brazil>.

Neste novo século, *Brasil/Brazil* pretende continuar a fornecer a seus leitores o mesmo nível superior de textos, literatura inédita, traduções, entrevistas e resenhas que manifestou durante a sua primeira década. A partir do número 23, *Brasil/Brazil* terá a colaboração exclusiva da Brown University e da PUCRS, com a participação da EDIPUCRS e de seu Diretor Executivo, Antoninho Muza Naime. Os editores da *Brasil/Brazil* estão dedicados à permanência da Revista, mas, para poder continuar, contamos com o compromisso de seus leitores/assinantes e com a participação de futuros contribuintes.

Desejamos aproveitar a oportunidade para expressar nossos sinceros agradecimentos a todos os contribuintes, à equipe editorial na PUCRS, e à da Mercado Aberto, aos estudantes/assistentes da Brown University, e aos membros do Conselho e da Consultoria Editoriais da Revista. Também queremos reconhecer o apoio constante das duas Universidades, e sobretudo o auxílio dos colegas e das secretárias do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS e do Department of Portuguese and Brazilian Studies da Brown University. Os nossos sinceros agradecimentos são também dirigidos aos patrocinadores do Simpósio Internacional, cujo programa resultou neste número especial: o Ministério da Cultura, no Brasil, The Brazil Fund, da Brown University, The Northeastern Association of Brazilianists, The Karina Lago Memorial Fund in Portuguese and Brazilian Studies, e The Francis Wayland Collegium for Liberal Learning.

Terminamos esta Apresentação, esperando que este número especial reflita o calibre e o espírito da Revista *Brasil/Brazil*.

Regina Zilberman e Nelson H. Vieira

O HOMOSSEXUAL ASTUCIOSO

(Primeiras – e necessariamente apressadas – anotações)

Silviano Santiago
UFF

1. Costuma-se perguntar ao intelectual brasileiro, quando em viagem aos países metropolitanos, em que a produção cultural feita no Brasil contribuiu, ou pode chegar a contribuir, para essa ou aquela teoria crítica. É um modo de salientar não só o caráter periférico da produção cultural no País (e, por consequência, do intelectual que a representa), como também a condição subalterna da experiência brasileira e, ainda, a ignorância sobre a *especificidade histórica* da nossa cultura nacional na atualidade do Ocidente letrado. Periférico, subalterno e particular correspondem semanticamente ao *enunciado* da pergunta cosmopolita sobre o *valor* da cultura brasileira e se opõem, respectivamente, a metropolitano, superior e universal, fatos da *enunciação*.

Tenho também uma resposta saudável para o metropolitano curioso, resposta educada. Aceitar o diálogo com ele não significa que busco uma *inversão* grosseira na hierarquia de valores proposta pela pergunta. Talvez possamos juntos (estou falando menos de resposta e mais de convite ao diálogo, insisto) buscar uma estratégia para *suplementá-la*. O diálogo visa a levar aquele que pergunta a uma tomada de consciência da sua

enunciação, aparentemente neutra e, na realidade, sobrecarregada dos valores econômica e politicamente hegemônicos. Respondo ao meu interlocutor, dizendo-lhe que prefiro redirecionar a pergunta que me faz aos textos produzidos na própria metrópole. Proponho a todo e qualquer texto de intelectual e autor influente, autêntico representante da cultura ocidental, a tarefa que o colega curioso tinha delegado a mim. Digo-lhe, indiretamente, que existe uma *instância de mediação* no nosso diálogo. A ela deve ser dada primeiramente a palavra, pois é quem na verdade legitima os valores universais embutidos na pergunta inicial.

Eis um exemplo contemporâneo de redirecionamento da pergunta aos textos e conseqüente resposta pela leitura dos textos. Às coletâneas de ensaios de Susan Sontag pergunto em que o Brasil contribui para as teorias que expõem com tanta originalidade no mundo atual. Extraio duas respostas dos seus vários escritos e o *sentido* da contribuição brasileira para a cultura hegemônica. No início da carreira, em *Against interpretation*, acreditava ela que o Brasil contribuía com Carmen Miranda para a sua teoria sobre *camp* na indústria cultural (v. "Notes on camp"); mais recentemente, nas páginas da revista *New Yorker*, ela já é capaz de divulgar a tese de que Machado de Assis pode ter contribuído com a sua ficção para a teoria do romance ocidental. Que brasileiro será *nomeado* no seu próximo texto?

Os ensaios de Susan Sontag, muito mais do que os livros produzidos a duras penas pelos *brazilianists*, acabam por definir tanto o *sentido* da cultura brasileira numa cultura tão cosmopolita quanto a norte-americana hoje quanto, entre nós, o próprio sentido da pesquisa na nossa cultura.¹ A produção acadêmica do especialista norte-americano em culturas nacionais – ainda que escrita em inglês, língua de circulação universal – tende a ser menos e menos significativa em tempos globalizados, tende a recolocar no gueto acadêmico – de onde quer retirá-la – a cultura periférica, subalterna e particular. Aos muitos regionalismos nacionalistas – manifestações fragmentadas do trabalho de *resistência política* em tempos neoliberais e globalizados – soma-se mais este outro, "little Brazil", agora produzido no coração da metrópole.

Eis um exemplo clássico e outro moderno de redirecionamento de pergunta, ambos endereçados agora ao mundo

cultural europeu, e conseqüente resposta. A questão *canibal*, relacionada aos índios brasileiros que foram levados para a Europa no século XVI e exposta com rara clarividência por um pensador do porte de Montaigne em capítulo do mesmo título de seus *Ensaíos*, domina lá fora o sentido geral da cultura brasileira do Renascimento até os nossos dias. Clarice Lispector, lançada com grande simpatia por Hélène Cixous na França (*Vivre l'orange*), dá preeminência universal à literatura e à produção artística de responsabilidade de mulheres brasileiras.

Por ricochete, supervaloriza-se *internamente* Carmen Miranda, Machado de Assis, Clarice Lispector e, é claro, a antropofagia. Fecha-se o círculo vicioso da especificidade da cultura brasileira no contexto do Ocidente. O duplo movimento de contextualização da cultura nacional periférica, pela análise do modo duplo de sua inserção no Ocidente hegemônico, serve para redimensionar respectivamente:

- (1) a cultura nacional, evitando nacionalismos estreitos, e
- (2) a cultura hegemônica, chamando a atenção para o universalismo imperialista de que se faz porta-voz.

Como afirmam Pierre Bourdieu e Loïc Wacquant, em *Sobre as astúcias da razão imperialista*, "o imperialismo cultural se alicerça no poder de *universalizar* os *particularismos* ligados a uma tradição histórica singular, fazendo com que se desconheçam como tal" [grifos meus]. Segundo os autores, os conceitos universais assim estabelecidos são "verdadeiros *lugares comuns* no sentido aristotélico de noções ou de teses *com as quais* se argumenta, mas *sobre as quais* não se argumenta".² Contra astúcia, astúcia e meia. Contra verdade, verdade e meia.

A pergunta costumeira dos colegas metropolitanos ao intelectual brasileiro tornou-se mais insidiosa nos últimos anos com a forte presença das teorias de globalização em vários e variados seminários e colóquios internacionais.

Não fica bem que, na qualidade de convidado a participar deste colóquio internacional,³ redirecione saudavelmente aos colegas e amigos presentes a pergunta que costumeiramente me fazem. Estaria cumprindo com apenas metade da minha obrigação. Posso até mesmo redirecionar virtualmente a pergunta, solicitando o favor a vocês, que têm melhor conhecimento de causa dos textos críticos produzidos nos Estados Uni-

dos, que me digam em que o Brasil tem contribuído para os estudos sobre *gays* e lésbicas na cultura dominante. Dêem-me o *sentido* metropolitano e adivinharei o *rumo* periférico. No entanto, não posso deixar de fora da minha fala a outra metade da obrigação; não posso devolver-lhes a bola sem nenhuma resposta. Aventuro, pois, uma resposta, sabendo, de antemão, que estou caindo na armadilha da parcialidade (também conhecida e apelidada pelos cientistas sociais de *particularismo*). Apenas espero estar trilhando – com as duas metades – caminho inédito. Aliás, a minha meia-resposta só será interessante se trouxer material inédito. Caso contrário, vocês falarão com melhor conhecimento de causa do que este que veio de longes terras.

2. Para chegar aonde pretendo chegar, tentarei configurar, ainda que de maneira simplificada, o centro das questões que a militância homossexual tem levantado no Brasil. Nas décadas de 1960-70, um verbo adquiriu enorme importância no universo *gay* brasileiro: *assumir* (e seus correlatos: desmunhecar, dar bandeira, etc.). Desde então, tornou-se básico que o homossexual, em qualquer contexto social/profissional, se auto-denominasse *bicha* ou *sapatão* e exibisse na esfera pública o comportamento diferente e a preferência sexual particular: se assumisse publicamente como marginal à "norma". Coube ao homossexual carregar na vida pública um fardo que o heterossexual não carregava nem carrega.⁴

O verbo *assumir* entronizava várias barras. Em primeiro lugar, dava visibilidade à dicotomia privado/público nas vidas individuais, constituindo fator de dominância nas pesquisas sobre o sujeito. Em seguida, mostrava como, na área do privado, existia camuflada, no comportamento de um dos familiares, outra e mais complexa dicotomia: vida familiar/vida secreta [*closet*]. Em outro e delicado plano, *assumir* implicava uma concepção diferente da vida familiar brasileira tradicional. E, finalmente, declarava incomunicáveis os canais entre heterossexualidade e homossexualidade, isto é, colocava-se sob suspeita a *verdade* do bissexual. No fundo, tratava-se de um(a) *enrustido(a)*.

É daquela época que data entre nós um interesse teórico e crítico mais abrangente pela dicotomia público/privado, uma

autêntica novidade nas discussões sobre a sociedade brasileira.⁵ Tradicionalmente a barra não existia na nossa prática sócio-política e econômica. Havia apenas a confusão generalizada na fronteira, devido à falta de uma alfândega crítica. Eis dois exemplos simples. Servidores públicos tinham uma visão privada dos negócios do Estado. Empresários contornavam as dificuldades financeiras – os prejuízos – da empresa privada com subsídios públicos. O verbo *assumir*, recobrimdo originariamente apenas a área dos costumes e do comportamento homossexuais, acabou por desenvolver uma reviravolta crítica na análise que fazíamos de muitas questões sociais, políticas e econômicas. À pessoa de comportamento dubio, em qualquer campo de atividade, exigia-se que *vestisse a camisa*. Ao político (ou ao partido político) propenso ao pêndulo direita-esquerda pede-se que desça de *cima do muro*.

Não há dúvida de que existe hoje, no Brasil, toda uma produção teórica, crítica e cultural cujo peso pode ser circunscrito pela questão originariamente proposta pelo verbo *assumir* e seus correlatos. Seria impossível levantá-la em poucas páginas. Continuemos, pois, esclarecendo que essa produção mantém relações diretas e bastante explícitas com o mundo das idéias norte-americano. Pode-se elogiá-la na medida em que nos trouxe, por ricochete e no plano macro, uma visão inédita do modo de funcionamento do Estado brasileiro *vis-à-vis* dos "cidadãos". Pode-se criticá-la, e muitos o fazem (v. revista citada, *Actes de la recherche en sciences sociales*), alertando para o fato de que, uma vez mais, uma cultura periférica adotava processos de modernização através da cópia, da imitação de problemas levantados, debatidos, teorizados e em vias de encontrar solução em sociedades cujo passado histórico – mais precisamente: cujo passado ético/religioso – não apresentava semelhanças com o nosso.⁶

Tentarei criticá-la por esse caminho e outro viés, mostrando como a dicotomia público/privado, se por um lado respalda um avanço no campo da cidadania, acaba também por representar hoje certo *atraso social* no plano micro, ou seja, na área dos costumes e do comportamento de *gays* e *lésbicas*. Em primeiro lugar, tentarei mostrar, com a ajuda de uma passagem do romance *Point counter point*, de Aldous Huxley, como a *privacidade*, introduzida na prática social brasileira, é um conceito

de classe, tendo sido aqui generalizado para a análise do comportamento social das várias classes. Como veremos, as classes populares no Brasil tinham encontrado maneiras mais espontâneas de *convivência social transparente*, que não tinham alicerce no choque entre marginalidade *versus* norma. Em segundo lugar, ao ser generalizado, o conceito de privacidade não permitiu mais que nós não enxergássemos criticamente como a situação de marginalidade do *gay* e da lésbica não existia nas classes populares, já que tanto um quanto a outra eram aceitos enquanto tais pelos pares sociais.⁷ Nesse sentido, como veremos no romance *O cortiço* [1888],⁸ o homossexual só é dado como marginal e, por isso, espancado, no momento em que transpõe as fronteiras da comunidade popular, para entrar em contato com a burguesia. Uma mocinha pode ser *iniciada* nas artes do amor lésbico por uma prostituta, enquanto a mãe ao lado faz a *siesta*.

Retomo a classificação da dicotomia privado/público como conceito de classe, lembrando um personagem, Illidge, e uma passagem do romance *Point counter point*, de Aldous Huxley. Illidge contrasta o modo como a solidariedade se constitui pela necessidade e a privacidade, pelo dinheiro dos ricos. Sua fala no romance traduz uma espécie de monetarismo do social e pode ser definida pelas seguintes palavras: assim como a moeda circula e na quantidade que ela circula entre os grupos sociais, assim também vão-se organizando vidas solidárias e vidas privadas. Diz ele:

Quando a gente vive com menos de quatro libras por semana há uma necessidade atroz de se portar como cristão, e de amar o vizinho. Para principiar: você não pode fugir dele: por assim dizer o vizinho mora às suas costas. Ignorar a sua presença duma maneira refinadamente filosófica? Não é possível. É necessário odiar ou amar o vizinho, porque pode precisar do auxílio dele em caso de necessidade, assim como ele pode precisar do seu [...]. Mas vocês, os ricos [...], não têm vizinhos verdadeiros. Nunca praticam um ato de boa vizinhança e nunca pedem aos vizinhos que lhes façam uma gentileza como retribuição [...]. Pode haver tragédias atrás dos postigos; mas os vizinhos do lado não ficam sabendo de nada. (Trad. de Erico Verissimo. v. 1, p. 87-8)

No romance *O cortiço* não há lugar na estalagem para a privacidade.⁹ A solidariedade entre os pobres e a privacidade entre os ricos têm os seus espaços próprios: respectivamente, o cortiço e o sobrado.¹⁰ Neste, a mulher trai o marido com os caixeiros da loja de que é proprietário. O marido é tolhido no gesto de rejeição à mulher, porque só pôde montar a loja graças ao dote que recebera por ocasião do casamento. É obrigado a compensar a traição da mulher, traindo-a com as empregadas da casa. Apesar do ódio que nutre pela esposa, o marido uma noite transa com ela, fazendo de conta no dia seguinte que nada acontecera. Na segunda vez, a mulher não finge mais, solta-lhe no rosto uma gargalhada, mas não o deixa fugir. Diz o narrador que ela "gozou a desonestidade daquele ato que a ambos acanalhava aos olhos um do outro", e continua: "estabeleceu-se entre eles o hábito de uma felicidade sexual, tão completa como ainda não a tinham desfrutado, posto que no íntimo de cada um persistisse contra o outro a mesma repugnância moral em nada enfraquecida".

O casamento heterossexual é uma instituição falida que só ganha sentido na privacidade perturbadora do quarto de dormir. Como poderia ter dito Illidge, a solidez da família nuclear ganha sentido na medida em que o dinheiro respalda o comportamento privado, alicerçando pelo acanalhamento dos parceiros uma plenitude que cheira a putrefação moral.

No cortiço, escancaram-se as portas, abrem-se as vidas e todos participam de um ritual diário em que tudo é público e é privado, ao mesmo tempo. Um imigrante português insatisfeito com a mulher, abandona-a e vai viver com uma vizinha brasileira. A discussão sobre a separação e a nova união é privada, é pública. A vida diurna começa no cortiço: "De alguns quartos saíam mulheres que vinham pendurar cá fora, na parede, a gaiola do papagaio, e os louros, à semelhança dos donos, cumprimentavam-se ruidosamente..." A limpeza matinal é feita de maneira coletiva, coletivamente trabalham as lavadeiras em torno dos tanques, enchendo as suas tinas de água. Entre as lavadeiras, destaca-se Albino, um homossexual. Diz o narrador: "Era lavadeiro e vivia sempre entre as mulheres, com quem já estava tão familiarizado que elas o tratavam como a uma pessoa do mesmo sexo; em presença dele, falavam de coisas que não exporiam em presença de outro homem..."

Por gentileza para com as companheiras, Albino deixa o cortiço e vai pelos quatro cantos da cidade burguesa a cobrar o trabalho das lavadeiras. Isso faz, até o dia em que "indo a uma república de estudantes, deram-lhe lá, ninguém sabia por quê, uma dúzia de bolos, e o pobre diabo jurou então entre lágrimas e soluços, que nunca mais se incumbiria de receber os róis". E continua: "daí em diante, com efeito, [Albino] não arredava mais os pezinhos do cortiço, a não ser nos dias de carnaval, em que ia, vestido de dançarina, passear à tarde pelas ruas..." No cortiço, é o que é; na cidade, se traveste de bailarina durante o carnaval.

O homossexualismo masculino de Albino, escancarado no cortiço e travestido nos dias de carnaval, se complementa no romance por um caso de homossexualismo feminino. Trata-se de Pombinha. Com dezoito anos e noiva, não tinha tido as regras menstruais. E diz o romance: "Lá no cortiço estavam todos a par desta história; não era *segredo* [grifo nosso] para ninguém". Léonie, prostituta de luxo, visita com frequência os velhos compadres no cortiço. Tem especial predileção por Pombinha. Por isso, convida mãe e filha para o almoço em casa. Tomada a mãe pelo vinho, ficam as duas a sós. Léonie perde o controle e devora a mocinha com "beijos violentos, repetidos, quentes". No dia seguinte, no cortiço, "o grito da puberdade sai-lhe afinal das entranhas em uma onda vermelha e quente". Pombinha deixa o noivo para seguir o corpo e os passos da madrinha.

Comenta Peter Fry no já citado ensaio: "Pombinha não só inverte a retórica da atividade dos homens e da passividade das mulheres, assumindo a 'ambição', a 'originalidade', que são normalmente atribuídas ao papel masculino, mas também embarca numa profissão que tem por objetivo explorar ao máximo as fraquezas do 'sexo forte'". E complementa: "Ao rejeitar o casamento, elas rejeitam a convivência com os homens e as relações sexuais produtivas em favor de uma relação de amizade e de prazer sexual uma com a outra" (id., p. 42).

3. Poder-se-ia dizer que o exibicionismo público, *protestante*, exigido do homossexual pelos movimentos militantes norte-americanos, poderia ser *suplementado* por uma forma astuciosa de exibicionismo também público, ao gosto da confissão

católica secreta – o exibicionismo *malandro*?¹¹ Trabalhando necessariamente com a ambigüidade de comportamento, de linguagem, distinguindo lucidamente diferença e conduta e não marginalidade e norma, não explicitando a própria condição foneticamente ou através de *buttons*, *slogans*, etiquetas, etc., o homossexual malandro deixaria também de explicitar a violência social contra si mesmo.

Por exemplo, o homossexual astucioso não diria de si, em público e abertamente, que *é* bicha, veado, paraíba, sapatão, etc., embora não queira, ou não tenha necessidade de travestir os gestos ou esconder as roupas, característicos de homossexuais. A conduta e a preferência sexual bicha/sapatão não precisam ser redundantes, não precisam estar constantemente espelhadas, em público, nas *palavras* bicha ou sapatão. Conduta diferente não é motivo de expiação pública.

Ao explicitar menos a violência social contra si mesmo, o homossexual malandro deixaria mais explícito o modo como a "norma" foi e está sendo constituída social e politicamente pela violência heterossexual. É apenas a violência do seu movimento identitário que expulsa do seu espaço, como marginal, não só o homossexual assumido ou não, como todo e qualquer outro cidadão que apresente traços diferenciais dentro da "norma". O homossexual malandro inibe por um lado, ou explicita por outro, a violência heterossexual pelo silêncio fonético sobre o próprio comportamento bicha/sapatão. A grosseria e a violência lingüísticas, responsáveis pela configuração do espaço do homossexual como o da marginalidade, é obra única e exclusiva dos heterossexuais.

Compete aos heterossexuais, isto sim, mudar de comportamento, adotando normas contratuais de tolerância. Não compete ao homossexual introjetar a culpa pela conduta dita desviante, punindo a si pela expiação e, por aí, chegando a adotar normas contratuais de vida pública em que ele se auto-exclui da sociedade como um todo em vias de normatização.

Em outras palavras: pergunto se o homossexual não pode e deve ser mais astucioso? Se formas sutis de militância não são mais rentáveis do que as formas agressivas? Se a subversão através do anonimato corajoso das subjetividades em jogo, processo mais lento de conscientização, não condiciona melhor o futuro diálogo entre heterossexuais e homossexuais, do que o

afrontamento aberto por parte de um grupo que se automarginaliza, processo dado pela cultura norte-americana como mais rápido e eficiente?

P.S.: Agradeço a Ítalo Moriconi os comentários feitos.

NOTAS

¹ Ver, a propósito, o excelente livro do jovem pesquisador Marcelo Secron Bessa, *Histórias positivas – a literatura (des)construindo a AIDS* (Rio de Janeiro: Record, 1998).

² "Sur les ruses de la raison impérialiste", *Actes de la recherche en sciences sociales*, mars 1998.

³ Organizado pelo Center for Gay and Lesbian Studies, da Universidade de Nova Iorque (NYU). Posteriormente, este trabalho foi reapresentado na Brown University.

⁴ O caso Bill Clinton mostra, na sociedade norte-americana, como o fardo homossexual extrapolou para o plano do homem político. Obrigam-no a ter publicamente a sua vida heterossexual secreta.

⁵ Mais recentemente, esse impulso se concretizou nos cinco grossos volumes da *História da vida privada no Brasil*, coordenados por Fernando A. Novais e publicados pela Companhia das Letras. Com o correr do tempo, passam a ser invocados, na excelente introdução de Novais, a matriz francesa, a nova história, e o livro homônimo de Philippe Ariès e Georges Duby. Afirma Novais: "[...] não tomamos vida privada em sentido muito estrito, antes ampliamos o seu contorno para o universo da intimidade e do cotidiano [...] a rigor, só seria possível uma história da vida privada a partir do século XIX, quando se vai encerrando a era das revoluções liberais [...] historicizamos o conceito, alargando as indagações para as manifestações da intimidade em momentos e contextos em que seu espaço ainda não se encontrava plenamente definido" (v. 1, p. 9).

⁶ Como se sabe, um dos primeiros e mais ferrenhos críticos do gosto pela imitação do brasileiro, no campo das idéias, é Sérgio Buarque de Holanda. Como exemplo, todo o capítulo "Novos tempos" de *Raízes do Brasil* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1976). Leia-se: "Trouxemos de terras estranhas um sistema complexo e acabado de preceitos, sem saber até que ponto se ajustam às condições da vida brasileira e sem cogitar das mudanças que tais condições lhe imporiam. Na verdade a ideologia impessoal do liberalismo jamais se naturalizou entre nós" (p. 119). Também: "Tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou

em instituir um derivativo cômodo para o horror à nossa realidade cotidiana". Seguindo a análise feita por Buarque de Holanda, José Murilo de Carvalho publica, na época da comemoração do centenário da proclamação da República, *Os bestializados* (São Paulo, Companhia das Letras, 1987). Ver ainda, para outras perspectivas: Roberto Schwarz, "Cuidado com as ideologias alienígenas" (*O pai de família e outros estudos*. São Paulo, Paz & Terra, 1978) e S. Santiago, "O entre-lugar do discurso latino-americano" (*Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978).

⁷ Haveria que fazer aqui uma distinção entre comunidade e família nuclear pobres. A família nuclear sempre reagiu violentamente ao comportamento gay ou lésbico, do mesmo modo como reage violentamente ao casamento inter-racial.

⁸ Uma leitura contrastiva entre *O cortiço* e *O Ateneu*, este de Raul Pompéia, publicados em 1888, seria longa, mas bastante enriquecedora para o debate público/privado no campo da sexualidade, da homossexualidade. Tal leitura poderia ser complementada pela de *Bom-crioulo*, de Adolfo Caminha, em que o par homossexual – dois marinheiros pobres – é aceito tanto no navio quanto na cidade. Para uma leitura deste e de *O cortiço*, ler o estudo pioneiro de Peter Fry, de que nos valeremos adiante, intitulado "Léonie, Pombinha, Amaro e Aleixo", in *Caminhos cruzados* (São Paulo, Brasiliense, 1982). Segundo Fry, esses romances não rejeitam o paradigma médico na sua totalidade, mas matizam-no, desenvolvendo "simpatias por estes personagens [homossexuais e lésbicas]" e descobrindo "uma lógica própria que estava excluída, a priori, das teorias deterministas" (p. 36). Conclui Fry: "[...] enquanto os médicos trabalhavam no sentido de controlar a sexualidade e taxar todas as atividades sexuais fora da vida em família de degeneradas e imorais, outras vozes e outras falas [na cultura brasileira] corriam discordantes" (p. 51).

⁹ Paulo Cezar Garcez Marins, autor do capítulo "Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras", na já citada *História da vida privada no Brasil* (v. 3), anota, ao lado de foto de Augusto Malta: "Nos cortiços e estalagens cariocas as expectativas de privacidade diluíam-se, compartilhadas nos varais, tanques e portas abertas" (p. 140).

¹⁰ A solidariedade sofre o seu mais duro golpe por ocasião da modernização do Rio de Janeiro. As armas utilizadas contra as habitações e populações são os valores da higiene e do sanitarismo. Anota Paulo Cezar Garcez Marins: "A ambição de arrancar do seio da capital as habitações e moradores indesejados pelas elites dirigentes começou a se materializar com as medidas visando a demolição dos numerosos cortiços e estalagens [...], o que se processou sob a legitimação conferida pelo sanitarismo" (id., p. 141).

¹¹ Estamos tomando a palavra *malandro* no sentido em que lhe empresta Cláudia Neiva de Matos, ao analisar o modo como o malandro leva o samba do morro carioca a tomar conta da cidade burguesa. Ele é um "ser de fronteira" (V. *Acertei no milhar*, Paz & Terra, 1982). Quanto ao papel crítico da categoria *malandro* no jogo protestantismo (Estados Unidos)/catolicismo (Brasil), v. o ensaio clássico de Antonio Candido, "Dialética da malandragem", e a leitura contrastiva que faz de *Memórias de um sargento de milícias* e *A letra escarlate*. Haveria que citar toda a parte final do ensaio, intitulada "O caminho sem culpa". Fico apenas com duas curtas passagens. A primeira: no Brasil "as formas espontâneas de sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência". A segunda: "Na formação histórica dos Estados Unidos houve desde cedo uma presença constritora da lei, religiosa e civil, que plasmou os grupos e os indivíduos, delimitando os comportamentos graças à força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior de pecado". Leia-se também a página 114 e a nota 167, em *Raízes do Brasil*: "[...] os povos protestantes vieram a ser portadores de uma ética do trabalho que contrasta singularmente com a das nações predominantemente católicas. Entre estas, conforme notou Weber, falta às palavras que indicam atividade profissional o timbre distintamente religioso que lhes corresponde, sem exceção, nas línguas germânicas" (id., p. 114).

AS HISTÓRIAS DA LITERATURA BRASILEIRA: TRADIÇÃO E MUDANÇA

Regina Zilberman
PUCRS

*E está acabada a escola poética 'Desvairismo'.
Próximo livro fundarei outra.*

Mário de Andrade

Os primeiros historiadores da literatura brasileira nasceram e viveram na Europa, sem nunca ter tido contato direto com o Brasil, a não ser pelos livros. O pioneiro, Diogo Barbosa Machado, autor da *Biblioteca Lusitana*, histórica, crítica e cronológica, publicada em quatro volumes entre 1741 e 1759, nem ao menos poderia prever que a colônia portuguesa na América viria a se tornar uma nação independente. Friedrich Bouterwek, que, em 1805, elaborou o volume sobre a *História da poesia e da eloquência portuguesa* [*Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit*], editada em Göttingen, também considerou o patrimônio hoje atribuído à literatura brasileira como pertencendo ao pecúlio lusitano, já que, no início do século XIX, a separação política entre os dois territórios era ainda aspiração de poucos.

Na seqüência, veio Simonde de Sismondi, o dileto discípulo de Madame de Staël, que compôs, em 1813, *A literatura da Europa Meridional* [*De la littérature du Midi de l'Europe*], dando conta de obras artísticas pertencentes à cultura italiana, espanhola e portuguesa. O ilustre genebrino deparou-se com um contexto político diverso: o Regente português, fugindo das tropas napoleônicas, residia no Rio de Janeiro, de onde governava a Metrópole. Sismondi considerou o fato relevante, pois, referindo-se ao "novo império português", destacou que dele "dependem todas as esperanças da futura independência e prosperidade daquele país" e reconheceu que, ali, se começou "a cultivar as letras", exemplificadas pela lírica de Cláudio Manuel da Costa.¹

O papel do Brasil na conjuntura política experimentada naquele momento por Portugal, que já havia perdido as mais lucrativas colônias na Ásia e África, é sublinhado por Sismondi, que observa:

Apenas o império do Brasil permanece submetido a ele. No melhor clima, e o mais fértil solo do mundo, uma colônia está crescendo que, relativamente à superfície, é doze vezes maior que a terra-mãe. Para lá transferiu-se a sede do governo, a marinha e o exército; enquanto isso, acontecimentos que não poderiam ter sido previstos estão produzindo uma nova juventude e energia inovadora por toda a nação; não está longe, talvez, o tempo em que o império do Brasil dará nascimento, na linguagem de Camões, a não desprezíveis herdeiros daquela época.²

Ao abordar a poesia portuguesa, Sismondi puxa as orelhas de seu predecessor, Friedrich Bouterwerk, por ter ignorado alguns escritores importantes em seu estudo; depois, o historiador da literatura anuncia, de modo profético, que a colônia americana terá muito a oferecer à Metrópole, conferindo nova vitalidade à literatura da terra-mãe, graças às suas energia e mocidade. Almeida Garrett, o terceiro dessa série de profissionais das Letras que abordam a produção literária elaborada por brasileiros e/ou no Brasil, acompanha algumas das reflexões de Sismondi.

O poeta trata do assunto no "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa", com que abriu o *Parnaso Lusitano*, publicação em seis volumes contendo uma coletânea em versos, que ajudou a organizar, em 1826. Almeida Garrett, já então chefe da escola romântica portuguesa, não aprecia o trabalho de Sismondi, acusando-o e a Bouterwek de "conceber e ajuizar da história literária de Portugal" de modo incorreto e confuso.³ Mesmo assim, não deixa de se apropriar de alguns conceitos dos precursores, entre eles a valorização dos versos de Cláudio Manuel da Costa enquanto renovador da lírica em língua portuguesa, apesar de, tal como o antecessor, identificar indesejada influência de Metastásio sobre o árcade mineiro.

A Sismondi, Almeida Garrett provavelmente deve a afirmação de que "agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros",⁴ anotação que caracteriza o pendor principal desse grupo constituído pelos pioneiros da história da literatura brasileira, todos eles de origem européia, que desconheciam inteiramente a região a que se referiam: o entroncamento da literatura elaborada na América à matriz lusitana.

Com efeito, Bouterwek, Sismondi e Almeida Garrett, este simpatizante da causa brasileira e, segundo vários pesquisadores de sua trajetória intelectual, aspirante à escrita de uma narrativa brasilianista e, até, se possível, de orientação indianista,⁵ apresentaram alguns pontos em comum:

- sua atividade, enquanto historiadores da literatura, escritores e criadores, coloca-os no paradigma dos letrados: eram profissionais que, de uma maneira ou de outra, vinculavam-se ao mundo das Letras e da literatura;

- reconheceram a produção dos "engenhos brasileiros", mas integraram com naturalidade o resultado à literatura portuguesa, a que pertenciam. Diogo Machado Barbosa e Friedrich Bouterwek não podiam ter procedido de modo diverso, mas Sismondi já se depara com a transferência da sede da administração portuguesa de Portugal para o Brasil. Almeida Garrett, por sua vez, fora contemporâneo das lutas pela separação política, a que parecia favorável; além disso, discute questões relativas à nacionalidade da literatura, reivindicando para a poesia portuguesa "espírito nacional", que julgava ausente nos líricos

que o precederam. Mesmo assim, não discrimina as literaturas de Portugal e do Brasil, considerando-as de modo unitário.

Do outro lado desses profissionais estão os viajantes, que, vindos do Exterior, conheceram a nova nação americana nos primeiros anos de sua independência política. O mais prestigiado foi Ferdinand Denis, que chegou ao Brasil em 1816, permaneceu no Rio de Janeiro durante seis meses e, por dois anos, na Bahia. Conforme Jean-Paul Bruyas, biógrafo do historiador francês, "esta estada, que vai de 1816 a 1819 e correspondeu ao período dos dezoito aos vinte e um anos de idade, orientou o rumo de toda sua vida e de suas atividades".⁶ Na década de 20, Ferdinand Denis estava de volta à França, mas, na terra natal, escreveu uma série de obras sobre o território que conheceu, especialmente sobre sua cultura e literatura: de 1821-2, data *O Brasil [Le Brésil]*, ou *História, hábitos, usos e costumes dos habitantes deste reino [Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume]*, elaborado em parceria com Hippolyte Taunay; de 1824, *Cenas da natureza sob os trópicos e sua influência sobre a poesia [Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie]*, em que se encontram as novelas *Palmares* e *Os maxacalis*, precursoras, a primeira, da narrativa histórica, e a segunda, da narrativa indianista.⁷ Enfim, em 1826, aparece o *Resumo da história literária de Portugal [Résumé de l'histoire littéraire du Portugal]*, seguido do *Resumo da história literária do Brasil [Résumé de l'histoire littéraire du Brésil]*, caracterizando sua contribuição à escrita de uma história da literatura brasileira.

Poucos anos depois da partida de Ferdinand Denis, conheceu o Brasil o tenente-brigadeiro Carl Schlichthorst, originário da Alemanha e contratado de Pedro I que, no retorno à pátria, escreveu *O Rio de Janeiro como é – 1824-1826*, em que relata sua passagem pela cidade, dedicando um capítulo à literatura brasileira. Na mesma década, o capelão Robert Walsh veio para a América integrando a comitiva de Lorde Strangford, representante inglês nos conflitos do Rio da Prata; desse período nasceu a obra *Notícias do Brasil (1828-1829)*, em que analisa, entre outros temas, a produção literária do período. Entre 1837 e 1840, o missionário norte-americano Daniel Kidder viveu no Brasil, de que se originou *Reminiscências de viagens e permanências nas províncias do Norte do Brasil*, igualmente com observa-

ções sobre a poesia e a prosa nacionais. Esse grupo contribuiu igualmente para a consolidação de uma visão sobre a história literária, com repercussões equivalentes às do núcleo antes referido.

Ferdinand Denis parte do reconhecimento da independência política, que configura o Brasil como nação e seus habitantes como povo. O capítulo de abertura do *Resumo de história literária* reivindica essa condição, assinalando ao mesmo tempo que não podia ser diferente: o fato de ser diverso o espaço experimentado pelos indivíduos levava necessariamente à produção de uma arte original, circunstância a ser explorada com intensidade pelos criadores artísticos. As palavras do viajante francês, cheias de entusiasmo e apontando para caminhos sugestivos, devem ter encontrado repercussão favorável entre os brasileiros:

O Brasil, que sentiu necessidade de adotar instituições diferentes das que lhe haviam imposto a Europa, o Brasil experimenta já a necessidade de ir beber inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe pertença; e, na sua glória nascente, cedo nos dará as obras-primas desse primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo.⁸

Essa fonte é a natureza, acrescida da história e da tradição popular, quando é o caso, conforme o figurino romântico desenhado por Madame de Staël, mentora da estética que, nas primeiras décadas do século XIX, começava a se impor e a que Denis seguia, com fidelidade. No mesmo capítulo, ele aponta que, como "o brasileiro tem disposições naturais para receber impressões profundas", ele pode "se abandonar à poesia" sem precisar "da educação cidadina"; em decorrência, "quer percorra as florestas primitivas, quer cultive as terras mais férteis do mundo, quer apascente seus rebanhos nas vastas pastagens, é poeta".⁹ Numa formulação lapidar, ele resume o projeto romântico, conforme o qual a liberdade política se confunde com a independência poética, mediadas ambas pelas sugestões inebriantes da natureza:

Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo.¹⁰

C. Schlichthorst também parte da aceitação tácita de que "quadros tão amplos e encantadores" estimulam o desenvolvimento da imaginação.¹¹ Lembra que as "florestas eternamente verdes" e as "maravilhosas praias" devem ter ressoado nos "cantos dum povo, que trouxe das margens do Tejo a alma cavalheiresca de seus antepassados e a alimentou no seio de uma natureza grandiosa, aperfeiçoando-a".¹² Mas, tal como Ferdinand Denis, afirma que só futuramente é que se perceberão os resultados das sugestões emanadas do cenário exuberante da América:

As primeiras tentativas da musa brasileira fazem já supor que tomará um vôo mais original e que o Brasil conservará sua independência, quer poética, quer política, e que brilhante série de futuros vates aproveitará dignamente o assunto encerrado na história deste país.¹³

Ambos os viajantes, de passagem pelo Brasil, estão cientes de que, no presente, o que verificam é a existência de uma poesia alinhada ao padrão europeu, de preferência português, no máximo francês. Denis observa que "no começo do século, o vasto império do Brasil tomava ainda emprestados a Portugal alguns débeis raios de sua velha glória literária, para com eles se engalanar",¹⁴ complementando adiante: "fato verdadeiramente notável é a influência que nossa literatura exerce presentemente sobre a dos brasileiros".¹⁵ Schlichthorst não faz por menos: "a própria lembrança ou a tradição freqüentemente fazem seus pensamentos [do "brasileiro letrado"] se voltarem para Portugal".¹⁶

Por conseqüência, ambos projetam para o futuro o aparecimento de uma poesia ou literatura representativa da nação,

fato reconhecido por Daniel P. Kidder, que observa, a propósito da leitura da obra de F. Denis:

Denis, escritor francês, tentou demonstrar que o clima e o cenário do Brasil são capazes de inspirar idéias sublimes e desenvolver o poder da imaginação. É possível que a literatura de nenhum outro país fosse recebida com tanta simpatia, tanto no Velho quanto no Novo Mundo. Portanto, para os intelectuais brasileiros, existem todos os motivos que uma ambição honesta pode inspirar.¹⁷

Examinados desse ângulo, os viajantes não se distinguem radicalmente dos profissionais: também eles admitem que, no estágio atual, a produção dos engenhos brasileiros não se diferencia da literatura portuguesa, da qual fazem parte. Como, porém, cruzaram pela nova nação americana, e esta reivindica para si uma arte literária própria, optam por conciliar fato e utopia: acolhem a produção passada na condição de um patrimônio a ser superado, formulando para o futuro a promessa de que uma poesia mais independente emergirá.

Essas alternativas se enraizaram na cultura brasileira, promovendo uma história da literatura com as seguintes características: de um lado, passa-se a literatura precedente pelo crivo da dependência, verificado o grau de pertença e reprodução da tradição portuguesa (ou francesa ou européia, de modo geral); de outro, expressa-se a expectativa de que o mal não se repita no presente, alcançada enfim a auto-suficiência a que se aspira desde a separação política de Portugal. Tal autonomia, por seu turno, depende do grau de aproveitamento e sensibilização para as peculiaridades locais, próprias à vida brasileira, decorram elas da valorização da natureza, como na lírica romântica, da história, como no romance indianista, da raça, como na estética naturalista, do folclore e da tradição popular, como no Modernismo, das mazelas sociais e/ou políticas, como na ficção de 1930 a 1970.

Denis, dentre os viajantes o mais comprometido com as Letras, porque, depois de fixar residência em Paris, tornou-se curador da Biblioteca de Santa Genoveva, portanto, o mais próximo dos profissionais, tornou-se o arauto predileto dos ro-

mânticos, por prometer, para o Brasil, uma literatura autóctone que viria a servir de modelo aos europeus:

Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres.¹⁸

Por essa razão, os primeiros historiadores brasileiros da literatura nacional escrevem à sombra dessa profecia, como faz Joaquim Norberto, no "Bosquejo da história da poesia brasileira", que antecede as *Modulações poéticas*, de sua lavra, publicadas em 1841. Ele respalda nas palavras do escritor francês a qualificação, atribuída a Gonçalves de Magalhães, seu companheiro de geração e mentor intelectual, de reformador da poesia brasileira:

O Sr. Magalhães só, sem auxílio de outrem, efetuou a tão desejada reforma da poesia brasileira, lembrada há anos por Ferdinand Denis, que entusiasta do Brasil lhe profetizara uma época de esplendor e glória literária; – profecia que vai realizando-se; – época, que principia a raiar!¹⁹

Logo a seguir, Norberto cita o precursor francês de modo quase literal:

Sim, Ferdinand Denis tinha predito – que o Brasil, que sentira a necessidade de adotar instituições diferentes das que lhe impusera a Europa, – que o Brasil conhecia também a necessidade de ir beber suas inspirações poéticas à fonte que lhe verdadeiramente pertence; – que o Brasil coroado com o esplendor de sua nascente glória publicaria dentro em pouco tempo as primorosas obras desse primeiro entusiasmo que atesta a galhardia e mocidade de qualquer povo; – sim, a profecia cumpria-se e essa época de glória literária vem raiando!²⁰

Na expressão de Joaquim Norberto, sua geração realizava o ideal formulado por Ferdinand Denis, o que legitimava simultaneamente o pesquisador francês e a literatura elaborada por seu grupo. Não por acaso é ele que, no cargo de Presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, profere, em 1891,

o necrológio de Denis, sublinhando as relações que este manteve com o Brasil enquanto divulgador e difusor da cultura nacional e autor de obras que vieram a se consolidar como leituras escolares no País:

Teve gosto de ver o seu *Resumo da história do Brasil* traduzido, se bem com mais desenvolvimento e correção, pelo nosso falecido consócio o major Henrique Luís de Niemeyer Bellegarde, o qual foi adotado por circular do governo às câmaras municipais do império para leitura das escolas primárias.²¹

Ao final de sua fala, esclarece o papel fundamental desempenhado por Denis, curiosamente invertendo o vaticínio original, pois é o francês que ocupa o lugar do mestre, e não o contrário:

Era enfim o mestre erudito de nossas coisas, das quais dizem que nos deixa um monumento em mais de trinta volumes, por cuja aquisição deveríamos empregar todo o esforço.²²

Nenhum brasileiro pronunciou-se a respeito da literatura brasileira antes de 1829, ano em que o Cônego Januário da Cunha Barbosa apresentou ao público carioca os primeiros cadernos do *Parnaso brasileiro ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas quanto já impressas*, que, publicados pela Tipografia Nacional, apareceram até 1831. Depois, o General José Inácio de Abreu e Lima, herói das guerras de libertação na América e parceiro de armas de Simon Bolívar, redigiu o *Bosquejo histórico, político e literário do Brasil*, editado em 1835, lamentando o pobre estado intelectual da nação.²³ Enfim, em 1836, Domingos José Gonçalves de Magalhães, desde Paris e na pioneira *Niterói*, anuncia a necessidade de se escrever uma história da literatura do Brasil, uma vez que, se a tarefa fora parcialmente realizada pelos estrangeiros, "nenhum nacional, que o saibamos, ocupado se tem até hoje de tal objeto".²⁴

Apesar de desdenharem a pesquisa dos europeus que o antecederam, as teses de Gonçalves de Magalhães constituem fruto que procede da mesma árvore; logo, cai aos pés dessa. Sua

formulação mais conhecida, relativa à falta de autenticidade da poesia brasileira, repete idéias que se tornavam clichês românticos:

A poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma grega, vestida à francesa, e à portuguesa, e climatizada no Brasil; é uma virgem do Helicon, que, peregrinando pelo mundo, estragara seu manto, talhado pelas mãos de Homero, e sentada à sombra das palmeiras da América, se apraz ainda com as reminiscências da pátria, cuida ouvir o doce murmúrio da Castália, o trépido sussurro do Lodon e do Ismeno, e toma por um rouxinol o sabiá, que gorjeia entre os galhos da laranjeira. Encantados por esse nume sedutor, por essa bela estrangeira, os poetas brasileiros se deixaram levar por seus cânticos, e olvidaram as simples imagens, que uma natureza virgem com tanta profusão lhes oferecia (...). Tão grande foi a influência, que sobre o gênio brasileiro exerceu a grega mitologia transportada pelos poetas portugueses, que muitas vezes poetas brasileiros em pastores se metamorfoseiam, e vão apascentar seu rebanho nas margens do Tejo, e cantar à sombra das faias.²⁵

Não há como não reconhecer aí alguns dos ícones mais caros ao Romantismo brasileiro: a "indígena civilizada", "a sombra das palmeiras da América", o "sabiá que gorjeia entre os galhos da laranjeira". Essas alegorias já haviam figurado em parte no "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa" de Almeida Garrett, que condenara Gonzaga por não ter feito sua amada Marília, "como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, (...) ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém dos roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro".²⁶ A recusa do padrão arcádico aparece em ambos os autores; a influência considerada perniciosa da poesia portuguesa é compartilhada com Denis – enfim, Magalhães quer abrir trilhas novas, mas não ultrapassa as fronteiras já conquistadas. A história literária nacional, em meados da década de 30, podia não dispor de uma literatura com uma trajetória para

narrar, conforme denunciava o líder do pensamento romântico local; mas já contava com critérios de avaliação e um recorte cronológico, embora, ambos, um tanto precários.

O critério de avaliação resultava da oscilação entre o reconhecimento da nacionalidade ou brasilidade, de um lado, e, de outro, a admissão da influência estrangeira. O primeiro fator decorria da reprodução do cenário local – a natureza exuberante, retratada desde os primeiros cronistas que aportaram na colônia americana –, o aproveitamento dos acontecimentos históricos e a representação das etnias formadoras da população, incluindo a participação negra, fato propugnado por Ferdinand Denis embora nem sempre presente na lírica e na prosa romântica. O segundo, da aceitação de que, até o presente, raramente o efeito desejado era obtido, valorizando-se as obras que, como o *Uruguai*, de Basílio da Gama, e *Caramuru*, de Santa Rita Durão, tinham chegado lá, embora nem sempre de maneira satisfatória.

O recorte cronológico compartilhava com o critério de avaliação o mesmo problema. Graças a ele, estabelece-se a repartição entre o antes e o agora, sendo o primeiro preenchido com as obras produzidas, as mesmas que sofreram a influência indesejada, e o segundo, com a promessa de que, doravante, tudo será diferente. Os românticos compram a parada, colocando-se como porta-vozes do programa destinado a, desta vez sim, criar a literatura verdadeiramente nacional. Joaquim Norberto, no texto citado, afirma que a reforma da poesia deveu-se a Gonçalves de Magalhães, responsável também pela renovação da dramaturgia nacional, com *Olgíato*. Mas os modernistas não agiram de modo diverso, cabendo a Oswald de Andrade encabeçar as diferentes fundações, quer elas se chamassem Pau Brasil ou Antropofagia.

Os autores citados até agora, sejam os estrangeiros Bouterwek, Sismondi, Schlichthorst, Almeida Garrett, Ferdinand Denis, Robert Walsh e Daniel H. Kidder, sejam os nacionais Januário da Cunha Barbosa, José Inácio de Abreu e Lima, Domingos José Gonçalves de Magalhães e Joaquim Norberto de Sousa Silva, viveram e se manifestaram entre o início do século XIX e 1840. Boa parte de sua obra permaneceu na obscuridade, com ressonâncias, quando essas existiram, restritas a seu tempo.

Textos como o "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa", de Almeida Garrett, o *Parnaso Brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa, ou o "Bosquejo da história da poesia brasileira", de Joaquim Norberto, só podem ser consultados em suas edições originais ou então em coletâneas que os recuperam parcial ou integralmente.

Nem por isso o efeito de suas idéias foi menor na formação da história da literatura brasileira. Primeiramente, porque coube-lhes uma tarefa ingrata: eles precisaram redigir a história antes de personagens e obras existirem. A ausência de documentação confiável também comprometia a execução da tarefa, levando Gonçalves de Magalhães, no "Ensaio sobre a história da literatura do Brasil", a anotar que o "lugar é este de expormos as dificuldades que na execução deste trabalho encontramos. Aqueles que alguns lumes de conhecimento possuem relativos à nossa literatura sabem que mesquinhos e esparsos são os documentos que sobre ela se podem consultar".²⁷ Alguns anos antes, Schlichthorst advertira que "o Brasil já se poderia gabar hoje de grande número de bons autores, se suas obras não se tivessem perdido ou sido enfurnadas na Torre do Tombo, arquivo do Estado Português, visto como a tirania da Metrópole sempre se esforçou por destruir ou ocultar o que ameaçasse difundir alguma luz sobre sua interessante colônia".²⁸

A circunstância obrigou-os a conceber uma historiografia literária em cima do pouco e do precário, que examinaram a partir de critérios os mais *up to date* possíveis, aqueles que emanavam da estética romântica em processo de consolidação. O objeto não era tão bom quanto seria desejável, mas o método de exame e discriminação, sim; por isso, permaneceram vigorando para além de seu tempo, já que reconhecíveis em histórias da literatura contemporâneas que medem a validade das obras desde a ótica da representação do nacional.

O sucesso de suas idéias, que se estende para além do reconhecimento de suas identidades, decorre, porém, de outro fator. Ao admitirem que dispunham de um critério, o qual não se aplicava à produção literária herdada do passado, eles conferiam a primogenitura aos caçulas, invertendo a ordem histórica e talvez natural. Em outras palavras, tratava-se da elaboração de uma história da literatura que olhava para a frente, e não

para trás: mostrava-se prospectiva, e não retrospectiva. Essa característica, a partir desse tempo, passou a assinalar as reflexões sobre a literatura brasileira, e mesmo um autor como Machado de Assis, que, no "Instinto de nacionalidade", recusa a perspectiva localista como parâmetro para avaliar a poesia e a prosa do País, não escapa desse viés: a revisão a que procede das obras que conhece culmina no anúncio do que está por vir, a saber, o escritor capaz de apresentar outro posicionamento, mais adequado e capaz de, ao reverter o paradigma nativista, aperfeiçoar o momento literário. Pois a quem senão a ele mesmo se aplica a principal exigência manifestada no ensaio citado?

O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.²⁹

Assim, apesar da obscuridade, as propostas dos historiadores da literatura, tenham sido eles profissionais ou tão-somente viajantes interessados na cultura brasileira, são seguidamente encontráveis em projetos historiográficos contemporâneos. No século XIX, eles são seguidamente citados, como se verifica em *O Brasil literário*, de Ferdinand Wolf, que remete a Denis e Joaquim Norberto como inspiradores da repartição periodológica que propõe,³⁰ no *Curso de literatura brasileira e portuguesa*, de Francisco Sotero dos Reis, elaborado entre 1866 e 1873, no *Resumo de história literária*, do Cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, de 1873, e na *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, cuja primeira edição data de 1888.

No século XX, seus nomes desaparecem, mas José Veríssimo, na *História da literatura brasileira*, de 1916, fundamenta seu trabalho na oposição entre "literatura colonial" e "literatura nacional", que remonta à dicotomia romântica.³¹ Cronologicamente muito mais próxima de nós, por se tratar de uma *História da literatura brasileira* publicada no País em 1997, Luciana Stegagno Picchio abre o livro de sua autoria com a mesma questão que afligia, há quase duzentos anos, os primeiros pesquisadores do passado literário nacional:

O primeiro problema com que se depara quem se dispõe a escrever a história de uma literatura do Novo Mundo é, tradicionalmente, o da definição do objeto de estudo.³²

Embora recuse alternativas sociológicas e estilísticas, a autora objetiva alcançar uma definição da diferença que configura a separação entre as produções européia e americana em língua portuguesa:

Tendo como ponto de partida o momento em que o Brasil, ocupado pelos portugueses, se torna país de língua portuguesa, o nosso trabalho procura caracterizar internamente esta literatura de expressão portuguesa, como tradição estilística autônoma, jogo de tensões no interior de uma estrutura auto-suficiente. A convicção básica é de que só a procura e descrição de um individual 'estilo brasileiro', presente de forma mais ou menos intensa em todos os níveis da estrutura, pode ajudar-nos a superar a dicotomia época colonial-época autônoma que os próprios brasileiros quase sempre adotaram como eixo de todos os seus discursos sobre a literatura nacional.³³

A narrativa de Luciana S. Picchio acompanha a formação e consolidação do "estilo brasileiro", representado pelas produções artísticas mais recentes. Ficam então demonstradas as peculiaridades da literatura nacional, logo, seu grau de divergência e autonomia em relação aos demais patrimônios literários com que compartilha a língua ou a localização geográfica, a saber, a literatura portuguesa ou as literaturas hispano-americanas. O recorte isola o objeto, perdendo, por consequência, os meios de recuperar os laços de aproximação.

As alternativas a esse modo de proceder advêm dos projetos vinculados, de uma parte, à literatura comparada, que procuram integrar a literatura brasileira sobretudo às suas irmãs latino-americanas; de outra, à teoria da literatura que, de posse de terminologia renovada, preocupa-se com questões de escrita, gênero, etnia e grupo social. No primeiro caso, o recorte imposto pela nacionalidade e pela língua não é rejeitado, mas, no outro, ele passa para plano secundário, sendo as obras examinadas desde questões transversais – processos narrativos renovadores, tradução das diferenças (sexuais, raciais, de classe,

ideológicas), alinhamento a tendências estéticas de vanguarda. Em *A formação da leitura no Brasil*, seqüência de *A leitura rarefeita*, procuramos, Marisa Lajolo e eu, examinar a trajetória da literatura nacional desde o prisma da recepção, verificando as relações entre escritores e público, bem como o papel mediador da escola, na tentativa de compreender o processo literário enquanto fenômeno que se concretiza por efeito de sua circulação e consumo, independentemente dos programas e intenções a que se submetem autores e pesquisadores do meio artístico e intelectual.³⁴

A perspectiva historiográfica deteve posição dominante nos estudos literários brasileiros desde seus inícios, porque foi a que melhor respondeu aos anseios da elite intelectual dirigente: do sucesso obtido na determinação de seu objeto e da revelação de sua índole nacional, resultava a realização da aspiração maior de comprovação da existência autônoma e auto-suficiente do país. Essa prática não foi superada, porque a questão que a suscitou subsiste. Os projetos alternativos poderão modificar o panorama, desde que alinhados a uma proposta renovadora para a sociedade brasileira, como foi, a um tempo no passado e ainda vigorando no presente, a resposta romântica de hoje obscuras personagens de nossa história, vozes, porém, que ainda ressoam na atualidade.

NOTAS

¹ SISMONDI, J. C. L. Simonde de. *Historical view of the literature of the South of Europe*. 4. ed. Trad. de Thomas Roscoe. London: Henry G. Bohn, 1853. v. 2, p. 593. Tradução parcial da obra encontra-se em CÉSAR, Guilhermino. *Simonde de Sismondi e a literatura brasileira*. Porto Alegre: Lima, 1968. Ou CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978. Observe-se que Guilhermino César trabalha com a segunda edição do livro de Sismondi, razão por que se observam pequenas divergências em relação ao texto original, aqui referido.

² Id. p. 600.

³ GARRETT, João Batista Leitão de Almeida. "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa". In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 28. Origina-

nalmente publicado em: GARRETT, João Batista Leitão de Almeida. *Parnaso Lusitano*. Paris: J. P. Aillaud, 1826. v. 1.

⁴ Id. p. 56.

⁵ Cf. GARRETT, Almeida. Comuraí (história brasileira). *Revista do Livro*. LIMA, Henrique de Campos Ferreira. Garrett e o Brasil. *Revista de Língua Portuguesa*. PEREIRA, Carlos de Assis. *Garrett e o Brasil*. Separata da *Revista Ocidente*. v. 54, jan.-jun. 1958. MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva. *A formação de Almeida Garrett: experiência e criação*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971. 2v.

⁶ BRUYAS, Jean-Paul. Introdução. In: DENIS, Ferdinand. *Os maxacalis*. Edição crítica com introdução, notas e apêndice de Jean-Paul Bruyas. Trad. de Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia; Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979. p. XII.

⁷ Cf. ZILBERMAN, Regina. "Liberdade só posso esperar". A guerra de Palmares e a literatura brasileira. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 3, n. 2, p. 5-10, jun. 1997. E DENIS, Ferdinand. *Os maxacalis*. Edição crítica com introdução, notas e apêndice de Jean-Paul Bruyas. Trad. de Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia; Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.

⁸ DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Trad. e notas de Guilhermino César. Porto Alegre: Lima, 1968. p. 30.

⁹ Id. p. 33-4.

¹⁰ Id. p. 30-1.

¹¹ SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é: 1824-1826*. (Uma vez e nunca mais). Contribuições dum diário para a história atual, os costumes e especialmente a situação da tropa estrangeira na capital do Brasil. Trad. de Emmy Dodt e Gustavo Barroso. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, s. d. p. 151.

¹² Id. p. 151.

¹³ Id. p. 155.

¹⁴ DENIS, F. *Op. cit.* p. 29.

¹⁵ Id. p. 37.

¹⁶ SCHLICHTHORST, C. *Op. cit.* p. 154.

¹⁷ KIDDER, Daniel P. *Reminiscências de viagens e permanências nas províncias do Norte do Brasil*, compreendendo Notícias Históricas e Geográficas do Império e das diversas províncias. Trad. de Moacir N. Vasconcelos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980. p. 268.

¹⁸ DENIS, F. *Op. cit.* p. 32-3.

¹⁹ SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Bosquejo da história da poesia brasileira. In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 134. Originalmente publicado em *Modulações poéticas*. Rio de Janeiro: Tipografia Francesa, 1841.

²⁰ Id. p. 135.

²¹ NORBERTO, Joaquim. Ordem do dia. *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. t. 53, p. 474-477. 1890. Parte III: Atas das sessões de 1890.

²² Id. *ibid*.

²³ Cf. LIMA, José Inácio de Abreu. Nosso estado intelectual. In: _____. *Bosquejo histórico, político e literário do Brasil*. Niterói: Niterói, 1835.

²⁴ MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil: estudo preliminar. *Niterói – Revista Brasiliense*. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, 1836. Edição facsimilada patrocinada pela Academia Paulista de Letras, em 1978. p. 13-6.

²⁵ Id. p. 146-7.

²⁶ GARRETT, João Batista Leitão de Almeida. *Op. cit.* p. 57-8.

²⁷ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Op. cit.* p. 136.

²⁸ SCHLICHTHORST, C. *Op. cit.* p. 151.

²⁹ ASSIS, Machado de. Literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: _____. *Crítica literária*. São Paulo: Mérito, 1959. p. 135.

³⁰ Cf. WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne*. Berlin: Asher, 1863.

³¹ Cf. Veríssimo, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.

³² PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 17.

³³ Id. p. 21.

³⁴ Cf. LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996. ____ e _____. *A leitura rarefeita*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRASIL: IDENTIDADE NACIONAL NO CONTEXTO GLOBAL

Cláudio Murilo Leal
UFRJ

Todos nós, que lidamos com a área cultural, estamos conscientes da importância de duas vertentes de pensamento e de ação que marcam o perfil deste final de século. Uma, o movimento de globalização que se orienta para a homogeneização das economias nacionais, da mídia, dos produtos industrializados, da cultura de massas, representada pela TV, pelo *best-seller*, por uma música comercialíssima a partir do *rock*, por uma pobre diluição da experiência da pintura informal, abstrata, ou pop ou op (*optical*), todas essas manifestações pseudo-culturais que apagaram paulatinamente os acentos regionais e as dicções pessoais, em favor de uma cultura e uma arte assépticas, digamos, remasterizadas (portanto sem os ruídos do estilo – e como o estilo é o homem, segundo Bouffon – na verdade, uma arte desumanizada, aí, claro, segundo Ortega y Gasset).

Com a globalização nos deparamos, também, com uma cultura colonizada, em que os paradigmas dos países economicamente mais poderosos são impostos às novas gerações, globalização que se apropriou dos meios de comunicação e determina critérios e cânones, geralmente de baixo para cima, o que é um paradoxo.

Contra essa força pasteurizadora, responsável pela uniformização da arte e da cultura, opõem-se resistências que sinalizam outros caminhos, como o renovado reencontro das raízes, a ênfase na tradição e no regional, ou no inconsciente coletivo, mas vistos pela ótica do escritor moderno, que já passou pelas vanguardas e por Freud.

A periferia, em relação aos centros produtores de riqueza e da alta cultura (universidades, museus, centros culturais, salas de concerto, grandes editoras), a periferia é representada por países em desenvolvimento, ou formados pela unificação de organizações tribais em nações soberanas, como as da África, ou por antigas civilizações que atingiram alto grau de cultura no passado e, hoje, perderam essa hegemonia, como o Egito ou a Grécia: essa periferia quer fazer ouvir a sua voz e está determinada a apresentar ao mundo as suas realidades, as suas diferenças.

É nesse momento da criação, entre o novo exógeno e a tradição, que o verdadeiro artista busca entender e revelar a sua própria identidade, tornar seu vilarejo universal, o seu drama pessoal uma história que interesse a toda a humanidade. Neste momento, neste *fiat lux* da criação, a Macondo de Gabriel García Márquez torna-se um cenário tão importante e vibrante quanto a Paris de Baudelaire.

Nesse jogo dialético entre o regional e a abstrata geografia globalizada, entre o sentimento do vaqueiro-personagem de Guimarães Rosa e o do homem cosmopolita, *homme du monde*, onde se evidencia, também, a relação entre o individual (e a obra de arte é individual, única) e o coletivo, vai-se delineando o perfil de um país, como o Brasil, nação emergente, que deseja conhecer-se.

Um outro exemplo interessante, que mostra claramente a dicotomia regional-nacional é o da Espanha, no riquíssimo período pós-ditadura de Franco, entre fins da década de 70 até 90. Em busca de uma pretensa unidade nacional, o Generalíssimo Franco havia subjugado as culturas regionais, aí, claro, incluindo as línguas, como o galego, o euskera, o catalão. Galícia, o País Basco e Catalunha foram submetidos ao chamado poder central, representado por Castilha.

A globalização atual, apesar de revelar a óbvia importância da influência dos EUA (principalmente como detentores da informação), não está centralizada em um país apenas. Talvez esteja centrada no mercado, e a produção cultural não pode ignorar o mercado agressivo do século XX. O livro de poemas de Rimbaud, esquecido nos porões de seu editor e descoberto depois da morte do poeta, poemas que mudaram o rumo e influenciaram a poesia moderna universal, trilhou o caminho inverso da glória mapeada pelos marqueteiros, os homens do *marketing* e da comercialização da cultura.

Com efeito, a linha de montagem da divulgação cultural começa, hoje, de trás para a frente. Primeiro estuda-se a demanda do mercado (o que não necessariamente coincide com o que o leitor deseja) e, por último, encomenda-se ao escritor um romance sobre um aeroporto, um hospital ou um perfume. Mas é verdade que não se fazem mais Lolitas como antigamente.

Dentro desse sucinto e incompleto quadro geral, pode-se, em três ou quatro traços, desenhar a situação artística e cultural do Brasil atual. Dois pontos poderiam ser didaticamente abordados. Como o Brasil se vê (ou quer que o vejam) e como, no Exterior, é recebida a imagem do Brasil cultural.

Quanto à visão dos outros, temos que dar saltos mentais e pensar diretamente na ficção. O primeiro entrave do romancista ou contista brasileiro para se fazer lido e amado no estrangeiro é, claro, a língua. Chega-se à óbvia conclusão que o escritor brasileiro depende do tradutor. Se pensamos em poesia, podemos parodiar Robert Frost ao defini-la assim: poesia é aquilo que se perde com a tradução. A prosa, no entanto, já não está submetida a uma situação limite tão dramática. Mesmo assim, traduzir *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, pode tornar-se, como traduzir *Ulysses*, de James Joyce, uma desastrosa aventura. Entretanto, não devemos nos esquecer de que a literatura russa foi lida no mundo através de traduções.

Sobre a visão de si mesmo, uma das mais lúcidas reflexões sobre a identidade nacional brasileira se encontra no ensaio de nosso maior romancista, Machado de Assis, autor do século XIX, que, em "Literatura brasileira: instinto de nacionalidade", oferece uma lúcida visão de como o escritor brasileiro pode ser nacional e universal, mas ao mesmo tempo ser visto

no estrangeiro como brasileiro, não pelos seus aspectos localistas, mas por um sutil "instinto de nacionalidade" que se manifesta em suas obras. Escreve Machado: "Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço".

Esse sentimento de brasilidade que identifica o homem com o seu país está acima da cor local, do pitoresco, do *costumbrismo*, e é essa posição que orienta o pensamento crítico de Machado de Assis. No entanto, nos dias de hoje, torna-se cada vez mais difícil – e talvez não haja interesse nem vantagem nisso – captar em um escritor esse às vezes delicado, às vezes violento, sentimento de nacionalidade. As referências a locais e costumes vão sendo diluídos cada vez mais no relato literário, apesar de os escritores sempre buscarem em sua cidade natal e na infância fontes inesgotáveis de inspiração. Por isso, a soma dessas experiências pessoais, transformadas criativamente em obras de arte, vão compondo no grande painel de um Brasil real e imaginário, verdadeiro e ficcional, a identidade nacional.

A saga de Erico Verissimo no sul do Brasil, o romance nordestino de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, a baianidade de Jorge Amado, o paulistano de Alcântara Machado, são peças de um mosaico que pouco a pouco revela a nossa identidade para nós mesmos e para o mundo. Também os escritores mais introspectivos, um Lúcio Cardoso, uma Clarice Lispector, e o precursor da narrativa psicológica, Adelino Magalhães, por trabalharem com uma realidade interiorizada, não são menos importantes na demarcação do perfil do homem brasileiro.

A mentira, a luxúria e a preguiça, os três defeitos de Macunaíma, personagem de Mário de Andrade, foram vistos como características do brasileiro médio, homem dos trópicos, formado da miscigenação do europeu, do africano e do indígena. A caricatura serve, talvez, como uma irônica simplificação. So-

mos 200 milhões, a variedade de qualidades e defeitos não se restringe a três tópicos, mas fica a piada, a carnavalização.

A identidade nacional, pois, se ela existe, se faz de um somatório de características individuais e coletivas e é apresentada ao mundo também pelos seus escritores – o romance (não porque seja documental, realista ou naturalista) é o mais direto e atraente veículo revelador do "retrato do Brasil". Os estudiosos, historiadores, sociólogos, antropólogos, "brazilianistas", procuram fornecer uma visão mais objetiva e com maior embasamento teórico do que a do escritor. Para uma visão abrangente do Brasil, esses textos, o criativo e o "científico", se mesclam, se acrescentam, em busca de um significado que jamais será unívoco, mas sempre plural.

A respeito de como o estrangeiro vê o Brasil: vivi em dois países que não demonstravam maior interesse na cultura brasileira, a Inglaterra e a Espanha. A minha experiência como professor universitário, na Universidade de Essex, me revelou que o interesse maior dos jovens ingleses era pela região do Amazonas, pelo grau de exotismo oferecido e por considerarem que o ar que respiravam em Londres dependia diretamente da selva amazônica. Os ingleses que vinham ao Brasil gostavam do sol, das comidas, da música popular, da facilidade de convivência, da informalidade. A não ser um em cem, não se interessavam pela literatura brasileira.

A questão dos espanhóis se deve a que eles se entendem melhor e mais diretamente com os hispano-americanos. Os livros não necessitam de tradução. Há que lembrar o fato que na Guerra Civil espanhola grande parte da intelectualidade exilou-se no México e na Argentina. Lá, trabalharam nas universidades, na imprensa, nas grandes editoras.

Outros países da Europa, em que não vivi, mas passei algumas temporadas, demonstravam maior identificação e interesse no Brasil cultural: são a Itália e a França. A imigração italiana foi importante nas boas relações mantidas entre os dois países. O temperamento de italianos e brasileiros tem bastante em comum. Senti uma genuína alegria da parte de italianos ao se referirem à cultura brasileira e ao país. O futebol, a música, o cinema, a mulher brasileira precediam a cultura através dos livros. A sonoridade da língua portuguesa falada no Brasil tam-

bém encanta os italianos, musicais sempre. Eles se interessam mais pelas nossas cidades do que pelas nossas florestas. Mais pelo contato pessoal e pela vida urbana do que pela solidão do interior, emblematizada nas paisagens do Brasil Central ou amazônico.

A França sempre manteve uma boa parceria cultural com o Brasil. A França Antártica é uma utopia que ainda se mantém no inconsciente coletivo dos intelectuais. Os vínculos culturais franco-brasileiros são fortes. As belas artes, a arquitetura, a literatura francesa dos séculos XIX e XX foram modelos para a formação dos intelectuais e artistas brasileiros, como se percebe quanto aos autores românticos, os poetas simbolistas, escritores como Flaubert, Maupassant, Zola, Proust, Sartre, Camus. O intelectual brasileiro, que lia francês no original e inglês na tradução, se identificava mais com Paris do que com Londres.

Quanto aos EUA, o conhecimento mútuo vem se fazendo principalmente através do intercâmbio entre universidades. Os americanos estudiosos do Brasil criaram o neologismo brazilianistas, com z, e já se constituem numa poderosa ótica externa. Os escritores brasileiros não são desinteressados da literatura norte-americana. Muitos leram Melville, Poe, Faulkner, Hemingway, John dos Passos e Ezra Pound. A posição do Brasil na Hispano-América também é insólita, única; podemos classificar o Brasil como uma grande ilha cultural. A diversa colonização e a língua nos afastam mais do que nos aproxima a geografia.

Há que falar, também, das relações Brasil-Portugal. Somos os mais próximos e distantes parentes. Pouco nos conhecemos, apesar das juras de amor oficiais durante os eventos, como agora o dos 500 anos de descobrimento do Brasil. Não consigo definir esse escasso interesse mútuo. É claro que lemos Camões, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Saramago.

Tenho a impressão de que o intelectual brasileiro busca horizontes mais amplos do que os portugueses podem oferecer. E os portugueses não necessitam ou não acham graça na nossa literatura, na nossa maneira de ser, informal, irreverente, regida pelo signo do improviso. A mesma língua não nos une, como era de se esperar. No entanto, as novelas de televisão brasileiras fazem sucesso em Portugal. A não ser brasileiros lusófilos

(como o foi Gilberto Freyre) e portugueses brasilianistas, como um Vitorino Nemésio – no mais, são queixas de parte a parte.

Voltando ao tema inicial da identidade nacional e imagem no contexto globalizado, vejo que, nessa homogeneização globalizada, orquestrada pelos economistas, os verdadeiros artistas buscam sempre criar uma arte autêntica e pessoal mas que ao mesmo tempo reflita o seu entorno, seja psicológico, social ou geográfico.

Isso não quer dizer que o artista deve fechar-se às influências externas. O diálogo com obras e autores de outros países é benéfico: a simples imitação, no entanto, enfraquece as possibilidades que a identidade nacional se sobreponha ao efeito diluidor que existe no fenômeno da influência, quando ela não é recebida de forma crítica, como por exemplo no caso das avalanches de *best-sellers* que tomaram conta das livrarias.

Há ainda a remota possibilidade de um país, ou um conjunto de países como os hispano-americanos, com uma literatura ainda não muito divulgada, participarem ou influírem nos movimentos internacionais. Foi o caso do *boom* da literatura hispano-americana, na linha do realismo mágico, do maravilhoso, da literatura fantástica, seja qual for o rótulo para esse "gênero" (colocamos esse conceito de gênero com ressalvas) que despertou grande interesse por parte dos leitores, mais na Europa do que nos EUA, segundo parece. Carpentier, Borges, García Márquez, Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Sábato, Onetti, Roa Bastos, muitíssimos foram os autores que renovaram o esgotado veio da literatura regional e realista hispano-americana.

O Brasil ficou fora do *boom* (palavra que os escritores rejeitam por considerá-la ampla demais e com conotações comerciais). Alguns autores brasileiros, como J.J. Veiga e Murilo Rubião escreveram contos no espírito da literatura fantástica, mas tiveram, mesmo no Brasil, mais o reconhecimento da crítica do que do grande público. Como professor de literatura hispano-americana da Universidade do Rio de Janeiro verifico que o desconhecimento entre Brasil e Hispano-América tem diminuído. Há um acercamento cada vez maior, através do conhecimento das obras contemporâneas, de 1940 para cá.

No geral, devo enfatizar que o trabalho do tradutor para a divulgação das literaturas, principalmente a do Brasil, é imprescindível para uma aproximação das diversas culturas. Entre outras instituições, a Fundação da Biblioteca Nacional, do Brasil, tem promovido periodicamente o encontro de tradutores e de agentes literários com a finalidade de divulgar os trabalhos que vêm sendo executados nessas áreas. O Ministério da Cultura brasileiro tem apoiado um contínuo intercâmbio internacional, e a minha presença aqui se deve ao interesse do Professor Nelson H. Vieira, Diretor do Department of Portuguese and Brazilian Studies e do Ministro Francisco Weffort, do Ministério da Cultura, em produzir este rico e profícuo momento de troca de idéias.

Vejo como de capital importância que encontros como esse, do qual estamos agora participando, se prolonguem através da organização de outros eventos, sediados, numa espécie de rodízio, pelos países interessados nessa aproximação cultural. O oferecimento de bolsas de estudo, de intercâmbio de leitores, da criação de cátedras nas universidades, de incentivo à publicação de revistas, a descoberta de novas formas de estímulo aos tradutores e especialistas, todo esse conjunto de ações já tem produzido e deverá produzir mais ainda resultados reveladores das identidades e diferenças entre as diversas culturas nacionais.

Este Seminário que ora se realiza, idealizado e organizado pelo Professor Nelson Vieira, é uma prova e um testemunho de que esforços estão sendo feitos para que a globalização da cultura se faça respeitando-se as diferenças. Para isso, é preciso conhecê-las, e é nesse sentido que estamos todos empenhados em nossos trabalhos.

ERICO VERISSIMO E A LITERATURA BRASILEIRA NOS ESTADOS UNIDOS

Maria da Glória Bordini
PUCRS

O Acervo Literário de Erico Verissimo, constituído em 1982 como um projeto de pesquisa do Centro de Pesquisas Literárias da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e hoje transformado num Centro de Documentação e Referência sobre o escritor, possibilita a investigação de aspectos pouco discutidos da vida e da obra do autor de *O tempo e o vento*, deslocando certezas e induzindo ao reexame de posições historiográficas e críticas.

Um dos ângulos que a documentação do ALEV abre ao pesquisador e que ainda permanece a descoberto na biografia intelectual de Erico é o de seu papel de agente difusor da cultura brasileira em outros países, seja através da circulação internacional obtida por seus romances e alguns livros de viagens, seja por meio de sua presença física como conferencista convidado a mostrar a tantos "outros" o que seria o Brasil como civilização e como seria sua literatura enquanto expressão da identidade de um país periférico.

No ALEV, as áreas de documentação que poderiam suprir informações nesse sentido dispersam-se entre as obras de viagens e de memórias, as imagens em fotos e os depoimentos

diretos em correspondência. No que diz respeito à atuação cultural de Verissimo nos Estados Unidos há dados de várias ordens, alguns bem conhecidos, como as duas narrativas de viagens, *Gato preto em campo de neve* (1941) e *A volta do gato preto* (1947), o capítulo de *Solo de clarineta 2* (1976), sobre sua experiência na OEA, e o esboço de história literária intitulado *Brazilian Literature* (1945), a partir de conferências proferidas na Universidade da Califórnia em Berkeley e no Mills College, em Oakland.

A correspondência de Erico Verissimo acrescenta detalhes mais próximos e menos policiados pela inflexão literária do romancista a essas fontes, bem como as fotos atestam os contatos estabelecidos. Na viagem de 1941, convidado a conhecer os Estados Unidos pelo cônsul americano em Porto Alegre, Mr. Cordell Hull, que representava o Department of State, dentro do Programa de Boa Vizinhança, do Presidente Roosevelt, confessa ter aceitado um tanto atônito a indicação, esforçando-se para mostrar indiferença. Nessa primeira viagem de reconhecimento do terreno, visita Washington, Baltimore (onde fala no Goucher College), Filadélfia, retorna a Nova Iorque, fala na International House da Universidade de Columbia, segue para Boston, faz uma conferência na Universidade de Chicago, desce para o Sul, para New Orleans, anda pelo Texas, Oklahoma, passa por Denver, vai a Utah, conhece as cidades do jogo, chega a San Francisco, não deixa de conhecer Hollywood, apaixonado pelo cinema como era, e volta para o Brasil do aeroporto de Burbank, pela Panair em 26 de abril de 1941. Há no ALEV uma carta curiosa em que a Imigração do distrito de Nova Iorque lhe pede para informar como deixou o país, já que só registraram sua entrada no porto, mas nenhuma saída (ALEV 02a0357-42, carta a EV de 16 fev.).

Essa verdadeira turnê turística, em que o governo norte-americano buscava conquistar as boas graças dos países latino-americanos abrindo-lhes as portas de sua cultura e artes, rende a Erico Verissimo uma compreensão dos EUA ainda idealizada e um tanto filtrada pelas lentes róseas de Hollywood. Afinal, levam-no para discutir a literatura e a cultura de seu país principalmente em clubes femininos, banquetes de figuras afluente das sociedades locais e muito de raro em raro nas universidades. Todavia, Erico percebe no país visitado a multiplicidade de

culturas, admira os efeitos de uma democracia real e não apenas virtual como a que conhecia e fascina-se pela preservação das diferenças, de grupos e pessoas, em meio a uma igualdade de oportunidades e de direitos, que lhe oferece os contrastes necessários para sondar a realidade socio-ideológica de seu próprio país. Como adverte Nelson Vieira,

No querer ver os Estados Unidos, não duma perspectiva monolítica, mas mosaica, como uma "colcha de retalhos" (GP, p. 541) ou "uma exuberante nação de nações" (GP, p. 539), ele demonstra o seu *approach* caleidoscópico e ao mesmo tempo o seu "entranhado humanismo", adotando uma filosofia antichauvinista e marcadamente pluralista (...). Tomando em linha de conta o momento histórico, esse humanismo obviamente se projetava também na grande Esperança que os Estados Unidos simbolizavam àquela altura perante o terror nazista, mas, antes de tudo, sugeria uma atitude aberta, sem preconceitos nacionalistas da parte do efabulador.¹

Tanto o escritor de 36 anos acreditava numa universalidade do humano, à maneira de Goethe, que não se ocupa apenas, nessa viagem, com ajeitar um lugar para si no novo ambiente literário e expor-se a um mercado muito mais amplo do que o que tinha em seu país, como se poderia esperar de um latino-americano atordoado pela variedade e pujança da cultura norte-americana, que fugia de um regime político pouco afeito à liberdade de expressão como o getulista. Seu universalismo traduz-se pela busca efetiva do outro, de colegas escritores mais eminentes, a quem procura para aconselhar-se com sua experiência e para discutir questões de interesse não apenas literário, mas antes de tudo humano.

Nessa primeira viagem, seus contatos com personalidades como Thornton Wilder, Thomas Mann, Aldous Huxley, Somerset Maugham, Pearl S. Buck, para citar algumas, não só alargam suas concepções a respeito da arte do romance e do papel social do escritor, mas vêm em proveito da divulgação da literatura norte-americana no Brasil. Veríssimo, na época, agia também como um agente literário para a Editora Globo, de que então era funcionário, estabelecendo bases para a negociação que se desenvolvia das traduções desses autores na coleção No-

bel, responsável pela virada do gosto até então eminentemente francófilo do público brasileiro na área da literatura estrangeira.

As razões para a segunda viagem de Erico aos Estados Unidos só se apresentam, em *A volta do gato preto*, como fuga ao Estado Novo, mas não são esclarecidas quanto ao lado norte-americano. Talvez por ter-se tornado conhecido em muitos lugares dos Estados Unidos – e escritores brasileiros eram então aves raras no meio literário norte-americano –, Erico é convidado outra vez pelo Department of State para lecionar em alguma universidade norte-americana e escolhe Los Angeles, mas acaba sendo enviado a Berkeley, na Califórnia. Ao responder a Richard Patee, do Department of State, adverte que não possui títulos acadêmicos, "mas", diz ele, "asseguro-lhe que estou em condições de dar um curso não só compreensivo, como também prático e atraente de literatura e língua brasileiras" (ALEV 02a0246-43, carta de 13 jan.). E indaga, demonstrando profissionalismo incomum entre os escritores brasileiros de então, sobre o programa e o público-alvo, para preparar-se com antecedência.

A segunda ida aos Estados Unidos é a ocasião mais importante para a difusão da literatura brasileira nos Estados Unidos na vida de Erico. Não se tem notícia, no Brasil, de qualquer outro ficcionista ter alcançado um número tão vasto de pessoas de todas as classes leitoras nos Estados Unidos quanto ele. Em sua correspondência, revela essa heterogeneidade e a espécie de assuntos sobre os quais o público esperava que se pronunciasse enquanto "voz" do Brasil. Em carta a seu amigo, o jornalista Carlos Reverbel, refere ter falado a um "grupo de aproximação social" em São Francisco sobre "Como o Brasil Resolveu Seu Problema de Raças", em que teria explicado que "a situação moral do negro entre nós era melhor do que a do negro norte-americano". Dando-se conta, entretanto, da excessiva idealização do assunto, acrescenta, um tanto embaraçado: "Mas tive a honestidade (...) de dizer que ela estava longe de ser ideal" (ALEV 02a0276-43, carta de 31 dez.). Em outra carta, também de São Francisco, que dirige a seu amigo e editor Henrique Bertaso, a Justino Martins, editor da *Revista do Globo* e a José Bertaso, irmão de Henrique, menciona ter feito uma palestra informal ao clube de estudantes de Berkeley sobre ficção, sobre os objetivos do escritor, técnicas, problemas sociais, ao estilo sem-

pre bem sucedido até hoje do "depoimento de autor". A palestra teria sido exigência dos alunos, que o haviam ouvido fazia dois meses e se haviam entusiasmado com ele. Numa reunião da Pan-American Association de Oakland, informa ter se dirigido num improviso a 200 pessoas durante 35 minutos, discorrendo sobre o Brasil, regiões, costumes, ideais, provocando "o delírio" da platéia (ALEV 02a0012-44, carta de 20 mar.).

Na Universidade da Califórnia em Berkeley e no Mills College, de Oakland, sabe-se que deu cursos regulares sobre literatura e cultura brasileiras, de que resultaria o livro, escrito por ele em inglês, *Brazilian Literature: an outline*.² Da perspectiva de um leitor privilegiado, porque em sintonia com os problemas da situação social do escritor e da arte literária em seu país, uma vez que os vivia na pele, nesses cursos – e em sua história da literatura em livro – Erico narra toda a trajetória de nossa literatura, do período colonial à Geração de 45, buscando seduzir suas platéias heterogêneas (os cursos eram abertos ao grande público, além de estudantes e professores) com a apresentação dramática dos enredos das obras ou das vidas dos autores, efetuando comparações constantes com títulos e escritores anglo-americanos contemporâneos e contrastando os contextos sócio-culturais brasileiros com os europeus e norte-americanos, prática pouco usual nos manuais de história da literatura no Brasil.

Exercendo seus conhecidos dotes de narrador, ele empresta à história literária um colorido de ficção, em que há episódios tão vívidos quanto os de um romance, entremeados de anedotas humorísticas e provocações ideológicas, mas não inova a concepção historiográfica senão até aí. Utiliza a noção herdada do historicismo romântico de período literário, unindo um ao outro a partir de um fio condutor politicamente ingênuo: quer provar que o Brasil possui uma literatura diferenciada da norte-americana, em virtude do caráter mais "humano" do povo, a que os escritores só fazem jus quando vão abandonando os modelos importados e preocupações elitistas, como o jogo formal modernista ou a imitação dos clássicos europeus.

Se há aí subjacente uma recusa *avant la lettre* ao eurocentrismo, a valorização das qualidades especificantes da literatura brasileira se devia também em parte ao ideal nacionalista que empolgava a intelectualidade da Geração de Trinta e que,

mesmo com uma intenção de resistência ao colonialismo cultural, acabava por beneficiar o fascismo getulista. Por outro lado, deve-se considerar que essas aulas decorriam durante a Segunda Guerra Mundial e que, para ele, historiar a literatura brasileira não significava tê-la como especialmente importante entre as demais e sim como uma chave de compreensão internacional, não no sentido do New Deal, para fortalecer o domínio norte-americano na América Latina contra o avanço fascista e comunista, mas sob a convicção pacifista de que o entendimento produz tolerância e de que esta leva a paz.

Entretanto, ciente de suas limitações como *expert* em história da literatura ou crítica literária, Erico tem algumas virtudes: dá-se conta do relativismo dos discursos descritivos sobre fatos históricos, que tantas vezes beiram a ficção, da impossibilidade de etiquetar ou compartimentar rigidamente a História, de tratá-la com isenção e objetividade, tendo em vista que todo o documento e todo o monumento é intencional, não é ideologicamente neutro, o que, a seu ver, seria uma infelicidade para os historiadores tanto quanto é uma benção para os romancistas.

A sua vantagem diante da academia é o fato de que ele dá aulas de literatura como um leitor solidário, tanto com a obra quanto com as dificuldades do seu autor. Trata-se de um escritor falando de colegas mais próximos ou mais remotos no tempo. Suas avaliações são as de um apreciador *in loco* de textos literários que, nos tratados universitários de história literária, se tornam pálidos, transparentes ante a erudição que os cerca. Enlaçando uma leitura ao mesmo tempo frutiva e histórica, nacionalista e internacionalista, desbordando fronteiras entre isenção e adesão, ele postula como compromisso ético a tomada de posição que acentue identidades e diferenças, que promova o mútuo entendimento e que abrevie a lacuna entre vida e literatura.

Se *Brazilian Literature* testemunha o conteúdo e o estilo das aulas e conferências de Erico, é provável que estas tenham obtido alguma impressão duradoura entre seus ouvintes nos anos 40. Em suas falas, a ênfase recai sobre autores e obras mais diretamente comprometidos com uma posição de responsabilidade social. Destaca, por exemplo, Gregório de Matos, no período colonial, lembra Antônio José da Silva, o Judeu, queimado pela Inquisição, aprecia a poesia "viril" de Castro Alves, no Ro-

mantismo, e o poder de efabulação de José de Alencar. Coloca *O Ateneu* de Raul Pompéia entre os "dez melhores livros brasileiros de todos os tempos" e parece enciumado de Machado de Assis, de quem não suporta o cinismo, que explica pelas desvantagens físicas do escritor, nas águas das teses positivistas.

Por outro lado, valoriza aspectos que a tradição deixara de lado, como o Bilac erótico, o musical Cruz e Souza, a força telúrica de Euclides da Cunha e dos regionalistas como Simões Lopes Neto, Monteiro Lobato e Graça Aranha. Quando se ocupa dos modernos, prefere os poetas. Coloca *Macunaíma* como livro-paradigma do Modernismo, confessa sua predileção por Cecília Meireles e Mario Quintana, Bandeira, Drummond, Raul Bopp e Mário de Andrade. Ao comentar os anos 30, alonga-se na apresentação de seus amigos Jorge Amado, Oswald de Andrade, Dyonélio Machado. Clarice Lispector é detectada como estreante promissora, de que teve notícias à distância, e Graciliano só merece a menção de "notável contador de histórias", de estilo "seco, preciso e correto".

Esses escritores, Erico difundiu não apenas na Califórnia, nesse período. Esteve no Texas, em Abilene, em Commerce, falando para cerca de 1650 pessoas nessa rápida excursão que, como confessa a Henrique Bertaso num arroubo de entusiasmo, teve momentos inesquecíveis: "É sensacional a gente correr de cidade. [...]. Estou certo de que é uma tremenda propaganda para o Brasil" (ALEV 02a0017-45, carta de 17 abr.). Essa necessidade de propagandear seu país se configura tanto como reconhecimento implícito de dependência, cuja superação viria pela conquista do "outro" através de processos de sedução narrativa e de cooptação ideológica (somos melhores porque menos pragmáticos e, portanto, mais "humanos"), quanto como negação da supremacia desse "outro", que, como em seu país, também manifesta contradições e fissuras no tecido social e individual. Conforme aponta Renata Wasserman,

O que resta então é uma consciência de fragmentação que talvez seja o simples preço de um conhecimento mais detalhado tanto do eu quanto do outro. Canibal um dia, moqueado no outro, o narrador mostra, mesmo quando não acredita nisso, que o intercâmbio ao mesmo

tempo define a identidade e torna essa definição, ao fim, impossível.³

A impossibilidade de estabelecer os traços identificadores de uma literatura nacional sem anular os da literatura do outro e vice-versa, uma vez que as trocas culturais tendem a erigir hegemonias, exige de Erico o exercício do respeito à pluralidade em escala cada vez maior. É talvez essa capacidade de consideração pela "multilateralidade" que, nos anos 50, o conduziria à diretoria do Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, na Secretaria da Organização dos Estados Americanos, por indicação do Ministério de Relações Exteriores do Brasil. Em suas memórias, Erico destaca o impasse de, enredado nas lides diplomáticas e burocráticas, ter passado todo o seu período de funcionário da OEA (de 1953 a 1956) sem conseguir escrever o restante de *O tempo e o vento*, a saber, *O arquipélago*. Em sua correspondência, porém, demonstra que, em compensação, encontrou espaços em sua agenda ocupadíssima para excursionar a diversas regiões e cidades e falar sobre o Brasil, sua cultura e sua literatura.

Esteve no Wisconsin, em Madison, em Milwaukee, falou em Evanston, na Northwestern University, e em Ann Arbor. Fez palestras em Iowa City, na Universidade de Illinois, em Chicago, em Indiana, em Cincinnati (onde proferiu as Taft Lectures, uma delas sobre Machado) e em Oxford. Andou pelo Hollins College, na Virginia, foi a Hartford, Connecticut, esteve no Wellesley College e na Georgia, esteve em Harvard, no Fogg Museum e no Pine Manor College, foi a New Bedford, Mass., bem como à Filadélfia, para palestra no Swarthorne College. Num percurso de 10.000 km, andou pelo Colorado, no Stevens College de Missouri, visitou Albuquerque, Tucson, Los Angeles, São Francisco, Berkeley, Oakland, Eugene, Seattle, Denver, Colorado Springs, Kansas e St. Louis. Isso tudo sem levar em conta as conferências de Washington, na Georgetown University, na Corcoran Gallery, em Montgomery, no State College of Pennsylvania. Igualmente no Sul, visita 14 universidades, faz 40 palestras, entre Virginia, North Carolina, Tennessee, Alabama e Florida. Esse mosaico de lugares é citado em cartas de 1954 e 1955, acompanhado do receio de parecer estar trabalhando para o governo norte-americano, quando seu comprometimento é

com a OEA, e de acirrar os ânimos antiamericanos no Brasil, em virtude de sua vinculação com esse organismo internacional, quando o País está convulsionado pelo trauma do suicídio de Getúlio Vargas (ALEV 02a0112-54, carta de 3 set. a Herbert Caro).

Essas observações indiciam a mudança de atitude de Eri-co Verissimo, principalmente depois da experiência diplomática em Washington, quanto a sua admiração pelos Estados Unidos. Ele assume um olhar muito mais crítico e severo em relação à política externa norte-americana, em especial quanto à situação asiática, embora veja no vigor da vida universitária uma esperança para o país. Por isso, em 1965 ainda faz algumas conferências na Universidade de Cornell, no Ano Latino-Americano, na New York State University, falando também em Bloomington, Madison, Milwaukee, Minneapolis e Tucson, como informa em duas cartas ao psiquiatra Luiz Carlos Meneghini (ALEV 02a0201-65 e 02a0205-65). Todavia, ao que parece, depois da Guerra do Vietnã, fiel a seus ideais pacifistas, só visita os Estados Unidos em caráter privado, para visitar a filha em Washington, e prefere fazer literatura de denúncia política, como a de *O senhor embaixador* e a de *O prisioneiro*, romances sintomaticamente pouco considerados pela crítica norte-americana. Desaparecendo do cenário norte-americano desde essa época, seu poder de catálise entre as duas literaturas se dissipa, requerendo ainda muita investigação histórica para ser reconstituído ou, inclusive, constatado. Essa é uma das tarefas que o ALEV espera realizar.

NOTAS

¹ VIEIRA, Nelson H. Um caçador de almas no país dos ianques: Erico Verissimo e a América caleidoscópica. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.) Atas do Seminário Internacional Erico Verissimo: 90 Anos. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, p. 119, nov. 1996.

² Lançado em inglês pela Macmillan em 1945 e traduzido em 1995 pela Editora Globo com o título *Breve história da literatura brasileira*, com três edições esgotadas até o momento.

³ WASSERMAN, Renata. Ventos alísios: identidade e intercâmbios culturais em Erico Verissimo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.) Atas do Se-

minário Internacional Erico Verissimo: 90 Anos. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, p. 87, nov. 1996.

TRANSLATING AND TRANSNATIONALIZING BRAZILIAN LITERATURE AND CULTURE

Clifford E. Landers
New Jersey City University

As a longtime translator of Brazilian fiction, I would like to begin this analysis with some optimistic words about the future of Brazilian literature in the United States. I would like to, I say, but, alas, a decent respect for the truth dictates otherwise. The gloomy but undeniable fact is that Brazilian literature – which is of course Brazilian literature in translation – has yet to penetrate the consciousness of the "thinking public" in the United States, that ten to fifteen percent of the populace that read any kind of literature at all beyond the latest Stephen King or John Grisham opus. (Parenthetically, I for one prefer to have my countrymen reading something, anything, rather than vegetate in front of their television sets, growing even too lethargic to hunt for the remote control.)

In terms of expanding foreign awareness of its culture, Brazil's unique position as the only Portuguese-speaking nation in the Western Hemisphere presents it with a problem not faced by its Spanish-speaking neighbors. While there are close to 20 Hispanophone nations (if we include Puerto Rico) in North, Central, and South America, Brazil stands in sometimes less than splendid linguistic isolation. Its language stops dead

at its borders; although Brazilians usually understand spoken Spanish, the converse is not true.

This thrusts to the fore the role that translation plays in any projected transnationalization of Brazilian literature – and indirectly thereby its culture. Without translation, Brazilian thoughts are limited to the Lusophones scattered around the planet, the vast majority of whom reside in Brazil itself. As Mário da Silva Brito once said, one hopes hyperbolically, "Portuguese is the most alive of the dead languages." And no less a figure than Eça de Queirós is reputed to have called the language "the sepulcher of ideas."

Small wonder then that, insofar as it can make any claim to an intellectual impact beyond its boundaries, Brazilian literature is dependent on translation. Unlike English or French, with tens of millions scattered around the globe who read or speak it as a second language, Portuguese is almost never the first tongue acquired after one's own. Even in Latin American, Argentines and Peruvians are much more likely to have studied English than Portuguese; in Europe, barring special circumstances, virtually no one outside the Iberian peninsula acquires it as a second language.

The difficulties of transnationalization inherent in literary translation are multiplied when the target language is English. Educated speakers of so-called languages of lesser diffusion (e.g., Finnish, Dutch, Hungarian, among many others) are accustomed to selecting one of two paths to acquainting themselves with the larger world of literature and thought. Either they learn to read English or French or sometimes German, or they read such works in translation. In the case of English, however, even leaving aside the historical tradition that has hindered Anglophones' acquisition of foreign tongues, the 20th century saw the inexorable rise of English as a *de facto* lingua franca. Where French dominated the 19th century and every educated European and Latin American was expected to be able to read Flaubert in the original, the century just ended witnessed its displacement by the language of Shakespeare and, yes, Danielle Steel. One result of the ascendancy of English has been to instill in many of its native speakers an unconscious attitude bordering on a birthright: if it's good, it probably was

written in English. As a corollary, if it doesn't read like English, it's suspect at best and of little consequence at worst. Except for a tiny literary pantheon, among them Gabriel García Márquez, Umberto Eco, and Milan Kundera, there is no preexisting audience in America for foreign fiction. Even Anglophone Canadian writers may find it difficult to break the barrier represented by the 49th parallel, and it is only a slight exaggeration to say that Francophone Québécois authors might as well be laboring in French-speaking Africa.

In the United States, special conditions obtain that make it hard to interest readers, even those professing an interest in other cultures, in Latin American (and specifically Brazilian) literature. For one thing, Americans whose look outside their homeland – and their number is relatively small – turn their gaze to the east, not the south. That is, to Europe and not to Mexico or South America. However grudgingly, Americans may be somewhat receptive to trends and philosophical innovations from France or Italy (think of the influence of Camus, Sartre, and even of filmmakers like Fellini). Writers from Europe like Kundera – the rare Czech author to penetrate the U.S. market – and Eco may find an audience here; but with a few noteworthy exceptions such as García Márquez and Borges, Latin Americans are largely ignored. This is a marked contrast with countries boasting more sophisticated literary tastes. Brazilian fiction, for example, is much prized in several European countries, chief among them Germany, France, and Italy, where the work of leading Brazilian writers is often translated into the local language before it finds a publisher in the United States. Independent of the intrinsic merit of Brazil's literary output, the situation speaks to the overall American apathy – a trait we share with our British cousins ("No translations, please – we're British") – toward any but homegrown writing.

While word of mouth may come to the rescue of an occasional book (and this too is significantly less likely for translations), for the most part a work lives or dies on the basis of its reviews. Periodicals like *The New Yorker* and *The New York Review of Books*, not to mention mass-market magazines like *Time*, can create the "buzz" that establishes a book as a hot item. Unlike Brazil, in the United States little importance is placed on

newspaper reviews – with one major exception. *The New York Times Book Review* is so influential that *Newsweek* once said of it that if your book isn't reviewed there, you might as well have mimeographed it and distributed it on the street corner. (Paradoxically, even a bad review in the *Times* is better than its completely ignoring the work.) But one should not conclude from this that a favorable reception in the hallowed pages of the *Times* is the royal road to acceptance by the U.S. reading public. *Tomara que fosse*. Over a decade ago, the translation by Ellen Watson of Rubem Fonseca's *A Grande Arte* (called *High Art* in English) received a rave review on the front page of the *Times Book Review*, by none other than Mario Vargas Llosa. Nevertheless, on the American market the book sank without a trace. By the same token, the late Giovanni Pontiero's translation of José Saramago's magnificent *Memorial do Convento*, another Portuguese-language novel, this time from the other side of the Atlantic, was also accorded the front-page treatment in the same periodical. (The English title was *Baltasar and Blimunda*.) Again, a rave; like the Fonseca work, it quickly vanished from bookstore shelves – not, sad to say, into buyers' homes, but back to the publishers and eventually to that saddest of bibliographic fates, pulping. The clout of other major book-reviewing newspapers such as the *Washington Post*, the *Los Angeles Times*, and the *Miami Herald* does not approximate that of their New York counterpart. Unless the foreign author is a Nobel laureate, his or her books are not guaranteed a sizable number of reviews, and, all things being equal, sales are proportional to the quantity of reviews.

Restricting this discussion to cases with which I am personally familiar, it is noteworthy, and disturbing, that in the period 1996-98, if there was a Brazilian book reviewed by the *Times* it escaped my notice. During that time, at least two dozen Brazilian titles were translated into English. This drought ended only on August 23, 1998, when the *Book Review* published a review of my translation of Rubem Fonseca's *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (the English title is *Vast Emotions and Imperfect Thoughts*), under the singularly unoriginal heading "Blame It on Rio." Although the write-up was highly positive and can only be called a rave, it did not send American

readers flocking to the bookstores to seek out Fonseca's clever and sardonic novel. Ironically, Brazilian works are more likely to be reviewed in England, thanks to the Times Literary Supplement and the proactive stance of Bloomsbury Publishing and its editorial director Liz Calder, whose personal involvement with Brazil and things Brazilian goes back many years.

This is not to imply that promotion of a title is not a factor in its sales. Certainly it is, and in this area one cannot fault the reviewers. The publishers alone are responsible for the decision to invest money in bringing a book to the attention of the public. To cite a personal example, the two biggest novels with which I have been associated – biggest in terms of potential mass-market appeal – were *O Xangô de Baker Street*, Jô Soares's phenomenally successful Sherlock Holmes pastiche set in the Rio de Janeiro of 1886, and Paulo Coelho's *O Monte Cinco*. Pantheon, which published *A Samba for Sherlock*, afforded it a quarter-page ad in *The New York Times Book Review* and HarperCollins gave *The Fifth Mountain* the full-page inside cover of the same magazine. Each ad appeared a single time. Beyond that, nothing. Contrast this dismissive treatment with that accorded English-language best sellers, which are often the beneficiaries of a sustained ad campaign that may continue for months, depending on sales figures. Small wonder that the bottom line for both the Soares and the Coelho works were disappointing, to say the least, with net hardcover sales of 9,000 and 20,000, respectively.

It is one thing for a work like *Iracema*, my translation of which appeared in 2000 from Oxford University Press, to sell a thousand copies, mostly to libraries and universities; after all, Alencar's novel was published a century and a third ago, belongs to a genre considered passé (romanticism), and is of interest primarily to students of comparative literature. It is doubtful that many in the United States would read it except as a requirement for a college-level course, perhaps one in Latin American Literature in Translation. It is another thing entirely when a popularly-oriented work like the two mentioned above fails to make a dent in the American market. Just as success begets success, so failure is the father to more failure, and the self-

fulfilling prophecy that "Americans won't read translations" is ratcheted up another notch.

In Europe, only England has a worse publication record for translated works than the United States, amounting to a mere 2.5% of all books printed, contrasted with 25% in Germany and even higher figures in less populous European nations. Estimates range from as low as two percent to as high as four percent for the U.S. output, but for what it is worth, Melany Jackson, an American literary agent and scout for Companhia das Letras, estimates that in the U.S. the figure is closer to one percent. Whatever the actual number, the perception among professionals in the field is that translations play at best a minuscule role in the American publishing world.

How can this cultural myopia vis-à-vis other nations, and especially Latin America, be explained? I have formulated some conjectures, more as springboard for discussion than as defensible hypothesis. One explanation, admittedly conjectural, is that for most of its history as an independent nation the United States has been the dominant hemispheric power, blessed with friendly (or at least weak) neighbors on its northern and southern borders and isolated from European intrigues by two oceans. In Canada, a fellow English-speaking country; in Mexico a neighbor whose language, unlike French or German, has been considered low-prestige north of the Rio Grande. In its crucial formative period (roughly equivalent to the 19th century) the United States offered a linguistic Anglophone expanse unbroken by anything by a few French speakers in Louisiana and numerous but culturally insignificant Native American tongues. Once the literature of the new subcontinent developed its own content and direction, reading for pleasure in anything but English became the exception.

The U.S. is a continental power with an expanse of 4,800 kilometers from sea to shining sea. This means that today the average American can, if he chooses, spend a lifetime speaking nothing but English and never encountering a need for any other language unless he travels abroad. Foreign cultural influences on the U.S. are minimal. As witness the almost complete failure of football (or soccer, as we alone call it) to penetrate the awareness of a sports-obsessed people. American ethnocen-

trism – we are constantly congratulating ourselves on being the greatest country in the world, and not just on the Fourth of July – may help account for our well known apathy toward study of foreign languages, which in turn may subconsciously spill over into the reluctance to read translations.

English, is the unofficial world language. This happy circumstance – happy for Anglophone monolinguals in the U.S. at least – allows most Americans, the vast majority of whom speak and read only English, to remain ignorant, in any real sense, of the existence of translations. The direction in which translation, and literary translation is no exception, flows is from English into other languages. The ascendancy of American popular culture is such that people of other nations have an almost inexhaustible curiosity about everything American, even when they deplore its excesses and immaturity. Simply put, the lack of any day-to-day necessity to confront the practical reality of works of literature in other languages desensitizes the American reader to the validity of such re-creations. Furthermore, a secondary school system that downplays the foreign origins of any piece of fiction, drama, or poetry, often neglecting even to mention that it *is* a translation, creates a public little disposed to seeking out or even accepting works from other cultures. This applies not only to the printed word but also to such popular forms as cinema; foreign films in my country are still very much an acquired taste, and it is not at all unusual for a student to begin his or her college career never having seen a movie made anywhere but in America. I recall a friend telling me that when he rented a videotape of a French film in the small Florida town where he lives, the young woman at the counter asked, "You mean that's one of those movies you have to *read*?"

With the exception of a small, highly educated few, Americans normally don't read once they complete their formal education, and when they do read, it's either something related to their profession or purely for recreation (detective novels, the latest Tom Clancy thriller, a Jackie Collins potboiler or the like). The number of homegrown books competing for a shrinking public of readers is huge, and translations most often get lost in the shuffle.

The reading alternatives available to Americans are diminishing because of corporate mergers and takeovers, reducing the number of publishers and imprints. Globalization of the economy is also affecting the publishing world; in the crunch, fewer titles are being published in the U.S., and translations are one of the first things to go, for two reasons. First, translations are more expensive than their English-language counterpart because the publisher must bear the costs of paying both the translator and the source-language author. Second, the "jackpot" mind-set that prevails in the States has now reached the book world. In what one writer termed the "winner take all" mentality that now dominates, publishers want the big score – a blockbuster that sells a million copies, not some moderately successful work bought by "only" 50,000 readers.

Finally, American publishers must shoulder their share of the blame because of their inability and/or unwillingness to approach translations in a serious manner. I have already cited their lukewarm efforts to reach the greater public in the case of the Soares and Coelho works, either of which had the potential to be breakthrough novels. The familiar dictum that in real estate three things are important – location, location, and location – has its counterpart in the world of publishing, where the three most important factors are positioning, positioning, and positioning. That is, certain Brazilian authors like Rubem Fonseca and Patrícia Melo are naturals to be positioned in a way to appeal to the large number of readers in the detective/mystery category. Genre works, while seldom blockbusters, are almost guaranteed an audience, but it is the responsibility of the publisher to seek out that readership through careful positioning of the book. By and large, publishers have failed to do this with translated texts of Brazilian origin. The tendency has been to assume that with works from Latin America, U.S. readers are primarily interested in exoticism, something that functions more or less well with most of Jorge Amado's writings but falls flat with the majority of well known Brazilian authors, especially those like Fonseca and Melo whose novels are urban-centered.

Our blindness to other literatures would be no great cause for concern were the United States the size of Sweden,

say, or if English were no more widespread than Korean. But the fact is that the U.S. is the world's largest market – for books as well as countless other products. And English is the first or second tongue of more people than any other in history (assuming Chinese to be more than a single language, given the mutual unintelligibility of its several variants). As far as Latin America is concerned, translation is more or less a one-way street: from English to Spanish and Portuguese. In South America, from Colombia to the Southern Cone, translated materials pour in, mostly from English, ranging from textbooks for medical students to the latest potboiler from Tom Clancy or Judith Krantz. When is the last time a scientific text translated from Spanish or Portuguese was used in an American medical school? (This theme is explored more fully in my article "Translation in Latin America: Three Contributions to Understanding the Other," *Latin American Research Review*, Fall 1995.)

At this point, at the risk of appearing disingenuous, one must ask: is it possible that Americans don't read Latin American fiction or poetry for the simple reason that it's not very good? The bulk of the literary output of any of the world's nations is less than stellar, to be sure, but a cursory glance at the cream of the output of 20th century Latin American writers belies the hypothesis that their product is somehow inferior. From Nobel Prize laureates like Pablo Neruda, Octavio Paz, Miguel Angel Asturias, Gabriela Mistral, and the aforementioned Gabriel García Márquez to critically acclaimed and groundbreaking literary figures like Carlos Fuentes and Jorge Luis Borges, Latin America has more than held its own. What about Brazilian literature in particular? The international kudos accorded writers like Machado de Assis, João Guimarães Rosa, Mário de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, not to mention contemporaries like Rubem Fonseca and João Ubaldo Ribeiro, attests to the quality of literature coming out of South America's largest country.

The foregoing helps place in perspective the problem a literary translator faces when trying to transnationalize Brazilian literature. For all too many Americans, Brazil is just one more Spanish-speaking country, whose capital may or may not be Buenos Aires. Further, Brazilian literature has never enjoyed

a breakout author on the order of García Márquez or Julio Cortázar, to name just two, who transcended the label of regionalism or exoticism so readily applied to Latin American writers. In this country the best known Brazilian authors – indeed, the only two who may evoke a glimmer of name-recognition even from the literary cognoscenti – are Jorge Amado and Paulo Coelho, and since the latter writes novels set anywhere but Brazil, there is some dispute as to how "Brazilian" he should be considered.

Asked to name a Brazilian author, the average American draws a blank. Even those who pride themselves on their knowledge of their own nation's literature would have to think a bit before coming up with the name of – you guessed it – Jorge Amado. The beloved Bahian is, incidentally, the only living Brazilian writer to be found in most American encyclopedias, some of which even neglect to include Machado de Assis. Even those who are familiar with Jorge are hard put to name a second Brazilian person of letters, despite the sizable number of books from Brazilian sources published in the U.S. in the last 40 years. One would search in vain for an educated American who could name João Ubaldo Ribeiro, Nélida Piñon, Rubem Fonseca, Lydia Fagundes Telles, Moacyr Scliar, or Rachel de Queiroz, to name only a few living authors, all of whom have had works published in the United States.

My own experience as translator of Brazilian fiction speaks to this unawareness on the part of my compatriots. When I am asked what authors I have translated, there are only two names that may be recognized: Jorge Amado and Paulo Coelho. (Another, Chico Buarque, is better known to cognoscenti of music than to lovers of literature.) Truth to tell, with the exception of personal friends and other translators, I have yet to meet a person outside of higher education who has read one of my translations, or for that matter Brazilian literature of any sort. And, as an academician, I travel in circles whose formal education is significantly greater than that of the average American.

If, as stated earlier, Brazilian culture is to surmount the manifold handicaps to transcend its national borders and impinge on the awareness of the world community at large, it per-

force must be through translation. I have no easy answers to this dilemma, but from my own experience I can point to some of the obstacles that must be overcome.

The pull of exoticism. Although Latin America has produced some of the 20th century's most cosmopolitan writers (e.g., Borges, Cortázar, Machado de Assis), exoticism is like a thematic black hole sucking into its maw much of the region's literature. Anglo-Saxons, and to some extent Europeans in general, seem most comfortable reading Latin American writing that can be conveniently pigeonholed as exotic or quaint. Even the best authors have found their appeal to other cultures maximized if they depict the colorful, esoteric aspects of their own heritage, often emphasizing the countryside rather than the region's many cities. This is true in recent decades of such world-class novelists as Vargas Llosa, Carlos Fuentes, João Guimarães Rosa, and in earlier times of authors of classics like *Don Segundo Sombra* (Ricardo Güiraldes), *Doña Bárbara* (Rómulo Gallegos), *Pedro Páramo* (Juan Rulfo) and *Los de abajo* (Mariano Azuela). In Brazil, contemporary novelists of the caliber of Raduan Nassar (*Lavoura arcaica*), Jorge Amado (virtually his entire oeuvre), Márcio Souza (*Imperador do Acre*), João Ubaldo Ribeiro (*Sargento Getúlio*, *O Sorriso do lagarto*), and Moacyr Scliar (*Majestade do Xingu*) have produced works that are quintessentially Brazilian – and set in the backlands. This is not to imply that these authors are in any fashion writing with translation in mind; the domestic urban-based audience, which comprises the bulk of book purchasers, also has an appetite for the exotic. At the same time, there are Brazilian writers who eschew the attraction of the picturesque and explore the present-day wilderness of the country's vast conurbations, among them Rubem Fonseca, Paulo Lins, Patrícia Melo, Ignácio de Loyola Brandão, and Carlos Heitor Cony.

Bottom-line considerations. With the exception of some of García Márquez's works (*Cien años de soledad* chief among them) and the surprise hit *Like Water for Chocolate*, no true best seller has come out of Latin America in the past 40 years, although the works of some writers (e.g., Isabel Allende and the *sui generis* Paulo Coelho) have made respectable showings. The publishing business is just that – a business – and as such it is

acutely attuned to profit-loss statements. The sad fact is that, in general, translations have a short shelf life; after Jorge Amado, the most translated of living Brazilian authors is Moacyr Scliar, and yet not one of the dozen English versions of his works is still in print. Indeed, it is somewhat amazing that any major publishers are still willing to take a chance on Latin American literature in translation, given its rather disappointing track record.

What can be done to improve the status of Brazilian literature in the United States? Sad to say, very little that is in the hands of Brazilians themselves. Obviously, it would be of inestimable value if a Brazilian writer were to be awarded the Nobel Prize for Literature. But, realistically, what are the chances of this in the foreseeable future? Rather poor, one would have to admit. The leading candidate, Jorge Amado, brings to mind what Jorge Luis Borges said about himself: "Traditions are meant to be honored, and it is a tradition not to award the Nobel Prize to Borges." The time-honored tradition of not awarding the prize to Jorge is, more's the pity, likely to continue; the Swedish Academy seemingly will never forget or forgive his political past. Jorge is now 88, what credible candidate is there on the horizon to represent Brazil once he is no longer with us? Furthermore, the awarding of the prize to José Saramago seriously decreases the chances that a second Lusophone author will be chosen any time in the foreseeable future. All told, there seems little likelihood that for Brazilian writers the road to penetrating the American consciousness goes through Stockholm.

One measure that might increase the number of Brazilian works in translation in the American market is an active role on the part of the Brazilian government to promote such books. Currently there is a small program to subsidize the translation of Brazilian literature, but its existence is a well-guarded secret – only a handful of publishers know about it – and the amount of the stipend is such that at best it defrays only a fraction of the costs of translation. Three thousand dollars is, after all, a significant sum only to a university press or a shoestring publishing operation. The program needs to be expanded, better publi-

cized, and directed to translators themselves as well as publishers if it is to make a difference.

Another type of promotion that the authorities could undertake advantageously would be an annual prize for the best translation of a Brazilian work. This would enhance the visibility of Brazilian literature in translation circles in the U.S. such as the American Literary Translators Association, the American Translators Association, and PEN American Center. Such prizes exist for several languages, including French, German, and Italian. While none of this will guarantee that American readers will rush out in droves to buy Brazilian works in translation, it is a virtual certainty that without such steps the rich treasures of Brazilian literature will remain the possession of a fortunate few.

I hope this rapid survey of Brazilian literature in my country is not overly discouraging, for that is not its intention. And it in no way implies that the dozen or so American literary translators specializing in Brazilian Portuguese will do anything other than slog on in the face of adversity. We will continue to fight the good fight in hopes that better days will come. In the meantime, while the rewards may be few – and they are certainly not monetary in nature – we can take pride in our role as what Time magazine once called "couriers of culture," providing a bridge between two peoples and helping narrow the gap that separates two great nations. As Hilaire Belloc said almost three-quarters of a century ago, "The market has nothing to do with the qualities attached to writing. It never had and it never will." From this we can take some consolation.

POEMAS DA PAIXÃO

Helena Parente Cunha

CONSUMAÇÃO DO CICLO

a hora se anuncia
na altura dos pêndulos
das altas torres
e no macio em surdina
da areia
e do passado fluir de água
em finos lapsos e frações
– relógio e ampulheta e clepsidra

ele espera a consumação do ciclo
ele sabe a promessa e o segredo da maturação

a hora morna se expande no acontecer do ar

após o decurso
e as sucessões das marés
e das floradas
e das casas zodiacais

a amada provém
e vem na linha do passo primordial
e na sabida surpresa dos indícios

o tempo é mera abstração que o encontro apaga

dentro do abraço
e do espaço dos corpos
a substância infinita se revela

O ENCONTRO

ela vem
nas transparências claras
e no sorriso lunar amanhecido

ele espera
acima das curvaturas
e das modulações do corpo
e dos sóis despertados

por dentro das sedas sutis
o tépido tremor
de peixes e algas prestes ao líquido vôo

por cima da pele
e do rumor do sangue
o pássaro prepara o aéreo mergulho

os corpos guardam a origem imemorial
e se refazem nas simetrias
e se ultrapassam
além das dimensões previstas
e das imprevisíveis consonâncias

CONCHAS E CONTAS

ela traz
numa das mãos as conchas
e na outra

as contas do colar de coral

os corais do colar
vindos de buscas profundas
em mares antigos

corais
na aderência palpável da carne

liames de pele
e de contas e conchas
e de amenos rumores que se propagam

os corpos se perdem
nos côncavos e nas curvas de coral

os recantos
nas contas e nas conchas
e no alto silêncio
dos mares ancestrais

BUSCA

Buscando definições
viajei dentro de espelhos
e pelo fundo do mar
e pela borda do abismo
e na fímbria do horizonte

Só foi buscar e perder

Reflexos de imagens frias
caminhos moles molhados
riscos fundos de perigo
tênuos fios do limite

Mas ganhei no que perdi

Do indefinido espelho
do inexplicável mar
do decifrado abismo
e o revivido fim
sem final

O CAJUEIRO

Sob as ramagens redondas
verde curva até o chão
eu me sento
e me sinto

Sem pensar
sem perguntar
me faço folha e raiz
e me planto sem desígnios
na espessura da terra

Sou haver em meu estar
apenas unissonante

CORPO DE VIDRO

Meu corpo de vidro
de transparência visível
e de lendas nunca vistas

Meu gesto aponta caminhos
e a fala quando se cala
diz meu segredo abandono

E quem lê o que afirmo
se lembre que na memória

o registro é ilusão

Quando oscilo entre meu sim
recoberto em negação
eu me exponho só enigma

Como em meu corpo de vidro
a transparência visível?

CANTO DE CHEGADA

E chego
pelas frestas de minhas palavras
claras raras

Pelos gomos do meu silêncio
sumo fundo

Pelo fio do meu gesto
liso e reto

Chego
num pequeno arco de vidro
e flor
lilás mas violeta

Eu chego
por uma nesga de perdão

ERAM GRITOS

Eram gritos de medo
e era mais
atrás das janelas fechadas

Foram

Flechas paradas no ar
coberto de fios de cinza
e labareda

Dentro do carro preto
a longa voz mais gritada

Estrangularam meu pai
estupraram minha mãe
desde que eu tivesse tido
tendo na idade três anos

Muitas vozes no meio das balas
suja
muitos gritos no meio das flechas
paradas
e o ar incendiado
– por que morri?

Na porta da igreja
os degraus recobertos
de matança
e de meninos

Eu fugi
eles fugiram
todos fugiram de quê? de qual?
– por que morri?

Os pés dos degraus da igreja
as velas em se apagadas
as poças de sangramento
os corpos mais dos meninos
as balas imundecidas
ressoando no meu peito

No carro fechado em cerco

e morte de mais matar
o homem-menino de preto
e as cinco moças reféns
no medo e susto sustadas

Não tenho nada a perder
vou estourar seus miolos
e depois meu coração
parado em peito furado
dos tiros de antigamente

Quem estrangulou meu pai?
quem estuprou minha mãe?
quem chacina em meus irmãos?

Eu mato no que morri

JOÃO ALEXANDRE BARBOSA:
É preciso arriscar

Eduardo Sterzi
Jornalista e Mestre em Letras

Talvez a maior virtude de João Alexandre Barbosa como crítico seja a conquista do arriscado (mais do que difícil) equilíbrio entre a aproximação prazerosa ao texto literário e a análise alerta, penetrante, informada. Ele atinge tal equilíbrio sem baratear a fruição ou o rigor. Confessadamente enamorado daquela literatura que coloca a si mesma em xeque, daquela linguagem exasperada de ser linguagem e emulação fantasmática da realidade – Valéry e João Cabral são os autores totêmicos de sua biblioteca pessoal –, não descuida, entretanto, do dado positivo, resíduo aparente da linguagem e imitação sabotadas. Em seu primeiro estudo de fôlego, concebido como tese de doutorado, *A tradição do impasse* (publicado com o subtítulo significativamente especular de *Linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*), já promovia o refluxo desse resíduo, constringendo-o a testemunhar, de certo modo, contra o aparato que o gerou. Consciente de que, em crítica, não há última palavra – o que deixa claro nesta entrevista –, João Alexandre Barbosa tem voltado por diversas vezes à obra de José Veríssimo, assim como retorna sempre a Valéry e Cabral. Sobre o último, escreveu uma monografia fundamental, *A imitação da forma*, na qual, conforme também poderemos verificar nesta con-

versa, acredita ter encontrado uma metáfora capaz de caracterizar, sem anular suas ricas dissociações internas, a poesia do seu conterrâneo do Recife. Esse professor aposentado do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo é um audaz perseguidor de metáforas críticas – *A metáfora crítica* é, com acerto, o título de uma de suas coletâneas de ensaios – mais do que de conceitos, o que converte sua prosa, em seus melhores momentos, numa espécie de duplo, *Doppelgänger*, dos poemas ou romances examinados por ele: não por acaso, João Cabral, como recorda o próprio crítico, disse-lhe ter aprendido a perceber a própria poesia ao ler suas formulações sobre ela. Sua mais recente coletânea chama-se *Entre livros*. Também publicou, além dos já mencionados, *As ilusões da modernidade*, *A leitura do intervalo* e *A biblioteca imaginária*.

ES: Professor, seria interessante iniciarmos com um retrospecto de sua vida de leitor. Quando e como a literatura transformou-se em objeto de interesse para o senhor?

JAB: Acho essa questão fundamental, porque os leitores têm histórias, e o crítico tem uma história de leitor que antecede o aparecimento dele como crítico. Não existe crítica e não existe crítico sem essa tradição pessoal de leitura. Eu sempre fui um leitor. Desde adolescente, desde que me lembro, sou um leitor. Costumo dizer que fui professor em decorrência de ter sido leitor. Primeiro, li o que pude ler e tomei notas. A vida exige que você tenha um emprego, e então chegou um momento em que resolvi tornar-me professor e passar para os alunos essas minhas notas de leitura. Na verdade, ser professor não é mais do que isso: procurar transmitir suas notas com uma certa dignidade. Não eram simplesmente anotações subjetivas, individualistas, mas anotações problemáticas, perguntas, mais do que respostas. E eu procurava, lendo outros críticos, saber que tipo de questões eles também faziam. Acho que a origem do exercício da crítica está nessa vontade de perguntar, de questionar os textos.

ES: O senhor recorda algum livro que o tenha marcado especialmente nesses primeiros anos de leitura?

JAB: Há autores que me marcaram muito, desde a adolescência. Na prosa, sempre foram Machado de Assis e Eça de Queirós. Sempre fui um grande leitor de Eça de Queirós, o que não era muito comum entre os brasileiros da minha geração. Na geração um pouco anterior, era: todo mundo, no Brasil, lia Eça de Queirós, mas na minha geração, não. Tive essa queda pelo Eça por causa das minhas origens: sou filho de português e ganhei muito cedo a edição do centenário de Eça de Queirós. E li muito Machado: ele foi uma presença constante na minha adolescência. Alencar, Machado... Eram os autores que todo mundo lia. E poetas... Era natural que eu lesse um poeta como Manuel Bandeira. Sou do Recife, e Bandeira me tocava muito. Li bastante Bandeira, Drummond – e João Cabral. Mas João Cabral é uma leitura um pouco posterior, uma leitura decisiva na minha concepção de poesia. Esses são os autores que marcaram. Porém, há também aqueles que às vezes não nomeamos, autores que li circunstancialmente. Por exemplo: estou dando esta entrevista aqui em Porto Alegre e posso dizer que uma editora que me ensinou muito foi a Globo. Eu devorava as publicações da Globo. Os livros da Coleção Nobel, por exemplo. Conheci vários autores universais através dessa coleção. O meu querido amigo Osman Lins dizia que não fez faculdade de Letras mas leu a Coleção Nobel. São leituras que fazem com que você fique pensando, por exemplo, o que é a ficção. São essas leituras originárias, leituras feitas por prazer. Lembro-me, por exemplo, do Aldous Huxley, publicado na Coleção Nobel, que me acompanhou durante toda a adolescência. Eu era um verdadeiro idólatra do Huxley. Lia tudo dele. São autores que fazem parte do circuito médio da literatura e que influenciam. Depende também de onde você está. No meu caso, eu vivia numa província onde o número de livrarias era muito pequeno. Na verdade, era uma caça aos livros. Quando víamos um livro citado pelo Otto Maria Carpeaux, pelo Augusto Meyer, pelo Antonio Candido, nós íamos atrás desses livros... Falo "nós" porque penso sempre no meu companheiro de geração Luiz Costa Lima. Fazíamos

juntos essa busca. Nós procurávamos nos sebos, encomendávamos livros em comum e aí dividíamos. Esse tipo de busca, de tarefa que você se impõe para conhecer a literatura, confesso que não sei de onde vem. Mas ela existiu. E isso fez com que eu assumisse um compromisso com a literatura, com o ensino e com a escrita da crítica literária.

ES: O senhor começou a dar aulas de literatura ainda no Recife?

JAB: Comecei muito jovem. Eu não fiz Faculdade de Letras... Tinha um amigo que dizia que quem gosta de matemática faz Engenharia, quem gosta de biologia faz Medicina e quem gosta de ler Machado de Assis faz Direito. Como eu gostava de ler Machado de Assis, fiz Direito. (*Risos.*) Para ingressar no Direito, freqüentei um cursinho – existia apenas um no Recife. E me dei tão bem com a literatura francesa... Porque tive a sorte de ter um pai que era um sujeito de posses, e nós tínhamos professores de francês em casa desde criança, de maneira que eu, com 14, 15 anos, lia Baudelaire. Para mim, francês, no vestibular, foi fácil. Tive tanto sucesso que o professor desse cursinho imediatamente me chamou para dar aulas de literatura francesa. Entrei na Faculdade de Direito com 17 anos; portanto, comecei a dar aulas com mais ou menos 18. Tive alunos da minha idade ou até mais velhos do que eu. E, como o cursinho era para o Direito, alguns depois se transformaram em políticos famosos. Recentemente, votei para presidente da República num ex-aluno meu, Roberto Freire. Também comecei muito cedo a escrever em jornal, ou, como eu digo, a publicar as minhas notas de leitura.

ES: Era no *Jornal do Commercio*, do Recife...

JAB: Sim, tive coluna de crítica no *Jornal do Commercio* durante muito tempo. E essas duas coisas me levaram a propor à universidade – naquela época, chamava-se Universidade do Recife – um curso de Teoria Literária. O programa que preparei tinha por base o programa elaborado pelo Antonio Candido na Universidade de São Paulo (USP). Eu já o conhecia e escrevi a ele pedindo-lhe o programa. Ele me enviou o programa comenta-

do, o que é uma jóia da história da disciplina de Teoria Literária no Brasil. Explicava por que dava isso, como fazia as análises, em que altura as análises tinham de entrar. Criei então a disciplina de Teoria Literária e fui professor lá muito jovem. Tinha 26 anos.

ES: Até quando o senhor permaneceu no Recife?

JAB: Fiquei no Recife até o golpe de 1964. Depois do golpe, fui para Brasília. Eu tinha um convite do Antonio Candido para vir para São Paulo, mas ele foi convidado a dar aulas em Paris e acabou indo. Então ele me disse que, enquanto estivesse em Paris, eu deveria continuar em Brasília. Fiquei em Brasília até o fim de 1965, quando eu e minha mulher fomos expulsos da universidade por motivos políticos e tivemos de voltar ao Recife. Quando o Antonio Candido voltou, fomos para São Paulo. Fui para trabalhar com ele e para preparar minha tese de doutoramento. Na verdade, para *escrever* minha tese, porque já a vinha preparando desde quando estive na Universidade de Brasília. Preparei a tese entre 1965 e 1969 e a defendi em 1970, na USP. Fiz toda a pesquisa enquanto estive em Brasília e já tinha começado a escrever, mas houve o tormento da expulsão, do retorno temporário ao Recife, e só a retomei quando cheguei a São Paulo. Foi uma tese sobre a crítica brasileira em fins do século XIX e início do século XX, tomando José Veríssimo como motivo.

ES: O que o levou a escolher a crítica de José Veríssimo como tema de sua tese?

JAB: Sempre tive interesse pela história da crítica no Brasil – e pela história da prosa política, dos publicistas. Em 1967, publiquei um livro, pela Coleção Nossos Clássicos, da Editora Agir, sobre um historiador maranhense do século XIX chamado João Francisco Lisboa, que não é muito conhecido – autor d'*O Jornal de Timon*. Quando estava preparando esse trabalho, descobri que o crítico que melhor dizia a respeito dele era o José Veríssimo. Comecei a notar o José Veríssimo. E depois a me perguntar certas coisas. José Veríssimo era visto por toda uma geração,

a minha, e mesmo anteriormente, apenas como autor da *História da Literatura Brasileira*. Comecei a descobrir que ele havia escrito muito mais e não era só aquele beletrista, moralista, como afirmavam os seus críticos. Percebi que havia uma complexidade maior. Ele era um intelectual da geração de 70, portanto da geração de Sílvio Romero – mas Sílvio Romero era muito precoce –, publicou desde muito cedo: em 1888, ele publicou a sua *História da literatura brasileira*, e o José Veríssimo, naquele ano, estava começando a publicar os seus primeiros trabalhos. Eles são quase da mesma idade. José Veríssimo, porém publicou uma série de outras coisas que nos dão uma dimensão diferente de sua figura. O grande problema é entender como um homem da sua geração, formado pelo naturalismo, pelo evolucionismo e pelo positivismo, chegou àquela definição famosa, que está na *História da literatura brasileira*, de literatura como "arte literária". Isso arrepia o Sílvio Romero. Não arrepio porque ele não viu o livro de José Veríssimo – morreu em 1914 e a *História* foi publicada em 1916. Mas como chegou a essa definição? Foi isso que eu chamei de "tradição do impasse", um verdadeiro dilaceramento para ele. Ele via as novas formas, sobretudo o simbolismo, as novas invenções da literatura, e não conseguia apreender aquilo. Havia uma limitação... Na minha tese, acabo por afirmar que essa tradição é anterior a ele, está nele e continua depois. É um problema sério. O Antonio Candido, sem usar o nome, aponta esse mesmo problema em Alvaro Lins. E digo mais ainda: o próprio Antonio Candido é, muitas vezes, um homem dilacerado entre o empenho social e a literatura; às vezes, ele tem dificuldade em assumir o gosto pela literatura. O título da minha tese, na verdade, é uma brincadeira com uma frase de Afrânio Coutinho. Ele dizia que a aproximação nacionalista à literatura, que a idéia da nação e da nacionalidade tinham uma grande tradição, que ele chamava de "tradição afortunada". Eu digo que não é uma "tradição afortunada", mas sim uma "tradição do impasse".

ES: Há uma passagem da "nota de esclarecimento" aposta a *A tradição do impasse* que me parece extremamente significativa. Nela, o senhor observa que a lição de José Veríssimo, como exemplo típico do intelectual brasileiro, é "grave" e até mesmo

"triste", resumindo-a com as seguintes palavras: "escrever *no Brasil* nem sempre significa escrever *a partir* de nossas condições, embora estas minem basicamente os anseios de vãos mais audaciosos". O senhor repetiria, ainda hoje, essa proposição?

JAB: Sim. Esse é um problema permanente, sobretudo neste país, com o tipo de formação que tivemos. É difícil você escrever a partir de nossas condições. Em geral, você escreve tendo por paradigma algo que não tem nada a ver conosco. Esse é o grande tormento do intelectual brasileiro, quase sempre. O intelectual brasileiro – e você pode pensar em homens como Gilberto Freyre, como Sérgio Buarque de Holanda, esses grandes intérpretes do Brasil – tem dificuldade em ser brasileiro. Isso não tem jeito. Gilberto Freyre tentou resolver isso na base do regionalismo. Tratou da cultura regional nordestina e soube fazer isso muito bem. Mas, no fim, o método adotado por ele para ler essa cultura deve muito à tradição antropológica inglesa, aos professores que teve nos Estados Unidos... Enfim, acho que não há solução, porque nós somos mesmo a margem.

ES: O início de uma solução dependeria, portanto, de reconhecermos e assumirmos o impasse?

JAB: Acho que sim. Não vejo muito bem uma solução... Mas, para mim, a solução é assumir a lição do abismo, da vertigem. Refletir no Brasil, pensar no Brasil, é vertiginoso. Nesse sentido, o Luiz Costa Lima está num bom caminho. Porque o Luiz se espanta de que se possa pensar no Brasil. Você tem tudo, no Brasil, para não se sentir pensando a partir de suas condições. Você se pergunta: minhas condições são condições brasileiras? São condições de uma classe a que eu pertencço?

ES: O senhor poderia falar um pouco sobre seu convívio com Antonio Candido? Ele foi orientador de sua tese de doutorado...

JAB: Foi um orientador formal. Na verdade, ele nunca orientou. Conversava comigo... Bem antes, em 1964, eu fui a São Paulo me encontrar com ele e tivemos um diálogo engraçado. Antonio Candido me deu o boletim – ainda não era livro – que ele escre-

veu sobre Sílvia Romero, a tese que resultou na sua livre-docência – porque, como você sabe, ele não é formado em Letras, mas em Ciências Sociais. Como eu já estava pensando em fazer minha tese sobre José Veríssimo, ele me deu esse trabalho com a seguinte dedicatória: "Ao caro João, este meu álibi". Porque foi o álibi dele para dar aula de Literatura Brasileira. E o Veríssimo seria meu álibi para também ficar nas Letras, porque eu era formado em Direito. Aí ele comentava que nós dois estaríamos montados sobre os dois grandes críticos do século XIX. Nós conversávamos bastante, mas nunca fui aluno do Antonio Candido. Nunca tive aula com ele. Aliás, um dos primeiros artigos que saiu sobre a *Formação*, em todo o Brasil, foi meu. E o Antonio Candido sabe disso. Foi uma pequena resenha numa revista do Rio de Janeiro, no ano seguinte ao da publicação do livro, 1960. Li e usei descaradamente nos meus cursos a *Formação da literatura brasileira*. O Antonio Candido faz questão de dizer que não fui aluno dele, mas sim colega. Ele tem toda a razão.

ES: Além de Antonio Candido, com que outros críticos de gerações anteriores o senhor teve contato?

JAB: Não convivi com Augusto Meyer, não tive nenhum contato com ele, mas foi um crítico que sempre me apaixonou. Fiz a antologia dele para a Editora Perspectiva, *Textos críticos*, uma antologia generosa para que os jovens possam lê-lo, não tenham que ir procurar seus livros em sebos. Agora, parece que sua obra está sendo reeditada. Fiz a antologia com amor, cumprindo uma dívida de leitor que sempre foi apaixonado pelo texto dele. E aqueles outros dessa geração, como Carpeaux, que influenciou todos nós. Líamos os artigos do Carpeaux e saíamos pensando que éramos eruditos. Porque o Carpeaux falava dos mais diferentes autores com uma facilidade... Falava de Dante, de Kafka... E tudo isso era importante para o quase adolescente que se sentia inteligente ao ler Carpeaux. O Carpeaux foi um autor que enriqueceu muito toda uma geração de leitores, de professores.

ES: No início da década de 70, num período passado na Universidade de Yale, o senhor escreveu sua tese de livre-docência sobre João Cabral de Melo Neto, *A Imitação da forma*. A proposta de pesquisar a obra de Cabral resultou da constatação de uma deficiência nas leituras antecedentes?

JAB: É difícil reconstituir o percurso. A tese é a leitura de um livro do João Cabral, *Poesias completas*, publicado em 1968. Abrange, portanto, de *Pedra do sono* a *A educação pela pedra*. A tese pega a obra do João Cabral inteira até aquele momento. E cronologicamente. Tem um miolo teórico que eu, de repente, descobri. Porque teoria você inventa: chamei isso de metáfora – é verdade, são as "metáforas críticas" fundamentais, que deram o título para um livro meu. Você, de repente, as descobre. O Augusto Meyer era extraordinário em criar essas metáforas, como o Antonio Candido o é. O grande crítico sempre o é. Realmente, descobri minha metáfora para a obra de João Cabral: o João não era um poeta apenas formalista, como se dizia, um poeta intelectualista (a acusação que se fazia a ele), e não era também o poeta social descarado, Violão de Rua – isso ele não era. O que ele era, então? Imaginei que o traço fundamental da poesia dele era o que chamei de "imitação da forma". Imitação da forma, para mim, significava e significa simplesmente o seguinte: ele não nomeia os objetos da realidade enquanto tais, não está interessado apenas nos significados desses objetos; ele está interessado na maneira de se comportar, na forma dos objetos. A cabra não é apenas o significado "cabra", mas o modo de ser cabra. Espantei-me com o que estava encontrando, porque isso ocorria em toda a obra dele.

ES: Este é o momento em que, no trabalho crítico, encontramos a perspectiva que abre o texto...

JAB: Abre tudo. Comecei a ver isso funcionar. Isso não vem, e este é o problema central do ensaio, sem uma enorme consciência crítica do poeta, consciência do fazer poético. Naturalmente, isso engata com a idéia da metalinguagem, que está presente na obra dele e que eu já havia estudado antes num pequeno ensaio. Esta era uma poesia crítica. Para mim, foi a glória quando,

em 1982, o próprio João Cabral fez uma antologia da obra dele e deu o título de *Poesia crítica*. Então, eu disse, estou confirmado. E mais ainda: ele dividiu os poemas em seções que seguem o que eu achava, *Linguagem e Linguagens*. É difícil você ter essa sensação de confirmação total de um autor. Por isso, quando ele me deu a sua *Obra completa* na edição da Nova Aguilar, com uma dedicatória em que dizia que eu lhe havia ensinado como perceber sua própria obra, não achei que fosse demagogia. *Poesia crítica* é o documento disso. Mas isso não significa que a minha seja uma última leitura. Tanto que eu fiz questão de colocar como subtítulo "*Uma leitura de João Cabral de Melo Neto*". Há alguns críticos, alguns professores, que insistem em dizer que eu sou excessivamente cabralino. Dizem que eu vejo o Murilo Mendes pela ótica de João Cabral. Não. Eu escolhi estudar o Murilo Mendes de *Convergência*, usando como metáfora o título de um livro dele: "*Convergência poética de Murilo Mendes*". Queria mostrar como, neste livro, há uma convergência de uma série de coisas que estão na obra dele – o sublime, o religioso –, mas existe aquele elemento central que é uma certa consciência do fazer. No que ele coincide com o João Cabral e com o que há de melhor no Drummond, no Bandeira.

ES: E que é, de resto, uma marca da poesia moderna...

JAB: Sinto muito, mas não sou culpado de que os poetas sejam cabralinos. O próprio Murilo reconhece isso: "Webernizei-me. Joãocabralizei-me". As pessoas às vezes não aceitam que você encontre o elemento central, mas eu encontrei... Mas não acho que seja o único, pelo contrário. Tenho orientado teses que são radicalmente contrárias à minha hipótese central sobre João Cabral. Há uma tese, que é um dos trabalhos mais bonitos sobre João Cabral, defendida por um orientando meu, que se chama *A voz alta de João Cabral*, sobre poemas como *O rio*, *Morte e vida severina*, mostrando a importância desses poemas e como eles desdizem, em grande parte, esse Cabral metalingüístico. Não concordo que desdigam – eles ampliam, completam, acrescentam, mas não desdizem. Porém, acho isso muito bom. Se você ler o João Cabral completo, descobrirá coisas interessantíssimas. Por exemplo: ele foi um poeta autobiográfico. As pessoas dizem

que ele foi um purista, objetivo. *O rio* é um poema autobiográfico – do rio e dele. Cabral escreve: "Um velho cais roído / e uma fila de oitizeiros / há na curva mais lenta / do caminho pela Jaqueira, / onde (não mais está) / um menino bastante guenzo / de tarde olhava o rio / como se filme de cinema". O menino guenzo é ele, João Cabral. Ele nasceu no bairro da Jaqueira. Eu conheço o lugar: ele vivia num daqueles casarões de costas para o rio, num dos casarões de que ele fala em *O cão sem plumas*. As pessoas ficam afirmando que o João Cabral não tem nenhuma humanidade, é frio, intelectual. Isso é uma tolice exagerada. Não existe isso. É um poeta de uma enorme tensão. A palavra que define o João Cabral é esta: tensão. Um poeta tenso o tempo todo. E a tensão fundamental da poesia brasileira: ser poeta *nesse país*, que o Drummond sofreu bastante, Bandeira também... Mas Bandeira com menos intensidade, ou com mais graça, de uma forma mais resignada. Mas Drummond, não – Drummond sofreu mesmo. Há poemas dele que são terríveis. Mas, no Cabral, não há um que não seja.

ES: Mesmo depois de *A imitação da forma*, o senhor continuou escrevendo sobre João Cabral...

JAB: Não há livro meu sem um ensaio sobre Cabral.

ES: Outro autor a quem o senhor sempre retorna, seja como leitor de sua poesia ou como simpatizante de suas posições críticas e teóricas, é Paul Valéry – um autor da predileção de João Cabral. Ambos os interesses estão relacionados?

JAB: Sem dúvida. Ambos fazem parte do meu modo de entender a literatura. Com o passar do tempo, fui acrescentando alguns autores criativos – mas, na verdade, Valéry e Cabral, para mim, são os básicos. O Valéry teórico, o Valéry prosador, sempre foi fundamental. Eu li, reli, e tive a felicidade de poder editar no Brasil uma coletânea de textos em prosa dele. Achava muito ruim que os jovens não conhecessem um texto como "Poesia e pensamento abstrato", que é de 1930; e se você puser esse texto ao lado dos de Hans Robert Jauss, de Wolfgang Iser, de toda estética da recepção, verá que ele já dissera o essencial. O

Jauss, aliás, disse que o Valéry era o avô deles. E é mesmo: quando ele fala, por exemplo, que o leitor é que é o inspirado... É extraordinária sua capacidade de reflexão por dentro da poesia. E o que me interessa, na literatura, e eu fui descobrindo isso a duras penas, é, sobretudo, a tensão, é o perigo, é o não resolver. Não gosto de crítica que resolve. Gosto daquela crítica que põe perguntas, que põe problemas, e não daquela que dá respostas. Por isso sempre fui um grande admirador do Camus, por exemplo. Na adolescência, li muito Albert Camus. Porque, nele, se está sempre *en abîme*. Você está quase junto do suicídio, a literatura vai desaparecer... Comecei a juntar outros autores a isso, como é o caso do Mallarmé, que eu acho admirável nesse sentido: Mallarmé chega à radicalização total, quase à dissolução da literatura. Uma das frases maiores que li, há muitos anos, na *Nouvelle Revue Française*, é do Maurice Blanchot, a primeira frase de um texto intitulado "Où va la littérature": "*La littérature va envers elle-même, c'est-à-dire, vers sa disparition*". Que coisa maravilhosa! Vai em direção ao seu desaparecimento... Isso, para mim, tem o maior interesse... Isso significa que eu não goste da prosa, não goste da ficção? Não, eu gosto. Mas a grande prosa sempre provocou isso. Cervantes provoca isso. Ele põe em risco a literatura dos outros – a novela de cavalaria – e a dele mesmo. Toda grande literatura fez isso. Todos os grandes poetas se perguntaram a respeito do que é a literatura. Há um verso de Dante, no *Inferno*, em que ele diz: "*Che dal fatto il dir non sia diverso*". Que o fato não seja diferente do dizer! O que é isso? Isso é a realização da semiótica moderna, da relação fundamental entre coisa e dizer. Os grandes escritores sempre trabalharam arriscadamente. Aí vem o crítico e resolve... Não gosto disso... Não gosto de apaziguamento na crítica. A função da crítica não é apaziguar. É perguntar.

ES: Um conceito de certa recorrência em sua obra, chegando a figurar no título de um de seus livros, é o de *intervalo*, que vai ao encontro desse seu interesse por uma literatura que coloca a si mesma em risco. O jornalista Marcelo Coelho, escrevendo sobre *A biblioteca imaginária*, reclamou que a noção de *intervalo* carece de "maior rigor conceitual". Porém, acredito que a força desse conceito, como ocorre em tantos momentos da melhor

crítica (penso na *aura* de Walter Benjamin, por exemplo), está exatamente em escapar da fixidez positivista do conceito. Que perspectivas o *intervalo* abre para o senhor no enfrentamento da obra literária?

JAB: Quando li o texto do Marcelo, achei um texto simpático. Não sou desses que acham que tudo que não é aplauso unânime está errado. Mas eu disse para alguns amigos e alguns alunos que o Marcelo não entendeu o fundamental. O fundamental é que o conceito de *intervalo* não é para definir: se definir, resolve – e não dá para resolver. O *intervalo* é isso, é a irresolução. O Marcelo não percebeu isso. Você naturalmente tende a resolver. É mais fácil. Conservar a tensão da pergunta é muito mais difícil.

ES: Seu interesse recorrente por Cabral e Valéry mostra uma tensão – para usarmos um termo caro ao senhor – entre a atenção à literatura brasileira e à literatura estrangeira. Isso me parece divergente em relação a uma certa orientação nacionalista que ainda grassa nos estudos literários, mesmo em nível universitário. A experiência do universal é, para o senhor, necessária para alcançar-se a medida do nacional?

JAB: É preciso conhecer a literatura universal para poder julgar bem a literatura nacional. Sempre gostei muito de uma frase que está na *Formação da literatura brasileira*, do Antonio Candido, a qual diz que o especialista apenas em literatura brasileira você conhece de longe. É verdade. Isso apequena a própria literatura brasileira. Grandes escritores brasileiros sofreram por isso. Machado de Assis, por exemplo. No momento em que você percebe Machado de Assis no nível internacional, ele cria asas e se mostra, de fato, como o escritor que é.

ES: Na crítica e na teoria, há essa visão combinada, mas me parece que, na história da literatura, ainda há uma espécie de "misticismo" da nacionalidade...

JAB: Sem dúvida. E faz parte dessa tradição do impasse. Está no José Veríssimo. É engraçado o caso dele. Fiz, recentemente,

uma edição para a Topbooks com uma introdução muito longa, intitulada "José Veríssimo, leitor de estrangeiros", sobre *Homens e coisas estrangeiras*. É um livro notável, por tudo: pelos erros, pelas más leituras, mas o que impressiona é como ele estava em dia com o que se fazia. Entretanto, quando escreve a *História da literatura brasileira*, parece que não leu essas coisas. Ele se apequena. Embora se esforce para não fazer isso. Sentimos uma tentativa de atualização. Ele foge àquele determinismo e evolucionismo do Sílvio Romero, acrescenta alguns autores na visão dele, como o Gustave Lanson, mas é muito pouco. Ele lia Nietzsche, lia Tolstói, lia John Ruskin, que eram seus contemporâneos. A gente esquece que ele era contemporâneo de Nietzsche. Seis meses depois da morte de John Ruskin, o José Veríssimo escreveu um texto sobre ele, e um texto interessante. Mas quando passa para a história... E isso é muito comum. Por isso os arrojos da vanguarda são importantes para uma nova história da literatura brasileira. Temos que repor, propor, questionar, em termos não provincianos, mas questionar mais alto. Entretanto, não nego a importância do estudo menor, da pesquisa, do levantamento de textos de certos autores que precisam ser lidos exatamente para pensarmos sobre a literatura brasileira – o que está sendo feito por alguns centros universitários no Brasil. Certos autores não foram lidos nem relidos, mas temos de avaliá-los de forma universal. No meu caso, estudar ao mesmo tempo um autor brasileiro e um que não é brasileiro, acho normal: o crítico brasileiro de literatura não está obrigado a se limitar à literatura brasileira. Às vezes, nos cursos de teoria da literatura, os exemplos são sempre brasileiros. Jamais gostei disso. Outro dia, uma ex-aluna lembrou que, há quase trinta anos, eu tinha feito uma leitura de *A morte de Ivan Ilitch* em aula, e que isso a marcara muito. Confesso a você que eu não lembrava dessa leitura. Mas depois que ela começou a falar, lembrei e fiquei espantado. Não é que eu tenha lido o Tolstói, no sentido "moderninho" de leitura – como a gente fala em "leitura de um quadro"... Nada disso. Eu li mesmo. Peguei *A morte de Ivan Ilitch*, do Tolstói, na tradução do Boris Schnaiderman, que é uma tradução rigorosa, direta do russo, e li o livro inteiro com os alunos. Era um auditório imenso, eu chegava lá e lia um trecho, e comentava. Sempre achei que a leitura dos grandes auto-

res da nossa tradição, do nosso cânone, precisa continuar viva. Essa discussão sobre o cânone me parece, muitas vezes, inteiramente tola, porque, a meu ver, se tem de alargá-lo, e não excluir nomes. Excluir Shakespeare ou excluir Dante... Aí não. Mas acrescentar, certamente, abrir o cânone. É estranhíssimo, por exemplo, que o cânone da literatura brasileira tenha tão poucas mulheres. É estranhíssimo que tenha tão poucos negros. Mas se você me perguntar quais são, não sei. Conheço alguns. Mas há de ter mais. É impossível que, numa civilização como a nossa, não existam mais autores negros canônicos. Ou mulheres. Não conheço a irmã de Machado de Assis, mas é possível que ele tenha uma irmã – que haja uma escritora tão extraordinária quanto ele.

ES: O senhor pertence a uma geração de críticos que teve Antonio Candido como mestre, constituída por nomes de merecida proeminência, como Luiz Costa Lima, Alfredo Bosi, Davi Arriagucci Jr., Roberto Schwarz, Leyla Perrone-Moisés. Entre os novos críticos, aqueles que foram seus alunos ou mesmo alunos de seus alunos, o senhor encontra algum que possa vir a equiparar-se a estes que citei?

JAB: Vejo alguns. Posso falar dos que foram meus alunos, não sobre o que está acontecendo aqui ou no Rio. Tenho certeza de que um dos melhores alunos que eu tive não vai ser crítico. Ele não quer ser crítico. Ele escreveu duas teses espantosas sobre João Cabral. Mas ele só quer ser professor do secundário... Outro que fez uma tese sobre João Cabral, e tem trabalhado sobre a relação arte e literatura, com um nível muito alto, é o Aguinaldo José Gonçalves – que, por sinal, é negro, o que já é interessante, porque crítico negro, no Brasil, nunca houve. O trabalho de livre-docência que ele fez recentemente, sobre Proust, sobre *Em busca do tempo perdido*, é magistral: uma leitura arriscada, como eu gosto. Acho que o Aguinaldo tem potencial para ser um grande crítico. E outro, Roberto Ventura, que foi meu orientando em parte, porque fez a sua tese também na Alemanha, sob a orientação do Hans Ulrich Gumbrecht, me parece um excelente crítico, sobretudo um historiador da literatura e da crítica, biógrafo. Acabo de ler o trabalho que ele fez para uma cole-

ção da *Folha de S. Paulo*, sobre Gilberto Freyre, que é exemplar. Outro grande crítico, um pouco mais novo do que eu e que aparece muito pouco, chama-se Francisco Achcar. O Francisco escreveu um livro que não parece brasileiro, um livro sobre o lugar-comum, *Lírica e lugar-comum*. Ele é especialista em literatura latina e escreveu um livro sobre a tradição horaciana na literatura luso-brasileira. É inimaginável. Quando examinei o trabalho do Francisco, porque eu estava na sua banca de doutorado, comecei dizendo que, quando abri o trabalho, tive a impressão de estar lendo uma tradução de algum trabalho de professor de Oxford, de Cambridge... Por que é desse nível de erudição. Exemplar. Inclusive publiquei este trabalho quando era presidente da Editora da Universidade de São Paulo (Edusp). E há um rapaz bem jovem, que é meu editor na revista *Cult*, Manuel da Costa Pinto. Ele publicou um livro maravilhoso, extremamente bem-escrito, sobre o ensaio em Albert Camus. É um grande crítico ainda em formação. Está fazendo uma tese de doutoramento extremamente ambiciosa sobre a ausência de Deus na literatura. Vai examinar os escritores em pares: Dante e Santo Agostinho, Pascal e Montaigne... Ele tem idéias, tem imaginação crítica – o que é fundamental.

ES: O senhor referiu-se a sua coluna na revista *Cult*. Além disso, assina freqüentemente textos na *Folha de S. Paulo*. Escrever para um público especializado é muito diferente de escrever para o público em geral?

JAB: Existem diferenças e este é um bom aprendizado. Quando você escreve para um público de jornal, você tem de traduzir, falar de modo mais claro. No primeiro artigo que escrevi para a *Cult*, quando o Manuel me convidou, fiz questão de contar uma história que havia ocorrido quando eu escrevia o rodapé de crítica no *Jornal do Commercio*. Uma vez, recebi uma carta de um leitor que se dizia seminarista e que dizia gostar muito de meus textos, mas que achava estranho que eu nunca houvesse falado de três autores pelos quais ele era apaixonado: Kafka, Cassandra Rios e Pittigrilli. Achei estranhíssimo, por vários motivos. Mas o motivo central era juntar esses escritores. Fiquei quase trinta anos pensando nisso. Porque pensei em dar uma resposta

a ele, escrever um artigo com o título de "Kafka, Cassandra Rios e Pittigrilli". O leitor não é obrigado a ler com coerência. Ele lê as coisas mais variadas. O artigo que escrevi para a *Cult* era uma brincadeira, tentando imaginar hipóteses... Por que um seminarista gostava de Kafka e de Cassandra Rios? Nos momentos de seriedade, ele lia Kafka; nos momentos de carne acesa, lia Cassandra Rios e Pittigrilli. Mas aproveitei isso para discutir o problema do cânone, para fazer com que o leitor comesse a perceber o cânone. Escrevi algo assim: a frase é muito estranha, juntando Kafka, Cassandra Rios e Pittigrilli, mas se a gente mudar para Kafka, José de Alencar e Ariosto, fica mais ou menos normal. Por que é normal? Porque esses outros fazem parte do cânone, então podem estar juntos de Kafka, que é canônico. O que concluí então, e eu mesmo achei graça quando escrevi, é que a culpa é do Kafka, porque ele é que está metido com essa gente. (*Risos.*) Escrever assim é um aprendizado, porque você consegue dizer coisas sérias, tocar em problemas fundamentais, traduzindo para um público mais geral, e isso é bom.

ES: Num artigo recente na *Folha de S. Paulo*, o senhor contou sobre sua recusa a um convite para dirigir um curso de pós-graduação numa universidade particular depois de aposentar-se na USP. Sua justificativa era de que, voltando à universidade, não teria tempo para dedicar-se à leitura e à escrita. Escrever é melhor do que dar aulas?

JAB: Sem dúvida, prefiro escrever a dar aulas. Mas antes das duas, prefiro ler. Se eu pudesse, só leria. Você poderia me perguntar: mas não pode? Às vezes, acho que posso. Mas não. Em termos reais, eu poderia: como sou aposentado, posso decidir não escrever mais nada, ficar em casa lendo. Mas não consigo, porque a leitura alimenta minha escrita. E, por outro lado, ela exige a escrita. Chega um momento em que não posso deixar de escrever. Talvez eu pudesse não escrever e dar aulas. Mas aí não me satisfaria: *verba volant*... Escrever, para mim, é difícilimo. As pessoas acham que não, que eu tenho grande facilidade para escrever. Não é verdade. Tenho muito tormento para escrever. Na escrita, tudo se decide na primeira frase. Se você encontra a

primeira frase, você escreve. Numa resenha sobre um livro de George Steiner, comecei dizendo que uma autora norte-americana escreveu um livro chamado *Como os poemas terminam*, e que fico imaginando que se poderia escrever um livro chamado *Como os ensaios começam*. É aquilo que, no jornalismo, se chama de gancho. Quando você encontra isso, o ensaio já está preparado, ele já está pronto. Sempre gosto de citar uma frase do Augusto Meyer que me impressionou muito, a primeira frase do seu ensaio sobre João Simões Lopes Neto: "Eu já tive a sorte de ler os *Contos gauchescos* numa velha casa de estância, com as janelas abertas sobre os horizontes limpos da campanha". Isso é a doação autobiográfica que deixa o leitor com a impressão de que o tom será todo aquele, mas não é não. Ele de repente está fazendo elucubrações eruditíssimas sobre a palavra "gaúcho".

ES: Além da noção de *intervalo*, de que o senhor já falou, há outra noção central em seus últimos livros, que é a de *releitura*. O crítico é, antes de tudo, um leitoror?

JAB: Antes ele é um leitor. Mas para ser crítico tem de ser leitor. Quando falo *releitura*, não é apenas ler de novo. Para mim, *releitura* é organizar as várias idas e vindas no texto que se está lendo. E encontrar no texto o modo pelo qual certos elementos reaparecem, elementos que são fundamentais e que só aparecem para o leitor quando ele relê. Fiz essa experiência com *Os Maias*, de Eça de Queirós. É muito difícil encontrar certos elementos fundamentais em *Os Maias* se você não reler nesse sentido. São coisas que recorrem no texto. Quando você lê só uma vez, não nota isso.

ES: Na releitura, o texto torna-se como que tridimensional.

JAB: Isso mesmo. O grande escritor espalha no seu texto esses elementos e depois os retoma. Machado de Assis faz muito isso. Também tentei ver isso em *Dom Casmurro*. E no *Brás Cubas*. Machado obriga o leitor a reler. É esta obrigação da releitura que faz da obra um clássico. Você jamais deixará de reler. Toda vez que você relê, acaba descobrindo elementos novos. Para essa

idéia ligada à perenidade da obra, usei muito o Frank Kermode, para quem o clássico não é aquele que acrescenta significados, mas é um *surplus* de significante. E aí voltamos ao Valéry, que diz que o poema nunca morre, porque você termina e lê de novo. Diz o Valéry que poema é isso. Se morrer, não é poema.

ES: Encontrei, nesses ensaios sobre Eça de Queirós e Machado de Assis que o senhor mencionou, ecos da retórica desconstrutiva de Paul de Man. Lembrei então que a epígrafe de *A metáfora crítica* é um frase de *Blindness and insight*. Esses ecos de De Man são conscientes?

JAB: Não diria que são conscientes o tempo todo. Mas é consciente a leitura do Paul de Man, que foi muito importante para mim. Não li o Paul de Man depois. Li o De Man em 1971. Quando preparei *A metáfora crítica*, que é uma espécie de resto do meu trabalho sobre João Cabral, usei aquela frase dele: "*Criticism is a metaphor for the act of reading*". É uma frase que acho bonita: "Crítica é uma metáfora para o ato de ler". Usei Paul de Man pela primeira vez no Brasil. Quando voltei em 1973, usei o De Man em curso. Ninguém tinha ouvido falar dele. Absolutamente ninguém na faculdade, nem aluno nem professor. Foram dois que eu usei pela primeira vez no Brasil: De Man e Fredric Jameson. Eu tinha lido aquele livro do Jameson, *Marxism and form*, o livro bom dele. Uma orientanda minha, a Iumna Maria Simon, junto com o Ismail Xavier e o Fernando Oliboni, o traduziu para o português. Por sugestão minha, a Hucitec publicou esse livro. Depois, acho que o Fredric Jameson pegou um caminho que não é o meu. Não tem mais tensão. Ele resolveu. Se resolveu, não estou mais interessado.

ES: O senhor chegou a conhecer De Man em Yale?

JAB: Eu o conheci, porque estava em Yale quando ele chegou. Assisti a aulas dele, a uma leitura que fez de poemas do Rilke, os quais traduziu para o francês. Depois ele levou o Derrida para Yale e fez a apresentação do Derrida, a que eu também assisti. E comprei o *Blindness and insight* no momento em que saiu, na primeira edição. Fiquei espantado. O conceito de moderni-

dade... Tudo isso me influenciou bastante nos trabalhos que depois vim a fazer, que estão em *As ilusões da modernidade*, ou no texto sobre Brás Cubas. O Randal Johnson, que traduziu para o inglês o texto sobre Machado de Assis, num livro chamado *Tropical paths*, diz isso na introdução: que eu sou um desconstrutivista. Fiquei espantado, mas tudo bem. Não me julgo um desconstrutivista, não sou um desconstrutivista assumido, mas o trabalho de desconstrução me dá muito prazer. Quando funciona, é muito bonito. Acho que funcionou com *Os Maias*. Fiz agora um outro texto sobre Eça de Queirós, desta vez sobre *A ilustre casa de Ramires*, que é um pouco isso. De repente, entrei em *A ilustre casa de Ramires* e comecei a ver como se combinam os dois discursos – o discurso histórico-épico escrito pelo Gonçalo Ramires e o discurso da novela burguesa escrito pelo próprio Eça –, como eles vão e vêm. Você poderia tirar o trabalho que o Gonçalo está fazendo e publicá-lo isoladamente. Mas não funciona. Você precisa do outro discurso. A todo momento, o próprio Eça está desconstruindo aquele discurso épico. Isso é extraordinário. Talvez seja por isso que essa obra se tornou perene. Já tem cem anos e ainda é lida. Não há método para a crítica, não há algo que se possa ensinar aos alunos como fazer. Você tem de pegar o texto e ver o que serve nele. Numa aula, posso pegar um determinado texto e mostrar como se faz. Mas não uma técnica. Meu projeto atual mais amplo, e mais secreto, é trabalhar com a história da literatura brasileira nesse diapasão. É muito difícil, mas é o que estou querendo fazer. Seria um ensaio. Até pensei em retomar um velho título do Varnhagen, que alguns encaram como fundador da história da literatura brasileira. O prefácio do *Florilégio da poesia brasileira* intitula-se "Ensaio de história da literatura brasileira". Essa idéia do ensaio: ensaio e *insight*... Tenho pensado muito sobre isso, mas ainda me falta elaborar aquele elemento de tensão fundamental que amarra as coisas. Tenho pensado que talvez seja interessante o problema da tradução. Porque a tradução talvez dê conta de uma grande parte da cultura brasileira. Este é um país de traduções. Nós traduzimos o tempo todo. Começamos traduzindo. Nisso, o Barroco é extraordinário... Gostaria de ter força para ver isso na literatura brasileira, o que é difícil. Mas é um prazer. Estou aposentado, não faço mais nada. (*Risos.*)

ES: Entre os grandes críticos e teóricos estrangeiros, além de Paul de Man, o senhor também conheceu Roman Jakobson. Chegou a organizar com Jakobson uma seleção de ensaios dele, publicada com o título de *Poética em ação*. O senhor poderia recordar como foi sua convivência com ele?

JAB: O encontro com o Jakobson foi algo totalmente circunstancial. O Haroldo de Campos havia combinado com ele aquele livro, uma poética da prosa. E eu ganhei uma bolsa Guggenheim e fui para Harvard. O Haroldo me pediu, então, que eu fizesse o livro com o Jakobson. Tive uns três encontros com ele, no Massachusetts Institute of Technology (MIT), e um em Harvard. Ele tinha dois escritórios. O Jakobson era um monumento. No MIT, os gabinetes eram designados pela disciplina: "Química Orgânica", "Matemática não sei o quê" – e havia um gabinete chamado "Roman Jakobson", como se ele fosse uma disciplina... (*Risos.*) Uma coisa fantástica. E ele tinha outro *office* em Harvard só para correspondência. Ele era muito bem tratado pela Universidade americana. Foram encontros deliciosos. Almoçamos juntos no MIT e ele tomava copos de vodka – era um grande tomador de vodka. E tivemos conversas muito francas. O Jakobson era um homem muito simples. Eis uma coisa que eu guardei: perguntei a ele: "Você conhece o Chomsky?" Ele disse: "Foi meu aluno". E eu disse: "O Chomsky nunca fala de literatura. Por quê?". E ele: "O Chomsky tem interesse em sintaxe. Quem tem interesse em sintaxe, não tem interesse em poesia. Quem tem interesse em poesia é quem estuda fonologia, como é o meu caso, o do Troubetzkoy... O Chomsky tem interesse em sintaxe, na ordem... A sintaxe tende à política, não à poesia". Outra conversa foi sobre Saussure. Porque, naquele momento, em 1977, fora publicado o livrinho do Jonathan Culler sobre Saussure, uma espécie de biografia. Perguntei a ele se havia visto o livro. Ele disse que viu mas não gostou. "Mas não gostou por quê?", eu disse. E o Jakobson: "Porque ele limpou o Saussure. Deu uma visão do Saussure em que ele parece bonzinho. Saussure não era nada disso. Saussure era uma pessoa complexíssima. Era um grande intelectual, extraordinário estudioso de línguas, mas tinha um lado, na vida dele, que ninguém praticamente conhecia, nem a mulher ou os filhos: ele passava se-

manas e semanas nos bordéis da Suíça, inteiramente embriagado, com as prostitutas, e depois reaparecia. E isso não está no livro do Jonathan Culler". O Jakobson não gostava disso. Tinha essa coisa do russo, ele queria tudo. Ele dizia: "A família toda do Saussure é assim. O filho dele foi meu contemporâneo, foi meu colega, na Universidade de Nova York".

ES: Jakobson queria que a biografia do Saussure fosse escrita por Dostoiévski...

JAB: (*Risos.*) É. Isso fala muito do Jakobson: essa paixão pela complexidade.

ES: No ensaio "A literatura como conhecimento", de *A biblioteca imaginária*, o senhor parece adotar o ponto de vista de Peter Brooks segundo o qual deveríamos contrabalançar a atual hipertrofia da estética e da ideologia, na abordagem crítica da literatura, com uma recuperação da poética. Eu perguntaria ao senhor o que é, exatamente, essa poética. E se não haveria o risco de essa valorização da poética sobre as demais perspectivas acarretar um esquecimento da historicidade das obras.

JAB: Veja bem: essas são afirmações do Peter Brooks, não são minhas. Eu usei para mostrar a complexidade do assunto. Ele está falando a partir dos Estados Unidos, a partir da universidade norte-americana, que tornou muito aguda essa ideologização dos estudos literários. Quando ele diz que devemos voltar à poética, quer dizer: voltar ao texto, voltar a perguntar pela qualidade do texto, por seu valor. Voltar à função primária da crítica. Mas eu não acho assim. Pessoalmente, acho que, de fato, essa volta pode representar a perda da historicidade. O que é difícil é o equilíbrio. E aí, mais uma vez, retornamos a um ponto, que é uma espécie de cárie de que eu sofro, uma espécie de masoquismo: é preciso arriscar. Quando falo em equilíbrio, não é para resolver. É para, na leitura do texto literário, deixar que essas coisas convivam. E inventar modos de ler – como penso que invento quando falo de *releitura* ou de *intervalo* – que permitam essa relação. Não defendo os termos que utilizo como categorias críticas – não são "categorias". São estratégias, são

metáforas. Recentemente, escrevi um prefácio para o novo livro de Sebastião Uchoa Leite que se intitula "Raro entre os raros". Falei da *raridade* da poesia do Sebastião. E um outro crítico escreveu em jornal que não faz sentido singularizar o poeta pela raridade. Eu concordo. (*Risos.*) Mas o que eu estava dizendo é que ele é raro. Não existe poeta raro? A poesia não é rara? A poesia não acontece a todo instante. De vez em quando a poesia acontece. De vez em quando você tem um poema. É raríssimo um grande poema. Há poucos poetas que acertam todo o tempo. No Brasil, só tenho um exemplo: João Cabral de Melo Neto. Eu digo isso sempre, e digo ao Sebastião, que é meu amigo há quarenta anos: a meu ver, quase todos os poetas brasileiros deveriam ser antologizados. Você pega a obra completa do Drummond e aparece tanta besteira ali. Agora, se você fizer uma antologia bem feita do Drummond, verá um poeta fortíssimo, um dos maiores poetas do século, e não só no Brasil. O mesmo com o Murilo Mendes. Quanta bobagem há naquele livro da poesia completa do Murilo. O único poeta brasileiro de obra completa, na minha opinião, é João Cabral. Ele é forte a todo momento. Não estou exagerando ao dizer isso. Que me mostrem um poema do Cabral em que ele perdeu inteiramente o domínio da poesia. É impressionante.

RAWET, Samuel. *The prophet and other stories*. Translated and with an introduction by Nelson H. Vieira. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998. 86p.

Nascido em um *shtetl* da Polônia, Samuel Rawet veio para o Brasil nos anos 30, quando contava sete anos. Sua família estabeleceu-se em um subúrbio do Rio de Janeiro. Essas circunstâncias biográficas determinam muito de sua ficção, na qual repercute a condição transeunte do imigrante expulso da Europa que tenta "fazer a América" na periferia da periferia desse continente. Todos os seus personagens, sejam ou não judeus e/ou suburbanos, defrontam-se com um profundo sentimento de inadequação. O título de sua primeira obra, *Contos do imigrante*, é um tanto enganoso: o imigrante bem-sucedido pode reivindicar como seus tanto o lugar de procedência como a terra recém-conquistada. Os imigrantes de Rawet, porém, sabem que já não lhes sobra recurso ao Velho Mundo, ainda que o Novo não lhes dê o sonhado abrigo. O Holocausto insinua-se nas entrelinhas como uma sombra transcontinental.

O personagem paradigmático de Rawet será provavelmente o protagonista da novela *Viagens de Ahasverus à terra alheia em busca de um passado que não existe porque é futuro e de um futuro que já passou porque sonhado* (o título é longo, mas a novela é breve – menos de 60 páginas). Esse "Judeu Errante", em suas permanentes metamorfoses, termina por se identificar ao próprio criador: "E Ahasverus foi Samuel Rawet com plenitude", lemos nas últimas páginas. Ahasverus anda por toda a Terra, mas em nenhum lugar encontra morada, paradeiro ou descanso.

Por uma ironia infeliz, a obra de Samuel Rawet tampouco encontrou seu lugar ao sol da moderna literatura brasileira. Seus livros receberam loas e louros merecidos quando do lançamento, saudados por críticos como Assis Brasil e Jacob Guinsburg, mas logo caíram em um relativo esquecimento. Exceção feita para uma edição de *Contos do imigrante* pela Ediouro, as obras de Rawet hoje não se encontram no mercado brasileiro. Só por isso, *The prophet and other stories* merece aplauso. Essa antologia de contos, vertidos para o inglês por Nelson H. Vieira, professor de Literatura Brasileira e Portuguesa na Brown University, tem por principal objetivo apresentar Rawet para o leitor norte-americano. Mas pode igualmente servir para chamar a atenção dos leitores (ou, antes destes, dos editores) brasileiros para o criador excêntrico que foi Samuel Rawet.

A antologia também merece elogios por mais duas razões. A primeira é a qualidade da tradução. Rawet não é um inovador do léxico ou um renovador da sintaxe, como o contemporâneo Guimarães Rosa (*Contos do imigrante* apareceu em 1956, ano de *Grande sertão: veredas*), mas seu texto apresenta dificuldades evidentes para o tradutor. Vieira revelou-se eficiente sobretudo porque não fez uma tradução "didática" – isto é, não facilitou em inglês aquilo que é naturalmente difícil no português original. A frase longa e sinuosa preserva-se na passagem de uma língua para a outra. O tradutor mostra-se atento ao "estilo denso" e às "viradas elípticas" ("dense style and elliptical shifts"; p. XI da introdução do tradutor) de Rawet.

Os tais "elliptical shifts", em particular, fazem muito da dificuldade e do sabor de Rawet. Planos e sobretudo tempos diversos confundem-se, interpenetram-se. Assim em "Gringuiño", de *Contos do imigrante*:

Castanheiros de frutos espinhentos e larga sombra, colinas onde o corpo podia rolar até a beira do caminho. Framboesas que se colhiam à farta. Cenoura roubada da plantação vizinha. A voz da mãe repetia o pedido de cebolas. Coçar de cabeça sem vontade. No inverno havia o trenó que se carregava para montante, o rio gelado onde a botina ferrada deslizava qual patim.

Os castanheiros, as framboesas, a cenoura pertencem ao passado europeu evocado pelo personagem que, como o próprio Rawet, descobre-se menino em um país estrangeiro. A mãe que pede cebolas e a coçada na cabeça, porém, estão no presente da narrativa, já no novo país, hostil ao menino. Na frase seguinte, sobre o trenó, estamos novamente no passado, entre os amigos que o "gringuinho" deixou para trás ao tomar o navio para a América. Repare-se que o tempo verbal é o mesmo em todos os planos. Rawet tampouco faz concessões adverbiais – nenhum "então", ou "agora", ou "já nos dias de hoje" para amaciar a preguiça do leitor. A mudança temporal é súbita, elíptica – e brutal, como é brutal a experiência do choque de culturas a que é submetido o jovem protagonista da história. Assim é em "Gringuinho", e segue sendo em "Little Gringo":

Chestnut trees of prickly fruit and ample shade, hills where a body could roll down to the edge of the road. Raspberries they picked to their heart's content. Carrots stolen from the neighbor's garden. His mother's voice repeated the request for onions. He unwittingly scratched his head. In the wintertime there was the sled that was carried up the river, the frozen river where his ironclad boots slid like skates. (p. 27)

A segunda razão para louvar *The prophet* é a cuidadosa seleção realizada por Vieira. Os doze contos da antologia foram extraídos de quatro coletâneas: *Contos do imigrante* (1956), *Diálogo* (1963), *Os sete sonhos* (1967) e *O terreno de uma polegada quadrada* (1969). *The prophet* faz parte de uma coleção chamada "Jewish Latin America". Naturalmente, privilegiaram-se os contos que, de forma explícita ou velada, abordam a questão judaica (os quais, de resto, fazem a maioria da produção de Rawet): "O profeta" ("The prophet"), "A prece" ("The prayer"), "Judith", "Natal sem Cristo" ("Christmas without Christ"), "Johnny Golem", entre outros. Mas também reserva-se espaço para o violento onirismo de "Os sete sonhos" ("The seven dreams") e para o que o tradutor chamou de "conto metaficcional brincalhão" ("playful metafictional tale"), "Fé de ofício" ("Faith in one's craft") – não seria a única incursão de Rawet no gênero,

como se nota pelo seu estranho "Prefácio" em *O terreno de uma polegada quadrada*.

Sobretudo, a presença do subúrbio também é sensível nos contos selecionados. Rawet tinha uma curiosa atração pela margem – não por acaso, o autor morreu em Sobradinho, uma cidade-satélite de Brasília, a capital que ele, como engenheiro, ajudou a construir. É por essa tênue linha temática que se poderia descobrir uma linhagem de força para Rawet dentro da literatura brasileira (Vieira, na introdução, acentua sua condição singular e isolada de pioneiro da ficção judaica no Brasil). A atmosfera suburbana que descobrimos, por exemplo, nos parágrafos iniciais de "Diálogo" ("Dialogue") é de uma "brasilidade" que escapa ao mero pitoresco tropical. Porém, mesmo que se buscasse vincular Rawet a uma tradição literária "suburbana", o contista permaneceria deslocado, como parece ter desejado ser. Um Lima Barreto ou um Nelson Rodrigues, embora nem sempre condescendentes com a vizinhança, encontravam no subúrbio o seu cantinho afetivo. Para Rawet, porém, o subúrbio era o lugar preferencial para exercer seu exílio no Brasil – como em Portugal seriam os bares e boates que servem de cenário para "Lisboa à noite" ("Lisbon by night").

A palavra "subúrbio", aliás, traduz-se mal. Em "Judith", por exemplo, Vieira recorre à "suburb", solução literal que esbarra nas imensas diferenças culturais e econômicas entre Brasil e Estados Unidos. Pois o subúrbio pobre de Rawet, com suas valas cheias de sapos que coaxam em noites de chuva, suas varandas com samambaias, seus moleques descalços – esse subúrbio tem muito pouco a ver com o ajardinado "suburb" que culmina o *American dream*.

Outra crítica pontual ao tradutor – essa mais grave, pois envolve um problema cultural comum às duas línguas – deve ser feita a respeito de uma palavra em "Judith". A protagonista é uma judia que casa com um não-judeu. No original, lemos: "Quando se resolvera unir com outro que não de sua *raça*..." (grifo do resenhista). Na versão de Vieira: "When she had decided to tie herself to someone who was not of her *kind*..."

"Kind" é uma tradução eufemística, informada talvez pelos equívocos da correção política. Fôssemos traduzir a frase de Vieira de volta para o português, teríamos uma expressão

anódina como "de seus semelhantes" ou simplesmente "dos seus". A palavra em inglês para "raça" é "race", e nenhuma outra. Será talvez duro ouvir um escritor judeu utilizar um vocábulo tão marcado pelo cientificismo, pelo preconceito e, no limite, até pelo genocídio. Mas a ficção de Rawet é assim mesmo: dura. Foi essa a palavra que ele escolheu, essa a palavra que ele julgou adequada para expressar os pensamentos de sua personagem. Uma parte da contundência do conto – pequena, por certo, mas nem por isso negligenciável – perde-se na escolha vocabular do tradutor.

A ficção de Rawet revela-se incômoda a todos – judeus e católicos, brasileiros e americanos. Aos que se acham firmemente estabelecidos em seu quinhão de terra, contos como o pungente "A prece" ("The prayer") lembram que o exílio é a condição natural do homem moderno, e que a comunicação entre culturas diferentes (no caso, entre a estrangeira que reza por seus mortos e os vizinhos suburbanos que confundem a prece com algum tipo de ritual demoníaco) é difícil, quando não impossível. Não por acaso pesou sobre Rawet – como lembra Vieira na introdução – uma absurda imputação de anti-semitismo. A incompreensão é inevitável quando se toca em problemas tão sensíveis com tamanho destemor.

"Natal sem Cristo" ("Christmas without Christ") é exemplar do judaísmo heterodoxo do autor. Narra um jantar de Natal, na casa de uma família católica de posses, para o qual um professor judeu é convidado. Como todo protagonista de Rawet, esse professor, Nehemiah, é um exilado irredutível, observando tudo e todos a sua volta de uma posição deslocada, descentrada. O que o irrita na conversa trivial de seus anfitriões não é tanto o anti-semitismo em si, mas a sua dissimulação sob chavões supostamente generosos – por isso se volta para a velha matriarca, Nani, na esperança de que ela expresse, sem subterfúgios, o ódio ancestral.

Nani, porém, parece um tanto senil. Só o que faz é pedir mais e mais vinho. Em "O primeiro café" ("The first cup of coffee"), conto de atmosfera bem mais amena, uma imigrante judia põe sal em vez de açúcar no café – engano banal que parece denunciar outros equívocos, indefiníveis e mais profundos, na

vida dos imigrantes. Samuel Rawet acusa o tanto de bile que há em nosso café, e de sangue em nosso vinho.

Jerônimo Teixeira
Mestre em Letras

ASCHER, Nelson. *Algo de sol*. São Paulo: Ed. 34, 1996. 80p.

*The imperfect is our paradise.
Note that, in this bitterness, delight,
Since the imperfect is so hot in us,
Lies in flawed words and stubborn sounds.*

Wallace Stevens
"The poems of our climate"

A adesão do leitor ao fetichismo da forma seria bastante compreensível frente a uma obra definida pelo próprio autor, com acerto, como uma combinação singular de parnasianismo e concretismo.¹ Como proceder de outra maneira perante uma recuperação tão estupenda – porque, sobretudo, irônica – de formas fixas tradicionais, destacando-se o soneto (convertido equivocadamente em tabu por alguns canonizadores do modernismo brasileiro)? No entanto, restringir-se ao elogio da destreza de Nelson Ascher na técnica do verso, exaltando-lhe a métrica precisa ou as rimas complexas, resulta paralisante se nosso objetivo é ler sua poesia de modo mais penetrante e abrangente, como ela exige e merece. A forma estrita, cerrada, ganha, nos seus poemas, valor de metáfora: indica, com eloquência gráfica, o alto grau de autoconsciência com que Ascher escreve.

De fato, como poucos poetas contemporâneos em língua portuguesa, ele conseguiu atingir um domínio sobre seu material em que todos os elementos mobilizados parecem tornar-se significativos, revelam-se portadores e amplificadores do sentido. Por exemplo, os títulos de seus três livros de poesia (Ascher

também publicou volumes de traduções e ensaios) indicam a curiosa coerência de sua atitude literária. Todos eles constituem-se por um processo que, recorrendo ao espírito da retórica, poderíamos denominar *sinédoque paradoxal*, isto é, são compostos por dois elementos mediados pela preposição *de*, sendo que o primeiro elemento sempre deriva do segundo (*pars pro toto*, como reza a lei da sinédoque) e, explícita ou implicitamente, passa então a se lhe opor. Assim já ocorria em *Ponta da língua* (1983, reproduzido em versão revista e diminuída no livro seguinte): transcendendo a insistência no indefectível jogo semântico entre os dois objetos, não de todo isolados, a que o vocábulo *língua* se refere, o órgão e o idioma, Ascher alude a uma fímbria da Palavra, a um extremo da capacidade lingüística definidora do homem, que desestabiliza as funções usuais da totalidade à qual pertence. É o seu livro mais "experimental" e, sem um necessário nexos causal entre um aspecto e outro, menos realizado. *O sonho da razão* (1993) repete a sentença inscrita por Goya numa de suas gravuras mais célebres – "*El sueño de la razón produce monstruos*" –, mas reivindica para ela um significado específico. *Algo de sol* (1996) é o título em que o caráter paradoxal permanece mais encoberto. Se considerarmos a obra que identifica, verificaremos que a relação entre o aparentemente indefinido *algo* e o *sol* é tão sinédóquica e paradoxal quanto aquelas entre *ponta* e *língua* ou *sonho* e *razão*. *Ponta da língua*, *sonho da razão*, *algo de sol*: sinônimos oblíquos para a própria poesia, uma poesia que nomeia a si mesma o tempo todo.

Os poemas do mais recente livro de Ascher parecem refutar o conhecido verso de Hart Crane: "*They are no trophies of the sun*". Apresentam-se ao leitor, insistentemente, como "troféus do sol". Contrariam, assim, o cultivo dos encantos da noite – real ou metafórica, se a distinção for possível – exercido pelos principais nomes da poesia moderna, que, nessa prática, deixam evidente sua ascendência romântica (o Romantismo é a contraface noturna da *Aufklärung*). Poucos poetas modernos – um Paul Valéry, um Jorge Guillén, um João Cabral – atreveram-se a desenvolver uma mitologia solar. Como lidar com o que Wallace Stevens (outro poeta heliotrópico, para usarmos um adjetivo aplicado por Ascher a Hölderlin) designou "*the incon-*

ceivable idea of the sun"? O personagem-poeta de Stevens arrisca sua resposta: convoca o efebo a tornar-se "*an ignorant man again*" ("outra vez um ignorante"). Ascher, porém, nega-se sistematicamente a qualquer pretensa imediatez no registro da percepção, prática que corresponde à *ignorância* proposta por Stevens e que fez escola, com resultados díspares em qualidade literária, entre os poetas contemporâneos. Em sua poesia, aquilo que Peirce chamou "primeiridade" (*firstness*) – "o modo de ser daquilo que é, tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa" – encontra-se fundamente reprimido. Aliás, é exatamente esta repressão deliberada e laboriosa que talvez distinga sua obra na atual cena poética brasileira. Há um epigrama de W. H. Auden que reza: "*Blessed be all metrical rules that forbid automatic responses, / force us to have second thoughts, free from the fetters of Self*". A poesia de Ascher é uma poesia de segundos, mas sobretudo de últimos pensamentos.

Em *O sonho da razão*, havia um poema em que a doutrina baudelairiana das *correspondances* era revisada antiteticamente. Ascher chegava ali à rejeição hiperbólica de qualquer possibilidade de cognição sensorial (sensual) do mundo, à denúncia dos "sentidos sem sentido" que se entrelaçam somente num "nó cego". Tal suspeita em relação aos "*regards familiers*" lançados à natureza por românticos como Baudelaire e seus descendentes – e em relação ao condicionamento retórico que força os poetas a contemplarem o mundo *sub specie naturalitatis* – condiz com aquele retrato de uma "dama", no mesmo livro, como

*cartesiana a ponto
de calcular a própria
beleza [...]*

Mais do que um *portrait of a lady*, temos aqui um *portrait of a poetry*: porém, com argúcia o poeta, nos versos seguintes, observa que, para além da ditadura do intelecto sugerido pela evocação de Descartes, a dama-poesia vale-se de um "metódico instinto" um tanto quanto paradoxal (em "Drible", de *Algo de sol*, ele realçará o "raciocínio inato ao corpo"). O paradoxo, com efeito, é a *forma mentis* dominante na poesia de Ascher, garantindo-lhe uma configuração dialética que a salva da falsa segurança de uma perspectiva única e estável. É o "metódico ins-

tinto" que estimula uma contemplação tão obsessiva, mas não por isso menos lúcida, dos objetos abordados, a ponto de reduzi-los a unidades vibrantes de sentido concentrado ("filamentos de sóis", como talvez dissesse Paul Celan), as quais pedem uma sintaxe ágil e sofisticada para uma concatenação poeticamente eficaz. O poema típico de Nelson Ascher é constituído por uma só frase desenvolvendo-se *através* dos versos e, de certo modo, mesmo *contra* os versos: a tensão entre a continuidade da frase e a descontinuidade dos versos, bem expressa pela abundância dos *enjambements*, retardamentos deliberados da realização do significado de um verso, demonstra que o poeta está cômico da inverdade histórica da perfeição formal buscada por meio de uma regularidade quase fanática. Contudo, a simples recusa desta regularidade colocaria em risco o caráter dialético perseguido, diminuindo a tensão irrestrita que conserva os poemas coesos sem necessidade de apelar a uma concepção organicista de unidade.

Esta interpenetração intrincada de idéia e forma realiza-se com vigor num poema como "Deitada de bruços", um dos primeiros do mais recente livro de Ascher, do qual só uma citação integral justifica-se:

*Segundo a pincelada
que, súbito, um calígrafo
traçasse da cerviz
ao cóccix, delinea-se,*

*no avesso do papel
de arroz em que a tensão
dos músculos transforma
a pele ao retesá-la,*

*não tanto uma coluna
dorsal quanto – serpente
cuja intenção jamais
se expõe, salvo no lapso*

*entre tocaia e bote –
a hipótese de, em torno
ao próprio eixo, a espinha
se contorcer tão látex*

*que, vertebrando sub-
cutânea o cerne imóvel*

*da mais perfeita inércia,
suponha um coreógrafo*

*capaz de destilar
sem pressa a extrema dança
que, implícita nas formas,
dispensa o movimento.*

Que a seção inicial de *Algo de sol* seja constituída por textos eróticos certamente não é casual. Se a poesia de Ascher nutre-se de tensão, nada melhor do que explorar o conflito perpétuo entre Eros e Logos, representando o fundamental impulso humano para a sexualidade como uma ameaça permanente à manutenção da consciência de si e de seus atos tão desejada pelo poeta. Em "Deitada de bruços", por exemplo, leva-se ao paroxismo irônico a tentativa de deter os poderes de Eros com os artifícios da razão postos em ação pelo poeta-calígrafo. A dispensa final do movimento sugere a abolição da ameaça, porém a "extrema dança" da serpente (figura arquetípica da convocação sexual) persiste, embora apenas "implícita nas formas" – e formas originalmente ocultas numa escritura restrita ao "avesso do papel". Antonio Candido observou que Ascher produz uma "poesia por antífrase", que "gera emoção no próprio ato de descartá-la".² É certo que subjaz a tal conceito de "emoção" uma estética da empatia incongruente com a poesia moderna; porém, se considerarmos "emoção" como um sinônimo nostálgico para *apelo sensível* ou *pré-intelectual*, teremos de concordar com o crítico.

Depois de uma seção composta por dois poemas sobre gatos, ambos perpassados por uma dicção algo infantil, mas mesmo assim livres dos fáceis encantos da "primeiridade", há uma seção de poemas sobre arte e, mais especificamente, sobre poesia (de fato, todas as demais artes são examinadas à luz da poesia). A pulsão metalingüística não é maior aqui do que na seção erótica que abre o volume, o que é ilustrativo da complexa compreensão da tarefa poética professada por Ascher, embora o que então permanecia implícito seja agora trazido à luz. O primeiro poema, dedicado a Candido, expõe, sob o título de "Outra voz", uma concepção essencialmente dialógica da poesia, que bem quadra com uma obra tão segura de sua participação no "grande poema" universal festejado por Shelley:

*Não há voz que intrincada
possa existir sem outra
capaz de se imiscuir
nas circunvoluções*

*do cérebro que as cordas
vocais enredam – cãibra
de cobra enrodilhada –
no abstruso trava-línguas;*

*torna-se a voz, até
para si mesma, audível
se, articuladamente,
mais que num eco inócuo,*

*revém distinta em outra
que, ao decifrá-la, estreite
seus nós, emaranhando-
se as duas num diálogo.*

É interessante que algumas marcas do erotismo da primeira seção se conservem tão evidentes, levando à reincidência no verbo *emaranhar* (antes presente em "Flagrante", no qual "a luz emaranhada" do sol revelava o corpo da amada) ou à recuperação da imagem ofídica.

Em "Hölderlin", Ascher retorna à luz – não mais a do sol, mas a de "qualquer lâmpada" – como figuração da razão ou consciência poética. Sua presentidade, que é também seu romantismo radical, consiste em celebrar uma lucidez que atinge "seu ótimo" somente "por um átimo, / à beira do blecaute / mais último": o Hölderlin dos "poemas da loucura" converte-se, assim, em padroeiro de uma poética do equilíbrio precário, em totem de uma poesia cujo ideal é permanecer inescrita, suspensa entre a "inspiração, que é sempre rala" e o "esquecimento, que é sem fundo", segundo os termos do próprio autor em "Orfeu e Eurídice", soneto oferecido como coda de *Algo de sol*, mas que se comunica diretamente com a terceira seção do livro por sua natureza auto-reflexiva.

Esta precariedade está também na base da concepção histórica de Nelson Ascher. Em "Fellini", homenagem ao cineasta italiano escrita durante sua agonia, o poeta retoma o *topos* de Roma em ruínas – tal como configurado por Janus Vitalis e explorado, entre outros, por Du Bellay, Mikolaj Sep Szarzynski, Thomas Heywood, Quevedo e Goethe, em poemas traduzidos

por Ascher no esplêndido *Poesia alheia* – e finaliza com um tom sentencioso e genérico, brindando-nos com uma verdadeira *touchstone* na estrofe derradeira:

*constata (!) que, se cada
instante expõe-se apenas
interminavelmente
no esgar de um instantâneo*

*contínuo (pois a pedra
é pó e o pó, conspícuo),
só dura – celulóide
onírico – o que passa.*

Na sexta e última seção do livro, dedicada explicitamente à consideração da história europeia do século XX, o moto do *tempus fugit* encarna-se em episódios concretos, escapando à excessiva e convencional generalidade que, na quinta seção, tol-dava sua representação num âmbito mais familiar, com poemas sobre a infância, o amadurecimento e a velhice. Com um humor compreensivelmente ácido, Ascher, filho de judeus húngaros, reescreve a fábula do lobo e do cordeiro como uma alegoria da situação dos povos da Europa Oriental, espremidos entre os expansionismos germânico e russo. Em "A estátua de Wallenberg", ele recorda o diplomata sueco que salvou milhares de vidas em Budapeste e toma o destino de uma estátua a ele consagrada, erguida pelos sobreviventes e misteriosamente desaparecida pouco antes de sua inauguração, como emblemático de um período histórico no qual a fragilidade humana foi testada até seus limites, contaminando estátuas – e poemas.

Se voltarmos a páginas anteriores, notaremos que a ostensiva negatividade da quarta seção de *Algo de sol* é um sintoma dessa contaminação, pela qual a inscrição do homem no tempo transforma-se na inscrição do tempo no homem. Num poema como "Mais dia menos dia", a história faz-se presente como refração sinistra, e não mais como imagem pitoresca; e aqui, significativamente, a retórica parece contrariar a repressão de Eros pelo Logos característica de Ascher, como se houvesse chegado o momento do retorno do reprimido, e, portanto, os instrumentos da "vida danificada" (para falarmos como Adorno) são traduzidos, quando possível, em figuras da natureza, as

quais, mesmo como representantes de morte, retêm, ironicamente, a promessa de uma vida plena:

*Coágulos de perda
de tempo, adiamento,
atraso e espera, ou seja,
minúsculas metástases*

*de caos se interpõem entre
– irrelevante qual
dos dois corre na frente –
a tartaruga e Aquiles*

*(o débito na conta;
no trânsito, a demora;
um ácido no estômago;
frente ao correio, a fila;*

*o mofo no tecido;
nos músculos, a inércia;
cupins na biblioteca;
sob o tapete, o lixo;*

*um óxido no ferro;
nas pálpebras, o sono)
e, como que aderindo,
à guisa de entropia,*

*ao âmago dos nervos,
embotam mais um pouco
o ritmo do arraigado
relógio biológico.*

Eduardo Sterzi
Mestre em Letras

NOTAS

¹ Conforme Antonio Candido escreve na carta a Nelson Ascher reproduzida nas abas de *O sonho da razão*: "Creio que você permanece fiel de certo modo à fórmula que estabeleceu de maneira brincalhona na dedicatória que teve a gentileza de pôr no primeiro livro que nos deu: uma combinação *sui generis* de parnasianismo e concretismo...".

² *Idem*.

VEREDAS – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Porto: Fund. Eng. Antonio de Almeida, v. 1, 1998.

O lançamento de *Veredas*, veículo da *Associação Internacional de Lusitanistas*, que congrega membros de trinta e cinco países nos quais a língua portuguesa e suas manifestações são disseminadas, evidencia a importância de Machado de Assis nesse contexto linguístico-estético-cultural e, por que não dizer, político. A revista reúne vinte e dois artigos, cujo eixo comum é a literatura, sendo seus autores provenientes de sete países. Sob temas os mais diversos, identificam-se aí concepções e perspectivas analíticas, bem como a opção por autores, expondo-se uma espécie de síntese das áreas de interesse de estudiosos que se agregam em torno de uma língua comum, embora ela expresse diferentes culturas e seja veiculada em espaços onde outras são as línguas oficiais. Entre os ensaios, dezessete dedicam-se ao estudo crítico de obras, detendo-se em autores consagrados pelo canône literário, como Gil Vicente, Camões, Eça de Queirós, José Saramago, Júlio Diniz, Florbela Espanca, Vitorino Nemésio, Elder Macedo, Mia Couto, José Cardoso Pires, Lygia Fagundes Telles; cinco tratam de questões teórico-críticas como a convergência entre o conto popular e o discurso mítico, a importância das variantes na versão definitiva de obras, as formas de representação do universo feminino, o surgimento e progressão de temas ou motivos literários, o levantamento de idéias apresentadas por Alfredo Bosi em *Dialética da colonização* e uma visão geral da literatura luso-americana. Nesse quadro, ainda que reduzido, salienta-se a tendência ao estudo de autores e obras e a expressividade do nome de Machado de Assis, único escritor a ser distinguido com dois ensaios. O dado nu-

mérico torna-se mais significativo quando se verifica que, no congresso da mesma associação, realizado em agosto de 1999, entre os quatrocentos e trinta e cinco trabalhos inscritos, trinta e quatro visavam à produção machadiana, tendo sido ela indicada como um dos temas do evento. Esse *revival* de Machado confirma sua importância no âmbito da literatura ocidental, justificando, igualmente, a síntese dos dois artigos a ele dedicados em *Veredas* e que, por sua vez, indicam vetores de crítica machadiana.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição literária* (p. 179-194), Regina Zilberman, a partir do tema da viagem, analisa o posicionamento de Machado de Assis diante do problema da representação da nacionalidade. Ela se vale dos estudos críticos do escritor para comprovar que a questão o preocupava, entretanto centra-se em sua "resposta literária" (p. 191), procedendo à interpretação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na qual identifica dupla trajetória: a viagem de Machado de Assis pelos clássicos e a de Brás Cubas pelos escaninhos da memória. Conjugadas, essas viagens traduziriam a manifestação estética do escritor e sua avaliação a respeito do localismo na literatura brasileira.

Para sustentar seu ponto de vista, a autora assinala a mudança nos procedimentos narrativos, constatáveis em *O alienista* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* quando essas obras são confrontadas com as precedentes, visualizando as alterações como indícios da opção de Machado de Assis diante dos rumos que a literatura brasileira assumia. A rejeição ao experimentalismo científico, ao referencial teórico e conceitual do positivismo, enfim, à concepção realista-naturalista da arte, Machado de Assis teria manifestado, em sua ficção, pelo recurso à paródia. A transposição irônica, e até mesmo sarcástica, do discurso científico e dos modelos estéticos em voga seria o ponto de partida para o investimento na intertextualidade e a prática do dialogismo, recursos explicitados no prólogo dirigido ao leitor de *Memórias póstumas* e que caracterizam o relato do defunto autor.

Regina Zilberman aponta as dificuldades que a crítica contemporânea ao lançamento de *Memórias póstumas* demonstra diante da forma inovadora do romance, cuja filiação a escritores

que fugiam à regra Machado expressa, indicando, assim, sua eleição por uma tendência subversiva em relação à da prática dominante. As obras de Sterne, Maistre, Garrett, mencionadas pelo escritor, além de outras a que narrativa remete, revelariam não só as confluências literárias, mediante as quais se instituiria o princípio de concepção, o dialogismo, mas também estabeleceriam seu elo de convergência, centrado no tema da viagem.

A ensaísta comprova, a seguir, a persistência desse tema na literatura ocidental e distingue duas formas de visualizá-lo, a que se dá em uma linha horizontal (de que os textos citados por Machado no prólogo são exemplo) e a que recebe uma configuração vertical, como a descida de Ulisses aos infernos. Segundo Zilberman, o modelo de viagem adotado por Machado em *Memórias póstumas de Brás Cubas* conjuga ambas as formas: por um lado, o protagonista desce ao mundo subterrâneo para uma viagem sem volta, enquanto, por outro, sua memória reconstrói o "caráter" e a "natureza" de sua terra, o Brasil, cujo nome traz inscrito em seu próprio. A par disso, a estilização jocosa das convenções do romance histórico, tão caras ao Romantismo, teriam permitido a Machado compor, sob a perspectiva do tema da viagem, uma epopéia nacional *sui generis*, em que Brás Cubas corporificaria um herói sem caráter, concentrando todos os atributos da "desejada cor local" (p. 194). A autora do ensaio conclui que a viagem aos clássicos, ou seja, "o conhecimento da literatura do passado" (p. 194), possibilitou ao escritor brasileiro o domínio de seus paradigmas, enquanto sua transgressão o levou a instalar nova concepção paradigmática.

Em *Conceição e Shahrazad: a sedução em dois contextos* (p. 195-210), Marisa Corrêa Silva introduz sua análise pela descrição que Nogueira, o narrador de *Missa do galo*, faz de Conceição ("no capítulo de que trato, dava para maometana; aceitaria um harém, com as aparências salvas. Deus me perdoe, se a julgo mal" - p. 195), afirmando ser preconceituosa a carga semântica que Machado atribui ao termo "harém". Apesar de reconhecer que a "descrição é correta e apropriada" (p. 196) para uma porcentagem significativa de leitores, contesta o uso do termo, atribuindo-o à falta de informação do romancista e de seus leitores sobre a cultura e a tradição oriental.

O objetivo de desfazer o equívoco sobre a imagem do Oriente Médio é formalizado pela contraposição entre Conceição e Shahrazad, investidas do poder de seduzir. Diferenças constitutivas e genéticas entre a coletânea das *Mil e uma noites* e o conto machadiano são assinaladas pela autora do ensaio, que confunde o tempo diegético desse último ("a ação se passa em 1861 ou 62, segundo o narrador" - p. 200) com o momento de sua produção, lidando com parâmetros temporais distintos para demarcar a diferença entre os dois textos. A seguir, atém-se às semelhanças entre as duas personagens e afirma que ambas assumem discurso e ação, vivem em sociedades que privilegiavam o homem, "tomando iniciativas que não seriam próprias de seus papéis sociais" (p. 202). A ensaísta reconhece que a construção das personagens se dá pela mediação do narrador, mas salienta que essa voz masculina "não consegue encobrir totalmente o estranhamento causado pela ruptura do tradicional silenciamento feminino" (p. 202). Cumpre ressaltar que a concepção da instância narrativa, marcada pela focalização zero ou pela impessoalidade do narrador nos contos da tradição oral e pela focalização interna e eminentemente subjetiva no conto de Machado, fixa distinções que precisam ser consideradas quando se empreende a tarefa de estabelecer o paralelismo entre esses dois papéis femininos, uma vez que eles são configurados mediante filtros distintos.

Embora desconheça esse aspecto, o ensaio traz conclusões válidas sobre o perfil das protagonistas e sobre o tema da sedução amorosa e do adultério, cuja significação diferenciada no Oriente e no Ocidente é esclarecida mediante o confronto dos textos. O procedimento contribui para a legibilidade do conto machadiano e de seu hipotexto, mas, ao tentar explicar o preconceito inerente ao uso conotativo da palavra harém, a ensaísta acaba por reforçar a adequação da escolha do escritor, que busca suas metáforas no substrato da língua, em sua dinâmica concreta e viva. Esse mergulho no uso coloquial da linguagem e a capacidade de lhe conferir estatuto estético é um dos méritos de Machado, que explora a potencialidade significativa das palavras invocando e provocando o horizonte cognitivo de seus leitores, o qual, em relação ao termo mencionado, ativa, ainda hoje, a conotação de prazer sexual.

Em ambos os artigos de *Veredas*, textos de Machado de Assis são vistos em sua articulação com a tradição literária, aspecto que referenda a imagem do escritor-leitor que transpõe para suas produções o exercício hermenêutico da leitura, exigindo essa mesma prática do receptor. Conseqüentemente, os artigos apresentam uma questão central para o conhecimento e interpretação da obra de Machado, evidenciada de modo peculiar por Regina Zilberman, quando adota a tese de que o escritor faz da ficção o espaço adequado para discutir temas pertinentes à natureza, concepção e finalidade da própria literatura, isto é, quando assinala o caráter metaficcional de sua produção.

Juracy Assmann Saraiva
UNISINOS

A REVISTA BRASIL/BRAZIL EM SEUS DEZ ANOS

Em seus dez anos de vida, a revista de literatura brasileira *Brasil/Brazil* publicou 82 ensaios, 35 textos literários inéditos ou traduzidos para o inglês, 92 resenhas de literatura e cultura brasileira, afora 17 entrevistas com escritores brasileiros sobre seu processo de criação e notícias sobre eventos, encontros, seminários, lançamento de edições, projetos de pesquisa e outros.

Dos 82 ensaios, 45 foram de origem brasileira e 37 de origem norte-americana. Os autores mais trabalhados foram Clarice Lispector e Guimarães Rosa (6), Graciliano Ramos (4) e Erico Verissimo (3). Seguem-se Machado de Assis, Mário de Andrade, Caio Fernando Abreu e Nísia Floresta (2). Os assuntos mais tratados foram Mulheres, Cultura Brasileira, História da Literatura Brasileira (4), Representação da Cidade, Concretismo (3), Cânone, CPCs, Teatro Brasileiro, Leitura no Brasil (2).

Nos ensaios, foram trabalhados mais os autores da Geração de 45 e da de 30. Chama a atenção o pequeno número de ensaios sobre Machado de Assis e o interesse por crítica feminista, cultura brasileira e história da literatura. Em poesia, o Concretismo se destaca, assim como na área da representação a figura maior é a da cidade moderna.

Quanto à difusão de textos literários, dos 35 publicados, 16 eram inéditos e 19 traduções para o inglês, sendo 25 de prosa de ficção e 10 de poesia. Nas 17 entrevistas, sendo 10 de origem norte-americana e 7 nacionais, os ficcionistas foram preferidos (12), contra 4 poetisas e 1 dramaturgo. O teatro é a área menos abordada. Os norte-americanos realizaram mais entrevistas e traduções, mas nas resenhas os brasileiros atuaram em maior

número. Também aí a preferência incidiu sobre a narrativa ficcional.

Das 92 resenhas publicadas, 64 foram de origem nacional e 28 norte-americanas: 30 foram sobre prosa e ficção, 17 sobre poesia, 12 de Estudos Culturais, 11 sobre História da Literatura, 9 sobre Crítica Literária, 6 sobre Crítica Feminista, 5 sobre Teatro e 2 sobre Leitura.

Tal acervo de trabalhos atesta a vitalidade do pensamento crítico sobre a literatura brasileira tanto no Brasil como nos Estados Unidos, bem como o esforço dos especialistas nos dois países em ampliar o círculo de seus conhecedores.

MARIA DA GLÓRIA BORDINI

Editor-Associado

ANA CRISTINA CESAR

Poeta, tradutora e ensaísta (1952/1983, Rio de Janeiro, Brasil), Ana Cristina Cesar participou da chamada "geração 70", com posições bem destacadas na história da produção cultural brasileira. Nascidos por volta da metade do século XX, jovens universitários na década de 70, esses escritores "independentes" participaram de uma época que se marcaria pela luta contra a censura da ditadura militar e pela liberação dos costumes, num contexto alternativo que se revela menos coeso e mais complexo quando estudado em profundidade. Não há de fato propostas estéticas em comum que possam transformar a produção desses poetas em um movimento literariamente bem definido. O que os une é a reação ao circuito tradicional de produção e distribuição por editoras. Fora dos interesses comerciais padronizados, seus "livrinhos" ganham aura artesanal. Contribui também para o sucesso desses "independentes" dos anos 70 a venda personalizada e a linguagem coloquial, bem humorada, sem vanguardismos ou hermetismos predominantes.

Ana Cristina Cesar foge a quase todas essas ligações do "grupo". Embora tendo o pai como vítima de perseguições e de prisão a mando dos militares, não optou por destacar em seus escritos um projeto de rebelião propriamente política, neles predominando os questionamentos estéticos e existenciais. Seu extenso repertório de leitura literária, especialmente em língua inglesa, vai também tornar sua produção diferenciada, mais sofisticada, repleta de citações e diálogos poéticos, ao contrário de contemporâneos seus, que preferiam e defendiam o que ela denominou "poema-minuto", fazer poético apressado e muitas vezes preguiçoso. A tão propalada liberação, internacionalmente definida como "sexo, drogas e rock and roll", parece não ter também aproximado Ana Cristina de seus pares: não há referências ao alcoolismo ou ao uso de outras drogas em sua biografia. Italo Moriconi (1996), que faz o relato mais detalhado da vida da poeta, nega que ela tenha usado cocaína. Com relação à bissexualidade, Moriconi deixa perceber que foi assumida tardia e angustiadamente, embora seus escritos sempre falem, de modo ambíguo, e às vezes mordaz, de amores, relações sexuais, paixões, atrações, ausências, rompimentos.

Ao criar nos leitores uma sensação de intimidade, competentemente encenada pela publicação de cartas, trechos de diários e crônicas do cotidiano, Ana Cristina transporta para sua escrita uma autobiografia libertária que não condiz com a realidade vivida pela séria professora de inglês e português, capaz de concluir com sucesso dois cursos de mestrado, um no Rio, outro em Essex, de passar as madrugadas lendo e escrevendo, e de só sair da casa dos pais depois de viver um ano na Inglaterra. Essa encenação de poesia-vida agravaria os piores efeitos após seu suicídio: alguns críticos tentaram, em vão, buscar na escrita a explicação para a morte voluntária.

Não era mais, essa escritora que morria aos 31 anos, apenas uma promessa: desde 75, quando se formou em Letras, passara a colaborar em revistas e suplementos culturais e literários de destaque no País, produzindo ensaios críticos, resenhas e traduções. Deixou muitos textos inéditos e muitos publicados. Sucederam-se, após sua morte, as antologias, editadas por amigos poetas e intelectuais, como Armando Freitas Filho, que organizou e editou *Inéditos e dispersos* (1985) e *Escritos no Rio*

(1993). Sua mãe, Maria Luíza Cesar, organizou e traduziu os *Escritos da Inglaterra* (1988).

Como a maioria dos poetas brasileiros, Ana Cristina Cesar publicou os primeiros "livrinhos" (1979) por sua própria iniciativa, sem sustentação de casas editoriais. Essa atitude, porém, tinha adquirido, como vimos, outro sentido nos anos 70, pois os poetas da época afirmavam sua independência como opção de liberdade estética e de ampliação de espaços alternativos para venda de livros. Chamam, logo, por isso, a atenção dos acadêmicos. Três anos antes da estréia independente de nossa poeta, em 1976, a professora da UFRJ e crítica literária, Heloísa Buarque de Hollanda, já organizava uma antologia – *26 poetas hoje* – reunindo destacados "anticabralinos" (referência à negação do distanciamento e racionalismo da poesia de João Cabral de Melo Neto), ou "marginais", dentre os quais se incluía Ana Cristina Cesar.

O único livro publicado por editora durante os anos de vida de Ana Cristina foi *A teus pés*, que assim foi por ela caracterizado, num debate acadêmico, seis meses antes de sua morte: "Acabo de lançar *A teus pés*, meu primeiro livro por editora e que contém três livros que eu havia publicado antes em edição independente. O primeiro que publiquei foi esse, o *Cenas de abril*. Portanto, quem tiver *A teus pés* sabe que há uma reprodução em fac-símile da capinha com as indicações e tal. Depois, *Correspondência completa*, que é uma cartinha, que também foi publicada independentemente. E aí editei, no mesmo esquema, *Luvras de pelica* e esses três livros estão incluídos em *A teus pés*, com o mais novo livro, que se chama *A teus pés mesmo*" (*Escritos no Rio*, p. 191).

Logo após, ela declara estar trabalhando na TV Globo, e confessa que anda meio *down*. Mas, quando começa a tratar de sua produção, se entusiasma, acabando por discorrer sobre a importância do "outro" em suas cartas, diários, poemas, traduções. Trata-se de um interlocutor que sempre está sendo invocado e que, por acabar entrando na tessitura dos textos, vai dar à sua obra a pluralidade de vozes que a crítica Flora Sussekind considera essencial, denominando-a "poesia-em-vozes". De fato, se se pensa no aparente destaque que o "eu lírico" parece assumir numa escrita de ares autobiográficos, essa interferência

constante do interlocutor poético se torna um procedimento de grande importância e originalidade. "A gente não sabe direito para quem escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou da mobilização do outro".

Paradoxal, com relação a esse "desejo de encontro", é o fato de que muitos amigos de Ana Cristina, poetas como ela, consideravam seus versos ininteligíveis, a ponto de renegarem os leitores. Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, professor de literatura e poeta da mesma geração, teria com Ana uma discussão radical sobre as razões do hermetismo que ela, como autora/leitora, não conseguia perceber. Na verdade, seus textos passariam para a história da literatura brasileira como "difíceis", contrariando a tendência dos contemporâneos de 70 para o humor coloquial e leve. O crítico Silviano Santiago (1989), em artigo dedicado às razões da poeta, argumenta a favor de seu desafio, considerando-o inerente à prática de leitura inteligente de poesia: "A dicotomia fácil e difícil (...) não existe para quem tem a força de sobrecarregar de significados a linguagem, para que ela viaje (significativamente) em direção ao outro, para que ela sempre se organize e se libere pela dinâmica da travessia" (p. 55). De qualquer modo, não têm faltado leitores a Ana Cristina Cesar. Sua obra chama cada vez mais a atenção de pesquisadores de poesia pela qualidade e diversidade instigantes, que parecem garantir a ela uma especial permanência na história cultural do Brasil na segunda metade do século XX.

OBRAS DA AUTORA

HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976. p. 111-117;

Cenas de abril. Rio de Janeiro, ed. da autora, 1979;

Correspondência completa. Rio de Janeiro: ed. da autora, 1979;

Luvas de pelica. Inglaterra: ed. da autora, 1980;

Literatura não é documento. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980;

A teus pés. São Paulo: Brasiliense, 1982;

Inéditos e dispersos. São Paulo: Brasiliense, 1985;

Escritos da Inglaterra. Org. Maria Luíza Cesar. São Paulo: Brasiliense, 1988;

Escritos no Rio. Org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense/UFRJ, 1993;

Caderno de Portsmouth. Org. Augusto Massi. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

BIBLIOGRAFIA SOBRE A AUTORA

- CAMARGO, Maria Lúcia Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Tese (Doutorado em Letras) – USP, 1990;
- MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 1996;
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981;
- RIOS, Maria da Graça. *A coquetterie ou a paixão do pormenor: uma leitura de Inéditos e dispersos de Ana Cristina Cesar*. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFMG, 1992;
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. IN: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 53-61;
- SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

GRAÇA PAULINO
UFMG

HELENA PARENTE CUNHA

Poetisa, romancista, contista e ensaísta brasileira, nascida na cidade de Salvador, no estado da Bahia, em 1930. Helena Parente Cunha é graduada em Letras Neolatinas, mestre e doutora em Teoria Literária, Professora Titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde ocupou o cargo de diretora. Nos anos 60, dedicou-se à tradução de livros, entre os quais *O finado Matias Pascal* de Luigi Pirandello, e fez as primeiras publicações de poesia e ensaios em antologia e suplementos literários, tendo recebido desde essa época importantes prêmios. Os poemas de *Corpo no cerco*, concluídos no início dos anos 60 e somente publicados em 1978, aproximam-se das inquietações vanguardistas, especialmente do Concretismo brasileiro. Embora não tenham eliminado totalmente a frase, como no movimento concretista, os textos atingem, em muitos momentos, um mínimo indispensável de palavras, em decor-

rência da constante problematização dos limites que mantêm o homem e a mulher aprisionados, constrangidos e anulados pelo "cerco". Este se configura como metáfora do bloqueio que ameaça o livre exercício da intersubjetividade, achando-se sustentado nas imagens nucleares do "muro" e do "abismo". Essas imagens se ampliam sobretudo através da exploração do máximo do vigor da palavra, de montagens e de formação por amálgamas, da configuração ideogrâmica, de uma sintaxe espacial, da exploração do branco da folha e do potencial fonêmico da língua. Helena Parente Cunha constrói um discurso fragmentado, mais conforme à poetização de uma vida fragmentária. Seu segundo livro de poemas, *Maramar*, publicado em 1980, mantém o caráter compacto do discurso, porém com formulações mais soltas e cambiantes, como para adequar-se à grande metáfora do Mar, na instabilidade movediça de suas águas. O mar e o amar se relacionam ao fluir do tempo e à realidade em constante mudança, na qual se insere a angústia do ser humano em sua interminável viagem, à procura de resposta para o enigma da existência. A presença do mistério traz a esperança de chegar ao porto sempre buscado, e nunca encontrado, "Maramar". A realização erótica compartilhada com os elementos da Natureza teria lugar com os amantes imersos na paisagem aquosa. A leveza das líquidas imagens de *Maramar* antecipa a atmosfera quase mística de *O outro lado do dia*: poemas de uma viagem ao Japão. O livro foi divulgado primeiramente através do setor gráfico da Universidade e publicado em 1995. Conforme indica o subtítulo, esses poemas recriam momentos da viagem feita pela autora na qualidade de representante cultural do Brasil, a convite do Ministério das Relações Exteriores do Japão, através do seu serviço consular no Rio de Janeiro. Da mesma forma que nos dois livros anteriores, aqui também o incontornável mistério da existência permeia as imagens. Essas nascem da contemplação de aspectos da cultura oriental que acabam por imprimir nos textos sentimentos de paz e harmonia. A esses se junta uma percepção límpida do real que vem responder à superação da dualidade do pensamento lógico do Ocidente, ou seja, uma vivência de integração do sujeito com o mundo. A publicação do romance *Mulher no espelho*, em 1983, e sua tradução para o alemão e o inglês assinalaram um arco na trajetória de Helena Pa-

rente Cunha, tornando-a reconhecida no Brasil e no Exterior. Os recursos estilísticos de sua poesia se transferem para os contos e romances, o que tem levado a crítica a considerar sua narrativa como prosa poética.

OBRAS DA AUTORA

POEMAS: *Corpo no cerco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989. (1. ed. 1978); *Maramar*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980; *O outro lado do dia*: poemas de uma viagem ao Japão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

CONTOS: *Os provisórios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Antares, 1990; *Cem mentiras de verdade*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990; *A casa e as casas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998; *Vento ventania vendaval*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

ROMANCES: *Mulher no espelho*. 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1985. Tradução alemã: *Ich und die Frau die mich Schreibt*. St. Galen-Wupertal: Edition diá, 1986. Tradução inglesa: *Woman between mirrors*. Austin: Press University of Texas, 1989. *As doze cores do vermelho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

ENSAIOS: *Jeremias, a palavra poética*: leitura de Cassiano Ricardo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979; *O lírico e o trágico em Leopardi*. São Paulo: Perspectiva, 1980; *Os melhores contos de João do Rio*. São Paulo: Global, 1990; *Mulheres inventadas*: leitura psicanalítica de textos na voz masculina. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994; *Mulheres inventadas 2*: visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

BIBLIOGRAFIA SOBRE A AUTORA

LYRA, Pedro. Incorporação vanguardista. In: _____. *O real no poético*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980;

FREIXEIRO, Fábio. Helena, a que não é de Tróia. In: _____. *Diversos/Dispersos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

COUTINHO, Edilberto. Helena: Poesia e permanência. In: _____. *Memória demolida*. Recife: Edições Pirata, 1982;

SOARES, Angélica. Reinvenção poética do cerco. In: _____. *A celebração da poesia*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1983;

PY, Fernando. Mosaico. In: _____. *Chão da crítica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984;

LYRA, Pedro. Uma poesia arqueológica. In: _____. *O real no poético II*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1986;

LEAL, César. *Corpo no cerco*. In: _____. *Entre o leão e o tigre*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988;

SODRÉ, Muniz. A experiência da lucidez. In: _____. CUNHA, Helena Parente. *O outro lado do dia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

ANGÉLICA SOARES
UFRJ

MÁRIO FAUSTINO

Mário Faustino dos Santos e Silva nasceu em Teresina, Piauí, Brasil, em 20 de outubro de 1930. Mudou-se para Belém, Pará, ainda garoto. Interessou-se por literatura ainda muito jovem. Com Benedito Nunes, fundou a revista *Encontro* e a Associação de Escritores do Pará. Começou sua carreira jornalística na *Folha do Norte*, em Belém. Iniciou o curso de Direito, mas o abandonou para estudar Língua e Literatura Inglesa no Pomona College na Califórnia, EUA, como bolsista, nos anos de 1951 e 1952. Ao voltar ao Brasil foi residir no Rio de Janeiro, onde passou a ensinar na Escola de Administração Pública da Fundação Getúlio Vargas. Nos anos seguintes ao de sua volta dos EUA (1956-1958), além do magistério, dedica-se a traduções, à crítica literária e publica seus poemas no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, que na época era um dos veículos de divulgação que mais abria espaço para a vanguarda poética. Ainda nessa época, Mário Faustino dirige, no Suplemento, uma página denominada "Poesia Experiência", em que publica a produção de novos poetas brasileiros e os estrangeiros. Os anos no *Jornal do Brasil* foram de intensa atividade artística. Nos anos 59 e 60 vai morar em Nova Iorque e trabalha para a ONU. Volta ao Rio de Janeiro e torna-se editorialista do *Jornal do Brasil*. Em missão jornalística, falece em um acidente aéreo em Lima, Peru, em 27 de novembro de 1962.

O único livro que Faustino publicou em vida foi *O homem e a sua hora*. Contemporâneo do auge da popularidade do Movimento Concretista e entusiasta incentivador do mesmo,

mantém-se independente, produzindo uma poesia rica em metáforas, em que a sonoridade e o ritmo têm papel destacado. Benedito Nunes ao analisar o poema "Juventude" daria o seguinte depoimento sobre a poesia de Faustino: "Aqui de fato, o encantatório é musical; a interação integra um ritmo *cantabile*, considerável extrato fônico das enunciações dos versos. Elas são rítmicas, de modo que não há significados que não sejam cantantes, na acepção melódica do termo. Inversamente, o rítmico é significativo, tanto do ponto de vista semântico quanto sintático". São flagrantes as raízes universais de sua poesia: Pessoa, Jorge de Lima, Rimbaud, Mallarmé, Rilke e Pound. Com uma linguagem muito rica em figuras, aborda seus temas principais: o destino da humanidade e a morte.

OBRAS DO AUTOR

O homem e a sua hora, Rio de Janeiro, 1955.

Poesia de Mário Faustino, Rio de Janeiro, 1966.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

BARBIERI, Ivo. *Oficina de palavras*, 1955.

NUNES, Benedito. O "fragmento" da juventude. In: _____. BOSI, Alfredo (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo, 1996.

SAULO BRANDÃO
UFPE

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.

Editorial Office (Brazil)

Curso de Pós-Graduação em Letras
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Av. Ipiranga, 6681, prédio 8, 4º andar
90619-900 Porto Alegre, RS
Tel.: (51) 320-3676
E-mail: brsbrz@pucrs.br

Assinaturas:

Editora Universitária – EDIPUCRS
Av. Ipiranga, 6681, prédio 33
90619-900 Porto Alegre, RS
Tel.: (51) 320-3523
E-mail: edipucrs@pucrs.br
Dados bancários: Banrisul, Agência 100, Conta Corrente 06.560220-07

Brasil/Brazil é publicada semestralmente, a R\$ 20,00 ao ano para assinaturas individuais (US\$ 20.00 para o exterior). Número avulso: R\$ 12,00.

Editorial Office (USA) and Subscriptions:

Department of Portuguese and Brazilian Studies
Brown University - Box 0
Providence, R.I. 02912
Tel.: (401) 863-3042

Brasil/Brazil is a semestral publication, at US\$ 20.00 a year for individual subscriptions.

Visite o site de **Brasil/Brazil** na Internet no endereço:
www.pucrs.br/letras/pos/brasil-brazil

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a **Brasil/Brazil** deverão ser encaminhadas à redação em disquete de 3 1/2 polegadas, digitadas nos processadores 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. 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 3 1/2 inches, IBM compatibility, and in either of the following programs – Word for Windows or WordPerfect for Windows** – observing the following format:

(1) For the section titled **ESSAYS**, provide the title and subtitle, the author's name and home institution. 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.

** North American 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.

epecê
gráfica


EDPUCRS
filial da ABEU

