

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 22 / ANO 12 / 1999


**MERCADO
ABERTO**




EDIPUCRS



ISSN 0103-751 X

Copyright © 1999 by **Brasil/Brazil**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO GRANDE DO SUL**

Chanceler

Dom Altamiro Rossato

Reitor

Ir. Norberto Francisco Rauch

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Mons. Urbano Zilles

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras

Dra. Regina Zilberman

EDIPUCRS

Prof. Antoninho Muza Naime

BROWN UNIVERSITY

President

Dr. E. Gordon Gee

Provost

Dr. James R. Pomerantz

Dean of the Faculty

Dr. Kathryn T. Spoehr

**Director of the Department of Portuguese and Brazilian
Studies**

Prof. Onésimo T. Almeida

Coordinator of Brazilian Studies

Prof. Nelson H. Vieira

EDITORA MERCADO ABERTO

Editor

Roque Jacoby

ENSAIOS

- Geografias da memória:
a Literatura Brasileira entre História e Genealogia**
Ettore Finazzi-Agró 9

- O tradutor implícito:
considerações acerca da translingualidade de *Os sertões***
Berthold Zilly 21

- Pela noite: uma peregrinação amorosa***
Mairim Linck Piva 63

LITERATURA

- Cobra Norato**
By Raul Bopp
Translated by R. Kelly Washbourne 85

ENTREVISTA

- Josué Guimarães**
"A grande literatura vai sair da América Latina"
Coojornal 123

- RESENHAS** 137

- FÓRUM** 156

Editores/Editors

Nelson H. Vieira (Brown University)

Regina Zilberman (Mercado Aberto)

Editores Associados/ Associate Editors

Luiz Fernando Valente (Brown University)

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

Produtor Editorial/Editorial Assistant

Rosane Gava (Mercado Aberto)

Conselho Editorial/Editorial Board

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

Candace Slater (University of California – Berkeley)

David Haberly (University of Virginia)

Elvo Clemente (PUC – Rio Grande do Sul)

Gregory Rabassa (Queens College)

João Alexandre Barbosa (Universidade de São Paulo)

Lygia Fagundes Telles (Ficcionista)

Silviano Santiago (Universidade Federal Fluminense)

Consultoria Editorial/Advisory Board

Dirce Cortes Riedel (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Elizabeth Lowe (University of Florida)

George Monteiro (Brown University)

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

Jon Vincent (University of Kansas)

Letícia Mallard (Universidade Federal de Minas Gerais)

Lígia Chiappini Moraes Leite (Universidade de São Paulo)

Malcolm Silverman (San Diego State University)

Maria Luisa Nunes (State Univ. of New York – Stony Brook)

Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)

Moacyr Scliar (Ficcionista)

Randal Johnson (University of California)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)



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

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

Assinaturas:

Editorial Office (Brazil)

Editora Mercado Aberto Ltda.

Rua Dona Margarida, 894 – 90240-610 – Porto Alegre – RS

Tel: 51 337 4833 Fax: 51 337 4905

<http://www.mercadoaberto.com.br>

E-mail: mercado@mercadoaberto.com.br

brsbrz@pucrs.br

Brasil/Brazil é publicada em junho e novembro, a US\$ 20.00 ao ano para assinaturas individuais e US\$ 50.00 para assinaturas institucionais e bibliotecas. No Brasil, a conversão é efetuada pelo dólar comercial.

Subscriptions:

Editorial Office (USA)

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Brown University – Box 0

Providence, R.I. 02912

Tel: (401) 863 3042

Brasil/Brazil is published in the months of June and November, at US\$ 20.00 a year for individuals, US\$ 50.00 for library and institutional subscriptions.

Visite o site de **Brasil/Brazil** na Internet pelo endereço:

www.pucrs.br/letras/pos/brasil-brazil

FOLHA DE ESTILOS

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

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

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

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

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

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

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

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

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

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

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

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

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

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

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

^{***} 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.

GEOGRAFIAS DA MEMÓRIA
A Literatura Brasileira entre História e Genealogia

Ettore Finazzi-Agró
Universidade de Roma "La Sapienza"

Questioning the idea of Origin in Brazilian literary history, this essay proposes a substitutive historiographical methodology, based on Nietzsche's and Foucault's, genealogy. The notion of absence of History in the country's past, usually replaced by mythographic narratives of Cartesian beginnings and endings, is the touchstone of this essay. The value of space as emptiness to be fulfilled by a geography of memory is explored in the works of Euclides da Cunha, Mario de Andrade and Pedro Nava. These are taken as examples in which meaning to our primordial man is provided by a geographer-chronist who gives him voice as a figure of discourse, without erasing time discontinuities, silences, omissions and the borderline experience of inhabiting a pile of mounting ruins that the Angel of History sees in his desperate flight forward in time. The thesis is that only a collector-historian like Benjamin would be able to gather extinct memories maintaining their chaotic percourse between desire and forgetfulness.

O problema está no início. O problema é o Início: quando e onde é a Origem? E o que é, aliás, uma Origem? Afinal, como se consegue reconhecer num ato, num gesto, numa palavra ou num texto, que é ali, exatamente, que tudo verdadeiramente começa? Um problema, como se vê, que são dois; uma interrogação que se desdobra e se alastra, abrigando na verdade, na fissura que se cria no interior dela, um enredo problemático, um enleio duvidoso de elementos heterogêneos que deve ser indagado – sabendo porém, de antemão, que a solução não existe ou existe apenas como hipótese. De um lado, teremos, de fato, a questão substancial da localização, no espaço e no tempo, daquilo que pode ser considerado como o Princípio; do outro, teremos a ver com a possibilidade de uma forma originária, isto é, do modo de ser daquilo que consideramos o fundamento de tudo o que virá a ser.

O lugar do início, nesse sentido, só pode ser indicado a partir da forma que ele assume e que o delimita e o institui, do mesmo modo como a forma é função do espaço e do tempo em que tudo começa. Dito isso, porém, deveríamos reiniciar tudo de novo, visto que, afinal de contas, a Origem, entendida na sua forma e na dimensão que a contém e a molda, apresenta-se como uma noção auto-referencial, afigura-se, justamente, como uma torção lógica remetendo para si mesma: o Início seria apenas aquilo que, por convenção, uma pessoa ou um grupo de pessoas decide assumir como Início. Nessa tautologia, em que se revela o caráter de-cisivo (isto é, produto de um corte arbitrário) e altamente ideológico do Princípio, pode-se todavia descobrir uma verdade importante que se encontra em todo

Início: ou seja, que a dimensão e a estrutura do Começo são, na sua essência, puramente convencionais e, na sua forma, meramente ficcionais.

Quase todos aqueles – filósofos ou teólogos, cientistas ou historiadores – que refletiram sobre a Origem, acabaram, de fato, por reconhecer que dela só se pode fazer experiência enquanto Mito da Origem; acabaram, em geral, por admitir que aquilo que está no Exórdio só pode se configurar como conto ou como ficção. E isso, repare-se, vale tanto para os que confiam na unicidade do Começo, quanto para aqueles que certificam o caráter dual e diferencial do Princípio: em ambos os casos, aquilo que “se esconde desde a fundação” só pode ser inscrito, só pode ser continuamente lido e incessantemente interpretado, no interior de uma narração em que os elementos fundamentais e fundacionais pululam e vêm à tona, combinando-se numa constelação mítica, harmonizando-se numa configuração precária e ao mesmo tempo cheia de Sentido.

Não sei se repararam que usei o verbo *configurar* e o substantivo *configuração*: uma repetição necessária se considerarmos a outra noção decisiva – incorporando a de Mito – para entender o modo de ser do Começo, a forma do Início que está escondida na definição de Figura. De fato, a Figura, segundo um importante filósofo italiano, é “o próprio movimento de um ‘outro pensamento’, em relação àquele da filosofia clássica, de um pensamento que transita pelas ‘imagens’ literárias e pelos conceitos, que junta as duas ‘meias verdades’ que sempre se manifestam no tempo da modernidade: a abstração máxima do conceito e a máxima força daquilo que foi sucessivamente denominado como mito, desrazão, analogia, imagem” (Rella 10). Uma definição útil, então, para entender a sobrevivência do Mito no interior desse tempo híbrido que é o Moderno, mas que dá conta também de um modo diferente de se aproximar da Origem, que não é nem aquele ligado à filosofia tradicional (digamos, à filosofia que se delineia e toma forma a partir de Platão) nem aquele que a História relegou ao âmbito do irracionalismo, do “pensamento” outro e inconseqüente, analógico ou mitológico – sendo porém, ao mesmo tempo, uma combinação e uma neutralização dos dois no interior de um “pensar de outra forma”, de um relacionar elementos diferentes ou até opostos dentro do enigma fundamental instituído e

constituído pela linguagem figural (considerando a expressão enigmática, na esteira de Aristóteles, como um “pôr em conjunto coisas impossíveis”).

Tentando traduzir tudo isto no âmbito do historicismo – e da historiografia literária em particular – teremos de tomar consciência da impossibilidade de uma história linear e consequencial, teleológica no sentido mais pontual, que vai desde o Início até o Fim, que explica o futuro a partir do passado e faz do presente uma ponte continuamente reconstruída sobre um tempo que, infinitamente e sem parar, transcorre. Contra esse modo de se reportar à cronologia humana, contra toda “razão historicista”, já se pronunciou de modo decisivo Friedrich Nietzsche, na sua condenação dos falsos historiadores, daqueles que vão à procura da Origem, assumindo que ela é “aquilo que já era” desde sempre, o princípio imóvel de todas as possibilidades sucessivas, o fundamento único de tudo aquilo que vem a ser depois. A esta história impregnada de metafísica, a este pensamento que postula um Início absoluto, o filósofo alemão contrapõe a “verdadeira história” (*wirkliche Historie*), que não sai à procura de Aquilo que está antes de tudo – antes do corpo, antes do tempo, antes do mundo... – mas que trabalha, pelo contrário, para descobrir os “inúmeros inícios” dessa realidade complexa, desse “mundo misturado” em que o homem é jogado sem ter nas mãos nenhum fio de Ariadne que o leve até o centro do labirinto, até descobrir a razão de seu estar-no-mundo, até explicar o princípio único de que tudo procede.

Esse trabalho paciente e erudito, esse inventário das origens plurais, esse estudo das ordens infinitas que constituem a trama do real (e vale talvez a pena lembrar que o latim *exordium* tem a ver justamente com uma ordem retecida), assume, para Nietzsche, um nome alternativo ao de história, no seu sentido tradicional: para ser verdadeira ou efetiva a história deveria, de fato, se transformar em *genealogia*, isto é, no estudo da proveniência dos eventos, dos valores, dos conceitos, num caminho ao contrário que (como sublinhou magistralmente Foucault) não tende a descobrir uma evolução ou um destino, mas a “manter aquilo que foi na dispersão que lhe é própria” (Foucault 152). Assim, o papel do historiador não seria o de remontar o curso do tempo para descobrir no passado uma possível razão de ser do presente, mas o de investigar a “disse-

minação” dos fatos e das imagens, até recompor uma constelação precária de figuras em que se pode – e nos pode – surpreender um sentido comum (aquele de Nação, por exemplo, escondido na idéia, aparentemente longínqua, de *DissemiNation* estudada por Homi Bhabha).

Aplicando finalmente tudo isso à cultura brasileira, é fácil verificar como a historiografia mais acreditada tenha descoberto desde cedo – de modo análogo ao de Nietzsche – a impossibilidade de uma história linear e consequencial, provindo duma Origem e prevendo um Fim, isto é, funcionando como um sistema peculiar ou como um organismo autônomo. Para citar apenas um exemplo, basta lembrar as palavras de Sílvio Romero, escritas em 1878:

Na história do desenvolvimento espiritual do Brasil há uma lacuna a considerar: a falta de seriação nas idéias, a ausência de uma genética. Por outros termos: um autor não procede do outro; um sistema não é consequência de algum que o precedeu. [...] Na história espiritual das nações cultas cada fenômeno de hoje é um último elo de uma cadeia; a evolução é uma lei. [...] Neste país, ao contrário, os fenômenos mentais seguem outra marcha. (Arantes: 15)

Pode-se afirmar que decorre dessa constatação negativa a obrigação a utilizar, em vez de *História*, a palavra *Formação*, para pensar e dar conta, exatamente, dessa “outra marcha” seguida pela cultura nacional. Num livro recente (de que tirei a citação anterior) foi justamente estudado o *Sentido da Formação* presente nas reflexões mais agudas sobre a cultura brasileira, mas aquilo que acho importante sublinhar é a ligação, talvez involuntária, entre esse modo de entender a história e a memória nacionais e a *genealogia* nietzscheana.

Na obra talvez mais conhecida que traz no título a palavra *formação* (a *Formação da Literatura Brasileira*) esse parentesco ressalta de modo evidente, até se tornar coincidência no uso do atributo *genealógico* utilizado para os fenômenos considerados, pelo autor, como exordiais da cultura literária brasileira. Tanto na obra maior, como em vários outros lugares da

sua pesquisa historiográfica e crítica, Antonio Candido tem sublinhado, com efeito, a “tendência genealógica” que está inscrita na origem da literatura brasileira – ou melhor, “na história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” (Candido, 1975: 25) – e que ele considera “típica da nossa civilização” (Candido, 1985: 171). Essa tendência, ele a liga ao afã em ter – ou melhor, em *inventar* – uma Tradição por parte dos intelectuais da colônia no século. XVIII, mas que se transforma a meu ver (ou já o é, implicitamente, desde o início) em método de análise, na medida em que o próprio Candido, recusando o papel tradicional de historiador, enquanto investigador da Origem e defensor da continuidade entre passado e presente, se torna *genealogista* no sentido nietzscheano, tentando justamente fazer a história daquela *falta*, daquela *ausência* que Sílvio Romero tinha assinalado em 1878.

Paradoxo interessante esse de construir uma história a partir de uma lacuna, de um vazio histórico, mas paradoxo que acaba por fazer sentido no momento em que consideramos a possibilidade – que é obrigação para um país colonial – de instituir um discurso e de seguir um percurso não na direção da homogeneidade e da unidade, mas no da heterogeneidade e da diferença, inventariando as figuras que aparecem no caminho, sem pretender descobrir nelas uma coerência necessária, uma continuidade lógica com uma suposta Origem – que não existe ou que, pelo menos, nunca está aí onde a procuramos –, mas considerando os eventos na sua dispersão, na sua singularidade e na sua irredutibilidade ao Uno da metafísica historicista. Para entender e re-conhecer a cultura brasileira, em suma, teremos mais uma vez de “pensar de outra forma”, inventariando vagarosamente as diferentes figuras que nelas se inscrevem; aviando-nos pelo caminho íngreme de uma indagação assistemática de um objeto que se apresenta, já nas palavras de Romero, como assistemático, fora e longe de qualquer dialética histórica.

Eu poderia, desde já, citar alguns autores que, depois de Candido, empreenderam, a meu ver, esse caminho (Flora Süssekind, por exemplo, em vários lugares do seu trabalho hermenêutico – e em particular onde ela reconstrói os vínculos ficcionais juntando história, genealogia e paisagem na literatura brasileira [Süssekind 1990 e 1994] –, ou Raul Antelo, de quem li

há pouco um texto magistral intitulado, significativamente, "Genealogia do vazio"). Prefiro, porém, me ater à proposta humilde de estudar o modo em que a cultura brasileira tem enfrentado o problema do Começo e da sua ausência, apontando para alguns, poucos, escritores que, com maior clarividência e com mais aguda consciência, se colocaram diante da questão de representar o sentido e a forma da identidade nacional sem recorrer a hipotéticas reconstruções históricas da Origem, mas, pelo contrário, escrevendo justamente a partir da Falta, ou seja, instalando-se nesse caráter não histórico da história brasileira.

O caso que eu considero exemplar e paradigmático é, obviamente, o de Euclides da Cunha: brasileiro que, dentro da sua adesão inquieta ao positivismo, teve a coragem de descobrir e denunciar aquilo que outros brasileiros tinham escondido sob o tapete da história e das boas intenções nacionalistas. Ou seja, que sendo, a sua Pátria, uma "terra sem a pátria" (o que significa também sem pai, sem descendência ou tradição paterna), sendo um espaço imenso e fundamentalmente sem história, era preciso pensar o país a partir não do tempo que ele ocupa, que ele organiza e pelo qual é supostamente organizado, mas, justamente, a partir do espaço – espaço fundamentalmente vazio – que ele realmente preenche e que lhe dá sentido. Toda a sua obra maior pode, de fato, ser lida como uma grande tentativa, finalmente consciente, de substituir a História pela Geografia e, por isso, de encontrar o Passado no Longínquo, o Antigo no Distante e, sobretudo, de identificar o Princípio histórico com o Centro geográfico. "Finalmente consciente", eu disse e o repito, porque a Paisagem não é tomada, em *Os sertões*, no seu sentido puramente cenográfico ou ambigualmente prosopopeico (Candido, 1989: 170), como na produção anterior – em que a exaltação do País passava obrigatoriamente pelo enaltecimento das peculiaridades geográficas, metáforas, nem tanto disfarçadas, da autonomia histórica –, mas pela primeira vez se tenta re-escrever a geografia como história, interpretando o "ao lado" como um "antes", numa adesão implícita àquela "ideologia do progresso" (fundamental para a leitura da obra de Euclides) que "privilegia a *não-contemporaneidade* do que é contemporâneo" (Moretti: 49). O Homem, de fato, é função e produto da Terra que o age e o deserto (que é aqui o sertão como o será depois a selva) é o

espaço emblemático e “ignoto” de uma Luta ímpar, na qual um presente degradado, opaco, mestiço, destrói o seu passado anacrônico, porém ainda encrustado de *mythos*, todavia incontaminado e “cristalino”, condenando o brasileiro a ficar suspenso num tempo sem tempo, num lugar marginal que é apenas uma beira, uma orla, uma borda sem dentro.

O sertanejo, nesse epos negativo, é o *monstrum*, fascinante e terrível, que ocupa um Centro medonho onde se manifesta e, ao mesmo tempo, se oculta o Passado nacional: ele é o mito racionalizado da Origem, ele é o ser irracional que logicamente, como todo Fundamento, “vai ao fundo e some” (Agamben: 49), deixando no seu lugar apenas e sempre um vazio. Desse espaço que está no começo dos tempos, desse homem primordial que fica *à margem da história*, só um geógrafo disfarçado de cronista, só um autor épico mascarado de cientista, tenta manter viva a lembrança, tenta dar voz ao seu silêncio, tenta recuperá-lo, justamente, como “figura”, isto é, como presença de uma ausência. E não estamos muito longe, como se vê, de uma outra obra fundacional da literatura brasileira, dado que no Epílogo de *Macunaíma* temos a ver, basicamente, com os mesmos elementos, os mesmos temas, só que, nesse caso, a figura não é a de um sertanejo mas a de um indígena. Um índio, repare-se, que está tão longe de Peri ou de Iracema, como o sertanejo de Euclides o está do *Sertanejo* do mesmo Alencar ou de Bernardo Guimarães: em ambos os casos a história mítica e/ou o mito historicizado, deixam lugar a uma genealogia da falta, a uma linhagem interrompida, a uma história que, na sua imperfeição e na sua abertura, fica a única possível História, verdadeira e efetiva, do ser brasileiro. Eis uma *Wirkliche Historie* que nos conta, de fato, uma identidade que é apenas uma paródia da identidade visto que “o plural a habita, almas inumeráveis disputam nela, os sistemas se entrecruzam e se dominam uns aos outros. [...] E em cada uma dessas almas, a história não descobrirá uma identidade esquecida, sempre prestes a renascer, mas um sistema complexo de elementos, por sua vez múltiplos, distintos, e que nenhum poder de síntese domina” (Foucault 168-69).

Nessa constelação de coisas diferentes (“Então Pauí-Pódole teve dó de Macunaíma. Fez uma feitiçaria. Agarrou três pauzinhos jogou pro alto fez em encruzilhada e virou

Macunaíma com todo o estenderete dele, galo galinha gaiola revólver relógio, numa constelação nova. É a constelação da Ursa maior” [Andrade 166]), nessa combinação precária de elementos heterogêneos – que se faz “figura” da identidade e da sua origem implausível – resta a considerar evidentemente o papel e o uso da memória. A cultura e a literatura brasileiras estão, de fato, literalmente ensopadas de memorialismo: mas que tipo de memória atua nesse lugar do esquecimento, nessa terra sem história descrita por Euclides e por Mário? A resposta talvez mais lúcida e mais elucidativa se encontra num famoso poema de Drummond:

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.

Tem países demais, geografias demais.

Desisto.

[...]

Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.

Cacos novos não servem.

Branco também não.

Têm de ser coloridos e vetustos,
desenterrados – faço questão – da horta.

[...]

Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado

por todos da família. Bichos pequeninos
fogem do revolvido lar subterrâneo.

Vidros agressivos

ferem os dedos, preço de descobrimento:

a coleção e seu sinal de sangue;

a coleção e seu risco de tétano;

a coleção que nenhum outro imita.

Escondi-a de José, porque não ria

nem jogue fora esse museu de sonho.

(Drummond 734-35)

Numa terra sem pátria ou numa pátria que “devorou” os seus pais, a memória só pode recolher os restos ocultos de uma tradição extinta, de uma civilização sepulta, que por sua vez se espelha, com todas as suas falhas e lacunas, num “museu de

sonho". Tanto quanto numa Europa sacudida pelo vento que arrasta consigo o Anjo da modernidade, assim num Brasil cujo passado se apresenta desde sempre como um "cúmulo de ruínas", a única figura que nos fala de uma redenção possível desse tempo em frangalhos, dessa memória esfarrapada, é o Colecionador, aquele para quem, segundo Benjamin, a história "se torna objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo vácuo, mas aquela determinada época, aquela determinada vida, aquela determinada obra": a sua tarefa é a de tirar "a época do âmbito da *continuidade histórica* reificada, e assim a vida da época, e assim a obra da obra de uma vida" (Benjamin 83).

O memorialismo, nesse contexto, representa o trabalho minucioso de quem desenterra da "horta" – não, repare-se, de uma indeterminada terra sem pátria, mas de um lugar delimitado e paterno, do *hortus clausus* da tradição familiar – os indícios dispersos da sua existência presente, num movimento que é, ao mesmo tempo, arqueológico e genealógico, e que pode fazer sentido se, graças a ele, se consegue reconstruir a origem plural e o destino incerto de uma Comunidade que não tem, na verdade, nada em comum senão, justamente, o Nada que a institui, o Esquecimento que a funda. A memória, por isso, sai à procura da identidade, mas volta trazendo consigo apenas fragmentos do tempo vivido, segmentos do espaço percorrido: "cacos coloridos e vetustos" que cada um recompõe a seu modo em tantos, pessoais, museus de sonho, nas mil pátrias que não fazem *uma* Pátria (Miranda 132-35).

O exemplo mais próximo dessa tentativa falhada de desvendar a Origem e de assentar nela uma eventual Comunidade, é nos oferecido por um amigo de Drummond: aquele Pedro Nava que tentou, justamente, construir um monumento à memória pessoal e através dela, por via analógica, à do grupo a que pertencia, tendo talvez em mente o modelo "perfeito" do *Theatrum memoriae* renascentista, mas seguindo um método genealógico, uma atitude de colecionador, que o levou, afinal, a se extraviar num labirinto sem saída de coisas, pessoas, imagens, eventos heterogêneos, em que lhe era, no fim, impossível recuperar e recompor o sentido fundador da identidade – tanto da individual, quanto da coletiva (Arrigucci 83-88).

O resultado, mais uma vez, é que a procura do Princípio e a tentativa de instituir uma continuidade e uma comunidade a

partir dele, se concretizam apenas numa disseminação memorial, num percurso caótico e emaranhado que se reflete e encontra a sua possível razão de ser só num discurso novo e outro, oblíquo em relação a qualquer lógica historicista, suspenso entre a verdade e o desejo, entre a coisa e a palavra que a diz, entre a memória e o esquecimento. Num contexto, aliás, em que a dialética histórica tende a se resolver na estaticidade de uma descrição geográfica; numa terra em que o passado se espelha apenas numa coleção de coisas diferentes, juntadas e reconstruídas de modo subjetivo, a única possibilidade (para citar ainda Foucault, parafraseando mais uma vez Nietzsche) que resta é a de “fazer da história uma contramemória, – e de desenvolver nela, por conseguinte, uma forma de tempo totalmente diferente” (Foucault 167). Será uma forma plural e esgarçada, em que a identidade não se recompõe na sua perfeição e integridade, mas se mantém (como acontece na obra de Nava) na maravilhosa complexidade e opacidade das suas origens, na dissipação de um espaço heterogêneo, na forma inacabada e arbitrária de uma genealogia que se ramifica e se dispersa em vez de se concentrar num Fim, de se recolher numa Coerência, de se solidificar num Sentido.

Sobre as ruínas, de fato, sobre os vazios que se entreambram na compacidade ilusória do espaço e do tempo, não se pode – nunca, talvez, foi possível – construir uma História, decifrar um Destino, supor uma Origem única. Aquilo que fica são, de fato, apenas os restos: os míseros restos de um tempo morto e irrecuperável na sua inteireza, de um passado que só com amor e paciência, com os dedos feridos e com o desencanto irônico do genealogista, pode ser desenterrado e reorganizado em novas constelações de sentido, em muitas pequenas “pátrias”. Em figuras precárias, enfim, nas quais a razão co-habita com o seu contrário, nas quais a identidade convive com a pluralidade, nas quais cada Presença esconde uma Ausência, nas quais o Início guarda a forma antiga e enigmática de uma interrogação sem resposta.

TRABALHOS CITADOS

- AGAMBEN, Giorgio. *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi, 1982.
ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião. 19 livros de poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985. 2 v.

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica org. por Telê Porto Ancona Lopez. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Col. Arquivos, 6).
- ANTELO, Raul. Genealogia do vazio. *Studi Portoghesi e Brasiliani*, v. 1, n. 1 (no prelo).
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- ARRIGUCCI, Davi, Jr. Móbile da memória. In: -. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 67-111.
- BHABHA, Homi K. Dissemination: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation. In: H. BHABHA (Org.) *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990. p. 291-322.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1959. v. 1.
- . Estrutura literária e função histórica." In: -. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985. p. 169-92.
- . Literatura de dois gumes. In: -. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 163-80.
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris: P.U.F., 1971. p. 145-72 (agora republicado em: FOUCAULT, M. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. v. 2, texte n. 84, p. 136-56).
- MIRANDA, Wander Melo. Imagens de memória, imagens de nação. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 125-39, 1º semestre 1998.
- MORETTI, Franco. *Opere mondo: Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di Solitudine*. Torino: Einaudi, 1994.
- RELLA, Franco. *Miti e figure del Moderno*. 2. ed. Milano: Feltrinelli, 1993.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- . O escritor como genealogista. In: PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v. 2, p. 451-85.

O TRADUTOR IMPLÍCITO:
considerações acerca da translingularidade de *Os sertões*¹

Berthold Zilly
FU Berlin

Translation and reading are twin structuring activities in this complex theoretical essay on the translatable translanguality of Euclides da Cunha's *Os Sertões*. Departing from Wolfgang Iser's Aesthetics of Appeal and deriving from it the concept of implied translator, with its many sided issues as universalization, cartography of the work as a whole, protoreader and lecturer, an innovative theory of literary translation is developed in order to justify the translatability of the monumental work of da Cunha with the raw discourse of the sertanejo, the scientific and illuminist western terminologies of the XIX century, mixed with expressions of different cultures from Europe, Asia, Africa and Brazil. Translatability of Cunha's masterpiece is enhanced on the basis that it has a semiotic excedent that surpasses Brazilian target public of its time, emulating great western historiographic works and literary epics and tragedies. Considering the modern blending of languages and cultural constructs presented by *Os Sertões*, a whole new view regarding its translatability is required at a time when hybridism is a major key in the intellectual scene, since such translatability is inscribed in the work itself and should be preserved by contemporary translators.

*"Es gehört schon zum Begriff eines Romans,
dass er keine Nationalität haben muss."*

Friedrich Schlegel, *Literarische Notizen*²

A necessidade do bom entendedor

É um truísmo que textos literários, e não apenas esses, são escritos e sobretudo publicados para serem lidos, embora possam também ter outras finalidades. E é um truísmo, realçado e analisado mas não descoberto pela Estética da Recepção, que a leitura é constitutiva para a sua existência e sobrevivência. Não houvesse leitores, não haveria textos, haveria meras acumulações de letras em papel ou na tela do computador, sem sentido nenhum. Os textos, para existirem plenamente, precisam da sua concretização, atualização e, quando narrativos ou dramáticos, encenação mental pelo leitor, assim como as peças de teatro precisam da representação, os filmes da exibição e as partituras da execução, pelo menos imaginada, por parte de quem as entende e sabe evocar.

Os autores estão cientes disso, e portanto desde há muito não apenas se preocupam em discursar ou narrar, para informar, ensinar, entreter, edificar, para expressar seus afetos e desafetos, para transmitir a sua visão do mundo, para atacar ou se defender, mas se preocupam também com que tal mensagem ou história – os ensinamentos, a trama, as cenas, os personagens – sejam percebidas numa determinada perspectiva e lidas “corretamente”. Nomeadamente os textos literários, mais do que os pragmáticos, pressupõem um leitor que seja um parceiro do autor, um colaborador, que entenda as intenções inscritas neles, que reconstitua e mobilize as suas idéias, alusões e emoções, que saiba preencher as suas elipses, lacunas e reticências. Vale de modo especial para esse leitor o ditado brasileiro: “A bom entendedor, meia palavra basta”, porque a literatura, diferentemente de textos pragmáticos ou acadêmicos, vive justamente de meias palavras, às quais é preciso acrescentar men-

talmente a outra metade, para assegurar-lhes o ou um sentido. Sem um bom entendedor, capaz dessa operação complementar, a meia palavra seria uma não-palavra.

Por um lado, os autores incitam a fantasia do leitor, da qual as obras, incompletas e abertas de certo modo, precisam e, por outro lado, procuram guiá-la. Naturalmente, pode haver também leituras a contra-pêlo, contra ou ao largo das intenções do autor, o que se dá muitas vezes em obras que perduram por séculos e que provam com isso a sua capacidade de revelar e ao mesmo tempo provocar inesperados significados. Com o mundo e os leitores em transformação, as obras são lidas à luz de novas experiências, interesses, idéias e perguntas, modificando parcialmente o seu sentido, numa dialética de mesmice e transformação, continuidade e diferenciação, que em geral se chama vida das obras ou tradição literária e que os autores, quando muito, só vagamente podem prever ou pressentir com muita antecedência.

Para o conjunto das condições, exigências, orientações dirigidas ao leitor, prefigurando o seu papel até certo ponto, o teórico da literatura Wolfgang Iser, que sempre enfatizou a função constitutiva do ato de leitura para a existência das obras, propôs, nos inícios dos anos setenta, o termo "leitor implícito".³ São dispositivos e marcas que assinalam ao leitor de que modo ele deve ler um texto para realizar mentalmente grande parte das potencialidades do seu sentido, são formas a serem preenchidas no ato da leitura, não totalmente configuradas, antes inacabadas, semi-abertas, exigindo criatividade e subjetividade daquele que lê. É de um leque de possíveis leituras, difícil de se definir precisamente, que cada leitor escolhe e realiza a sua leitura pessoal. O que vale para Fielding pode ser generalizado:

O papel do leitor inscrito no romance tem que ser percebido como condição de um possível efeito; de jeito nenhum determina as reações, mas prepara um âmbito de decisões seletivas que, uma vez tomadas, resultam em variedades individuais de realização [...].⁴

O conceito do leitor implícito é deduzido por Iser sobretudo da prosa narrativa moderna, desde o Iluminismo, nomea-

damente do romance com acentuada função referencial e apelativa, que constrói um mundo ficcional muito próximo do mundo empírico do leitor, tematizando, confirmando e questionando modos de encarar a realidade extraliterária. Essas sugestões para uma visão do mundo e atitudes em relação a ele pressupõem a colaboração ativa do leitor, carente, porém, na opinião dos escritores, de um certo direcionamento.

O leitor implícito é uma espécie de contrapartida do narrador, geralmente tão invisível e anônimo quanto esse, mesmo que o público seja apostrofado em fórmulas como “prezado leitor”, num fictício diálogo, freqüente na literatura do século XVIII e da primeira metade do século XIX. Essas apóstrofes são apenas um dos possíveis recursos do autor para preestabelecer a atitude receptiva, um dos elementos portanto do leitor implícito que não é personagem, nem figura empírica. Também não é um leitor ideal, que por sua vez seria capaz de realizar todas as instruções do leitor implícito, todos os significados intencionados pelo autor, e além disso todos os significados em que o autor não pensou nem poderia ter pensado, incluindo aqueles que se revelam ao longo da história. Pode naturalmente aparecer um leitor explícito, como personagem, por exemplo o leitor de cartas dentro de um romance, leitura ficcional que eventualmente também faria parte do estratagema do leitor implícito. Mesmo os textos herméticos “prevêm” o papel do leitor, para terem determinados efeitos, entre os quais a desejada impressão de hermetismo.

Há, portanto, uma duplicidade de estruturas: a) a do próprio texto, b) a das suas leituras previstas. Essas estruturas, que em realidade se fundem numa só, pois constituem o texto, condicionam uma infinidade de leituras virtuais, de que cada ato concreto de leitura só pode realizar uma parte, pois cada grupo de leitores e cada leitor individual tem as suas próprias experiências práticas e estéticas, a sua visão do mundo, seus valores e suas normas de conduta, além de variáveis estados de ânimo. Se o número de possíveis leituras de determinado texto é infinito, nem toda leitura é possível, como também entre as muitas traduções possíveis de um texto há aquelas que correspondem mais e outras que correspondem menos às propriedades da obra. Estética e moralmente, um conto ou romance tanto confirma como transcende os valores e as expectativas

do leitor que deve acompanhar e realizar essas estratégias, mesmo que delas discorde parcial ou radicalmente. Com a crescente distância histórica entre a criação de uma obra e a sua recepção, o ato da leitura pode ser cada vez menos previsto e direcionado pelo escritor, de modo que com o tempo o leitor real vai ganhando maior autonomia em relação ao leitor implícito sem que este se torne desimportante.⁵

O tradutor – um entendedor por excelência

O tradutor evidentemente também é leitor, um leitor especialmente atento, assíduo, escrupuloso, crítico e exaustivo na tarefa da (re)constituição dos significados da obra, um leitor potenciado. Pois ele é um *Vorleser* em vários sentidos, ou seja um *pré-leitor* e *pró-leitor*, aquele que lê antes dos outros e pelos outros, sendo ao mesmo tempo um *recitador*, aquele que lê em voz alta para os outros, para uma audiência, prefigurando a sua compreensão do texto, espécie de *preletor*, que ensina como se deve ler. Entenda-se *audiência* principalmente no sentido metafórico, como leitorado, mas não exclusivamente, pois até os textos destinados unicamente a serem lidos em silêncio têm uma dimensão acústica realizada pela imaginação sonora do leitor, importante traço estilístico, um dos mais difíceis e dos mais necessários a ser transposto para o idioma-alvo, inclusive no caso de *Os sertões*. A leitura tradutória condiciona as leituras de milhares de pessoas na língua de chegada, sendo grande, quase inevitável, o perigo de o tradutor agir, sem querer, como espécie de filtro, como censor em relação a certos aspectos do original. Pois o que o tradutor não entende, não capta, não intui, não adivinha pelo menos, e o que ele não repensa, reformula, recria, fica inacessível para o leitor da cultura de chegada, lesado no seu direito de ter acesso à quase-totalidade dos significados do original. Por outro lado, o modo como o tradutor entende uma obra nos seus detalhes e no seu conjunto vai prefigurar de modo decisivo as possíveis leituras da tradução e as idéias que os seus leitores fazem do original.⁶

O desejo de fazer jus a essa tarefa de alta responsabilidade leva o tradutor a um papel domquixotesco, o de um leitor hiperatento, hipersensível, com todas as antenas ligadas, aspi-

rando a uma leitura completa, totalizadora, sonhando em realizar em sua mente todo o potencial de significados existente em determinada época e contexto social, incluindo a história da recepção, na medida em que esta entra na constituição do sentido da obra. O tradutor é parente espiritual de Pierre Menard, no conto de Borges, que não por acaso relê e reescreve justamente o *Don Quixote*, cuja “tradução”, embora literalmente idêntica ao original, tem um sentido bastante modificado, modernizado, atualizado diante dos aportes e perguntas de trezentos anos de história das idéias, decorridos desde a estréia do livro. Num segundo passo, que na prática freqüentemente coincide com o primeiro, o tradutor procura oferecer ao leitor estrangeiro uma contrapartida equivalente aos múltiplos atributos e significados do original, restringidos, modificados e enriquecidos pela língua e cultura de chegada. Essa aspiração de ser um leitor ideal, que realizaria uma compreensão completa, é necessariamente um desejo vão, na melhor das hipóteses uma idéia regulativa, tão quimérica quanto a outra pretensão, a de dar a essa interpretação “completa” uma expressão estética em outra língua, preservando, contra todas as regras da lógica, a identidade da obra na diversidade das línguas e assegurando o maior volume possível de invariâncias entre original e tradução.

Diferentemente de outros “meta-literatos” que também lêem por e para outros leitores – o resenhista, o comentador, o professor, o historiador ou teórico da literatura – parecido porém com o organizador de uma edição crítica, o tradutor não pode selecionar determinados trechos ou aspectos, mas tem de examinar e interpretar o texto todo. É um condenado, um acorrentado ao seu objeto de estudo, obrigado a segui-lo e a perseguir-lo com obstinação em todos os seus meandros e ramificações, detendo-se em minúcias e abrangendo o todo alternadamente, não podendo pular capítulos, frases, palavras ou nomes enigmáticos. A obra inteira, em sua macroestrutura como em sua microestrutura, em todos os seus pormenores até a última vírgula, tem que passar pelo crivo da sua crítica racional ou intuitiva, pois tudo é importante ou pode sê-lo, e para tudo, ainda que na prática seja impossível, ele tem de procurar uma equivalência na língua de chegada.

É como um cartógrafo que, diferentemente do geógrafo, não pode se limitar a estudar determinados aspectos de uma

área, tendo de conhecê-la, pesquisá-la, e depois representá-la em sua quase-totalidade, de acordo com a escala, claro, “escondendo” porém o resultado das suas pesquisas no desenho dos mapas. Ao contrário do cartógrafo, porém, o tradutor não produz apenas um modelo, uma imagem abrangente, mas abreviada e simplificada do objeto estudado, ele produz ao contrário, por assim dizer, uma segunda paisagem nos moldes da primeira, na escala um-por-um, um parque barroco por exemplo, levado a outras latitudes e longitudes, básica mas não exclusivamente com os materiais do novo terreno, de acordo com a morfologia do novo meio. Como na recriação paisagística, na tradução nem todos os atributos do original se prestam igualmente ao traslado, o que não dispensa a obrigação de pesquisar e de tentar o inviável, pois às vezes só o exame escrupuloso revela a relativa intransponibilidade de certas expressões, compensadas muitas vezes em trechos vizinhos, ou parafraseadas, ou explicadas em notas ou em posfácio, de modo que o todo, grosso modo, é transponível,⁷ pois a tradução é a arte do impossível.

O tradutor, além de ler, como qualquer um, a olho nu, faz uma leitura por assim dizer radiográfica, sonográfica, química, usa lupa e microscópio, mas também binóculo invertido, ele procura, percebe e avalia, embora muitas vezes só intuitivamente, os atributos manifestos e encobertos do original, em todos os níveis, semântico, ideológico, sintático, alegórico, fônico, rítmico, eventualmente gráfico, prevendo e ponderando o efeito de seu traslado para a língua e cultura de chegada com suas coordenadas diferentes. No fim, tendo-se familiarizado intimamente com a obra, está quase em casa nela, conhece suas qualidades e seus defeitos, um pouco como o mordomo sabe dos vezos do seu amo, mas diferentemente daquele, o tradutor não é tentado a perder o respeito pela instância a cujo serviço está, pois a conhece e valoriza em seu conjunto, relativizando os seus pontos frágeis. Ademais, o tradutor não é apenas o servidor, ele é, de um modo mais enfático do que o leitor normal, também o dono da sorte do original, podendo assegurar-lhe, graças ao seu trabalho de crítica e imaginação, graças à sua erudição, sensibilidade e perseverança, uma segunda vida, em outra cultura.

Apesar da necessária empatia, o tradutor precisa manter uma perspectiva de fora, principalmente no começo do traba-

lho, resistindo aos perigos da familiaridade não questionada, simpática em si, com que as obras, principalmente as clássicas, são lidas na cultura de partida. A imediata proximidade cultural e lingüística pode embotar o olhar do leitor, turvar a sua sensibilidade e argúcia, sugerir-lhe uma fácil compreensão, às vezes ilusória. Qualquer tradutor que pediu esclarecimentos a um falante nativo, mesmo erudito, da língua de partida já fez a experiência de que às vezes este nem sequer entendeu logo o problema, percebendo-o só depois de perguntas adicionais, explicativas, do tradutor.⁸

Este tem que ser racional e analítico como o crítico acadêmico, perseverante e desconfiado como um detetive e ao mesmo tempo ingênuo e empolgado como o leitor comum para quem escreve em última análise, admirando-se com tudo, pegando em tudo, revolvendo tudo, como se fosse uma criança erudita, mesclando uma abordagem de leigo com aquela do filólogo e crítico literário ou outro especialista, conforme o tipo e o assunto do texto. Não acha nenhum detalhe simplesmente natural e óbvio, tudo pode ter um segundo ou terceiro sentido, tudo pode não significar aquilo que a gente pensou no primeiro momento, tudo pode ter uma correspondência intra- ou intertextual, importante de ser transposta para a versão de chegada, qualquer palavra repetida algumas vezes pode eventualmente ser uma palavra-chave, constituindo uma isotopia.

Instinto de universalidade⁹

O encontro de uma obra com outra cultura e língua revela aspectos e camadas de significados que geralmente não entraram na estrutura propositalmente elaborada do texto, mas que objetivamente nele existem. É com razão que se distingue a intenção do autor da intenção do texto, pois, por mais consciente e cerebral que seja o ato da escrita, nele entram intuições inconscientes, só parcialmente subjetivas, em grande parte coletivas, social e historicamente condicionadas, e uma vez pronta a obra, ela ganha dinâmica própria, intersubjetiva, por vezes surpreendente. Além disso, no decorrer da história da recepção, com o mundo circundante e os leitores em transformação, vai mudando também a intenção de um texto.

Se qualquer obra de qualidade estética e de veracidade social ou psicológica, enfocando e interpretando estruturas profundas da condição humana, tem uma orientação para públicos estrangeiros, em certos casos esse “excedente” de significados com respeito à língua e cultura de partida é premeditado. Há muitos indícios de que os autores do chamado *boom* da literatura hispano-americana dos anos 60 e 70, e especialmente os epígonos do realismo mágico, do tipo Isabel Allende, se dirigiram conscientemente a um público internacional. Talvez a aspiração ao reconhecimento além dos limites lingüísticos e culturais seja uma das marcas da literatura latino-americana, de Sarmiento a Borges, Fuentes ou García Márquez, e de um modo geral um traço das literaturas de regiões não hegemônicas do globo, cujos escritores visam, como reminiscência mas também como desforra com respeito ao colonialismo, o público dos países metropolitanos, e através deles o mercado literário mundial. É que o centro intelectual dessas culturas ex-cêntricas se encontrou e de certa forma continua se encontrando fora delas e fora do seu continente, sobretudo em Paris, a “capital do século XIX” no dizer de Walter Benjamin, o que também vale para a inteligência latino-americana.¹⁰

Há um leitor empírico muito próximo do tradutor que é o leitor estrangeiro conhecedor da língua do original. É um tradutor em potencial, pois ele também transfere, de propósito ou não, pelo menos em parte o espaço ficcional, as personagens, os valores morais e as qualidades estéticas de um texto para o seu próprio ambiente cultural e lingüístico, usando eventualmente, como o tradutor também, dicionários e outras ferramentas para se certificar de uma correta compreensão de detalhes. Atualiza o texto como leitor da língua de partida, mas também como espontâneo idealizador de uma tradução fragmentária, com que vai inserindo o livro estrangeiro na sua própria cultura. É compreensível que o leitor de fora se interesse principalmente pelas qualidades em que as obras transcendem as suas origens, por seus traços transculturais e trans-históricos, para cuja revelação tem especial competência interpretativa. Ora, essa legibilidade da obra para o leitor estrangeiro conhecedor da língua do original é indício de sua traduzibilidade. Quando fica manifesto que um autor e um livro têm algo a dizer a um público fora do âmbito da língua de partida e da

época em que foi escrito, torna-se imprescindível a figura do tradutor. Este, como leitor e crítico de outro âmbito cultural, também procura aqueles traços em que o original, por mais enraizado que esteja na sua língua, cultura, região, nação e época, transcenda essas divisas, revelando aspectos exemplares, universais e modernos, compreensíveis, apreciáveis e enriquecedoras para integrantes de outras culturas. É natural que o tradutor realce esse apelo universal das obras, os seus traços transculturais e trans-históricos, aculturando-as e atualizando-as, sem tirar-lhes a historicidade, a pátina, a cor local, o matiz alheio.

Na era do pós-colonialismo cresce o número de autores das ex-colônias cuja escrita de certa forma é uma tradução ou transculturação, já que não escrevem em sua língua materna ou de infância mas em francês ou inglês, ou português, sobre a realidade e o imaginário de suas culturas de origem. Talvez a parte mais original e inovadora da literatura inglesa e francesa venha hoje da periferia, de autores não-europeus, tradutores de originais nunca escritos, fenômeno caracterizado por alguns críticos com o lema: "The Empire writes back".¹¹ Ou seja, a periferia dos antigos impérios coloniais conquista, no plano da produção literária, as metrópoles, o que aliás já se verificou na antiga Roma, onde a maioria dos escritores do Baixo-Império vinha das províncias. É também enquanto críticos e intérpretes que intelectuais de culturas não-hegemônicas, inclusive de antigas colônias, enriquecem e aprofundam a vida literária européia e a norte-americana.

Do leitor implícito ao tradutor implícito

Na medida em que o tradutor é um leitor por excelência, com ambição de se aproximar do leitor ideal, é de se perguntar se o conceito iseriano pode ser aplicado a ele, de modo que haveria o leitor-tradutor implícito, e portanto o tradutor implícito. O papel do leitor previsto dentro do texto teria como corolário o do tradutor igualmente previsto, embora menos manifesto, um feixe de orientações e recomendações de como determinada obra deve ser lida por falantes de outras línguas e como para estas deve ser trasladada.

Parece procedente a crítica de Terry Eagleton de que Iser teria contemplado unilateralmente um leitor liberal, tolerante, aberto, culto, refinado, e teria considerado inadequadas as leituras de pessoas menos instruídas ou menos abertas, sem capacidade de desfrutarem as relações intertextuais e as qualidades diferenciais. O leitor iseriano, principalmente o do século XX, de fato é concebido como um leitor quase ideal, capaz de realizar criticamente as recomendações do leitor implícito, dispondo de ampla cultura geral, abstraindo parcialmente de sua subjetividade, com uma atitude que poderia ser caracterizada pela fórmula kantiana do “prazer desinteressado”. É um conceito que promove uma implícita exclusão dos operários como também de pessoas fortemente engajadas emocional ou politicamente.¹²

Quanto ao leitor-tradutor, no entanto, cabe concebê-lo como leitor aberto, culto, conhecedor das tradições poéticas, retóricas, filosóficas, morais a que se refere implícita ou explicitamente o escritor, perfeitamente apto ao papel de leitor previsto na obra. Se Eagleton tem razão em não descartar a legitimidade de leituras com menos experiência literária, senso histórico e abertura ideológica, se ele considera pessoas pouco instruídas como leitores competentes mesmo que só realizem pequena parte dos significados de um texto, isso no entanto não vale para o leitor-tradutor, que não deve poupar esforços para justamente tentar aproximar-se do leitor ideal. Talvez o tradutor seja quem mais completamente segue as orientações do leitor implícito, transcendendo-o ao mesmo tempo, detectando em especial aqueles traços que se dirigem a um público bem maior do que o da cultura de origem, a um leitorado virtual de todas as línguas e épocas, em última instância: a todo o gênero humano. Entende as orientações do autor para o leitor, principalmente os seus aspectos translinguais e transculturais, mesmo que não tenham sido premeditadas, como sugestões para a tarefa do tradutor. O leitor implícito, num sentido enfático e extensivo, se nos afigura portanto ao mesmo tempo como tradutor implícito.

Se qualquer leitura é uma concretização, recriação e encenação,¹³ isso vale mais ainda para a tradução que é, como vimos, um ato aprofundado e ampliado de leitura, mais crítico e ao mesmo tempo mais empático do que o ato da leitura nor-

mal. O mundo ficcional que o tradutor evoca e presentifica não permanece imaginado e incompleto como o do leitor normal, ele ao contrário é objetivado e materializado em um novo texto capaz de evocar em outros leitores aproximadamente o mesmo mundo ficcional, através de equivalentes procedimentos estéticos, que é enquadrado em outro contexto cultural e outro mundo vivenciado, originando por isso novos significados. O tradutor é leitor na medida em que evoca o mundo ficcional no ato da leitura, seguindo critica e criativamente as instruções do leitor implícito, mas ele também é autor, na medida em que dá palpável realidade lingüística a esse mundo ficcional. Vai embutir no texto de chegada por sua vez um conjunto de dispositivos para outros atos de leitura, um segundo leitor implícito, calcado no do texto de partida, de acordo com as estratégias de apropriação e recriação do tradutor, que podem oscilar entre os pólos extremos do total estranhamento e da total assimilação com respeito ao novo âmbito cultural. O leitor da tradução por sua vez realiza significados que resultam da realização que fez o tradutor dos significados do original, sendo portanto um re-leitor que só pode evocar aquilo que o seu pré-leitor evocou e fixou, o que não exclui uma interpretação própria, parcialmente autônoma com respeito ao tradutor, que deve, por mais necessária que seja a sua visão subjetiva, manter, na medida do possível, as ambigüidades, polissemias, indefinições da obra, permitindo uma multiplicidade de leituras e interpretações. A tradução bem-sucedida é quase tão polifônica, pluridimensional, sugestiva quanto o original, emancipando-se em parte da intenção e do leitor implícito criado pelo tradutor, desdobrando-se em outros rumos, num processo de objetivação que lembra o do original.

O tradutor implícito, na medida em que abrange um feixe de orientações que valem também para o leitor de línguas e culturas estrangeiras, seria o denominador comum dos elementos de translingualidade, transculturalidade, traduzibilidade, inscritas nas obras, já que estas não esgotam o seu sentido na real ou possível recepção pelo leitorado-alvo, tendo um superávit de significados, transcendendo a época e a comunidade lingüística para que foram escritas. Essas instruções para a tarefa do tradutor, como aquelas para o ato da leitura, não são imutáveis, elas pelo contrário podem mudar ao longo dos tem-

pos, de modo que o tradutor, com toda a atenção e sensibilidade de que é capaz, vai tateando, olhando, escutando o texto para perceber como ele quer ser lido e traduzido no tempo presente e para determinada cultura-alvo.

Os originais precisam das traduções?

Poder-se-iam alegar algumas objeções. Uma diferença entre leitor implícito e tradutor implícito seria a seguinte: se o ato da leitura sem dúvida é constitutivo para a existência dos textos, se ele está previsto e prefigurado na sua composição, estilo, temática, perspectiva narrativa – o ato da tradução aparentemente não o é. A plausibilidade de se conceber o papel do leitor previsto nas obras não valeria, portanto, para o papel do tradutor. Os originais, pelo menos à primeira vista, podem prescindir da tradução, o que fica provado pelo fato de que há milhares, senão milhões de obras não traduzidas na história das literaturas. Foram ou são lidas, precisam ser lidas para ter plena realidade, mas não necessariamente ser traduzidas. Ser lido ou não ser lido é uma questão fundamental para qualquer texto, ser traduzido ou não poderia parecer, do ponto de vista do autor, uma circunstância não essencial, uma questão de vaidade ou de interesse econômico. Por isso estratégias explícitas ou implícitas no sentido de orientar o leitor estrangeiro e o tradutor seriam desnecessárias.

A importância da tradução para a vida dos originais é uma temática ampla e muito discutida sobre a qual aqui convém esboçar apenas umas poucas observações. Talvez não seja supérfluo chamar a atenção para um fato tão familiar que fica despercebido fora da área filológica: os próprios materiais de que são construídos os textos – os idiomas e o que neles se objetiva, as convenções literárias, os parâmetros interpretativos, os conhecimentos e idéias das mais diversas áreas – se devem a uma longa tradição tradutória, no sentido próprio e figurado. As línguas européias, e outras provavelmente também, em maior ou menor grau, são resultados de múltiplos processos de tradução, de empréstimos lexicais, empréstimos semânticos, decalques de provérbios, influências sintáticas, imitação e recriação de metáforas, adoção e assimilação de mitos, provérbios,

crenças, ideologias que sempre aparecem em forma de linguagem.¹⁴ Esse parentesco que se deve à mesmice das origens greco-latinas-francesas, bíblicas, científicas das línguas européias e aos contínuos intercâmbios entre elas, garante-lhes um grande patrimônio cultural e terminológico comum que tende a se universalizar pelo mundo afora, hoje sob a égide do inglês estadunidense. A própria ferramenta de que se serve um escritor, seja latino-americano, seja alemão ou inglês, compartilha, portanto, um enorme fundo de conceitos, imagens e modos de pensamento com outras línguas e culturas, excedendo já por isso o seu próprio âmbito lingüístico e cultural, o que facilita a tarefa do tradutor, apesar da ameaça dos falsos amigos. As línguas européias em grande parte são criações de tradutores, principalmente a partir do latim. Quem escreve em português escreve parcialmente em “europês”, ou “ocidentês”, ou seja, a sua obra em muitos de seus elementos lingüísticos e intelectuais provém de outras línguas e culturas e a elas se remete.

Nem todos os escritores acentuam esses traços translinguais tanto quanto Euclides da Cunha, mas nenhum os pode ignorar. Seria difícilimo escrever um texto de alto nível estético e significativo com respeito à condição humana para uma só comunidade lingüística, pois o próprio material lingüístico e as formas literárias, além das mensagens por assim dizer antropológicas, iriam transbordá-la. As obras, principalmente as do mesmo âmbito civilizatório, já estão, por sua translingualidade e transculturalidade, com um pé em outras línguas e culturas, pedindo e suscitando traduções, para complementar os elementos tradutórios que lhes são inerentes.¹⁵ É verdade que um elemento transferido de um sistema de signos para outro tem seu valor modificado, de modo que em geral não há identidade completa, mas sim semelhanças micro- e macroestruturais. Qualquer livro brasileiro é, entre outras coisas, resultado de três mil anos de intercâmbios culturais e processos tradutórios, cada vez mais contínuos e densos, sem os quais não haveria as línguas nem os modos de pensar que temos, nem os textos, e muito menos as suas traduções. O fundo comum de meios de expressão é particularmente grande entre as línguas neolatinas, dominadas há séculos pelo francês, que até hoje tenta impor-lhes os seus neologismos, disputando o seu poderio com o inglês.

Se a história da recepção de uma obra não pode prescindir dos atos de leitura e da crítica literária que os acompanha, é difícil que possa prescindir da tradução que também é crítica, comentário, exegese, marcando fortemente a fortuna dos livros, seu papel na vida literária fora do seu âmbito lingüístico, mas muitas vezes com repercussões dentro dele. Um Shakespeare nunca traduzido não seria o Shakespeare que existe hoje na Inglaterra, apesar do papel hegemônico do inglês. Sem tradução não haveria tradição literária internacional, quase não haveria intertextualidade além das fronteiras lingüísticas, não haveria a "Weltliteratur" que Goethe idealizou também como expressão do alcance universal da poesia, no sentido mais amplo da palavra, e para o qual colaborou também enquanto tradutor e teórico da tradução.¹⁶ Cada uma das literaturas nacionais ou regionais seria infinitamente mais pobre e as obras que hoje fazem parte do patrimônio cultural da Humanidade, quase não existiriam ou seriam bem diferentes. As obras clássicas da Antigüidade, da antiga Israel, dos indianos, dos chineses, também da Idade Média, das chamadas línguas menores, do islandês, dos idiomas bálticos por exemplo, todas elas produtos de trocas culturais e traduções, seriam, não fossem traduzidas por sua vez, esquecidas, a não ser para um número ínfimo de conhecedores. Não pertenceriam de fato à vida literária mundial, no sentido de um processo de intercâmbios e discussões entre texto, crítica, público. Seriam uma Bela Adormecida à espera do seu príncipe, o tradutor, que as resgatasse e as fizesse reviver, idênticas e transfiguradas ao mesmo tempo.

O tradutor é duas vezes crítico, na medida em que faz uma análise e interpretação, seja racional, seja intuitiva, do original. Ademais o próprio texto, em que ele objetiva e ao mesmo tempo "esconde" essa crítica, transformando-a em forma estética, também constitui um comentário crítico, embora não analítico, em relação ao original, além de ser sua reprodução metamorfoseada, uma transcrição, como diz Haroldo de Campos, sendo qualquer tradutor, necessariamente, um crítico pelo menos implícito.¹⁷ A sua interpretação pode ser valiosa também para o conhecedor da língua de partida, de modo que só em parte o original e a tradução se substituem mutuamente, fazendo-o cada vez menos na medida em que ganha importân-

cia a função poética em um texto.¹⁸ Sendo assim, é particularmente esdrúxula a opinião, muito difundida entre “cientistas da literatura” na Alemanha, de que só deve ler traduções quem não conhece a língua do original, de modo que bibliotecas na área de letras não precisariam comprar traduções, já que os estudiosos conhecem ou deveriam conhecer as respectivas línguas originais. Deixam-se guiar pela ingênua idéia de que a tradução seria apenas uma imperfeita reduplicação do original, muleta daquele pobre deficiente cultural que não lê fluentemente as grandes obras nos idiomas originais.

Se, não apenas na literatura, mas também na filosofia, teologia, jurisprudência, na própria crítica literária por vezes, os clássicos campos da hermenêutica, é praxe corrente e elucidativa usar, na leitura de textos difíceis, polissêmicos, herméticos, um comentário descritivo ou analítico, por que não se valer também de um comentário palavra por palavra, frase por frase, em forma de tradução que quase sempre é uma elucidação, uma atualização e universalização, com parcial desambigüização sobretudo em se tratando de textos não-ficcionais? Um exemplo clássico é justamente o instigante mas hermético ensaio de Walter Benjamin, *A tarefa do tradutor*, que desdobra melhor o seu potencial de significados quando se começa a traduzi-lo ou a estudá-lo em traduções já feitas, mas não acabadas, pois uma tradução nunca fica pronta.¹⁹ Um dos métodos mais eficientes para entender um texto que resiste à imediata compreensão, é traduzi-lo, sendo o tradutor o guia do crítico, e vice-versa, motivo pelo qual o autor do presente artigo empreendeu a transposição de *Os sertões* ao alemão.

A traduzibilidade portanto não é uma circunstância exterior e aleatória das obras. Estas, principalmente as mais significativas e expressivas, as de mais alto nível estético, as mais ricas e concretas em experiências humanas, as de mais rico potencial de sentidos, essas pedem, exigem, mas também desafiam e repelem a tradução. Pois justamente por serem bem-sucedidas ao nível formal, arraigadas em sua cultura, lançando mão do rico instrumental de sua língua, são difíceis de se traduzir, um quebra-cabeças para o tradutor. O escritor romântico alemão Jean Paul, na sua *Vorschule der Ästhetik* (Estudo preliminar de estética), chegou a afirmar que as obras de fácil

traduzibilidade não merecem uma tradução, pelo que se poderia deduzir que só as intraduzíveis é que a merecem.²⁰

O tradutor como co-editor do original

Um dos efeitos mais frequentes e menos percebidos que a tradução exerce sobre o original é de ordem filológica: concerne a escolha e o estabelecimento da própria versão a ser traduzida.

Como qualquer leitor, o tradutor, no caso de uma obra com várias tiragens e edições, tem que fazer uma opção, e em se tratando de uma edição crítica, tem que optar de vez em quando entre várias lições dos mesmos trechos, e mesmo que haja uma única lição ele pode tropeçar em palavras ou frases que lhe parecem corrompidas, pondo-lhes a nu sua frágil consistência filológica. Pode se tratar de erros ortográficos, lexicais ou gramaticais, raciocínios ilógicos ou equívocos factuais, por exemplo a menção de Hannover como porto marítimo em romance brasileiro dos anos 70, sendo evidente que se intencionava Hamburgo, imperfeições que o leitor, percebendo-as, vai emendar tacitamente, ao passo que outras emendas exigem pesquisas, ponderações e hesitações. Se o leitor em geral pula um trecho que lhe parece corrompido, essa saída é barrada ao tradutor, que não pode se esquivar à obrigação de decidir qual a versão, qual a lição, qual a emenda em que deve basear a versão de chegada. Tem a responsabilidade de escolher as lições mais condizentes com a vontade do autor, com a atualidade histórica e com o grau de instrução do leitor-alvo.

Quanto mais um texto é marcado pela forma, ou seja pela função poética, na acepção de Jakobson,²¹ mais problemáticas são essas correções e conjecturas, de modo que muitos editores hesitam em emendar trechos defeituosos ou problemáticos, principalmente quando se trata de uma obra clássica cuja consagração parece se estender aos próprios erros. A pretensão do tradutor de produzir um texto coerente em termos estéticos, em que cada detalhe deve ter função e sentido, eliminando erros desvirtuadores da intenção do autor, é de execução difícil e requer especial cautela em textos de vanguarda do século XX, já que o desvio das normas lingüísticas, estilísticas e lógicas faz

parte de sua qualidade estética. Seria desejável que fosse permitido ao tradutor prestar contas desse seu trabalho filológico e editorial em forma de notas finais, pois ele parte de um original que a rigor, na sua exata e completa forma, em todos os seus detalhes, nunca foi impresso, que ninguém acharia se o procurasse, que é uma versão invisível, embora elaborada conscienciosamente. Exagerando um pouco, pode-se dizer que cada tradutor traduz o seu próprio original que, com suas emendas só reconhecíveis de modo indireto, através da tradução, pode às vezes repercutir em reedições do texto de partida, o que já aconteceu com a edição crítica de *Os sertões*. Os tradutores não fazem alarde dessa sua tarefa de filólogo e editor crítico, por ser tão comum e aparentemente banal. Em verdade, porém, é uma das várias maneiras de que a tradução lança luz sobre o original, revelando os seus atributos intrínsecos.

A tradução nas entrelinhas, segundo Benjamin

Sobre várias das questões de que temos tratado Walter Benjamin teceu instigantes reflexões no seu famoso ensaio *Die Aufgabe des Übersetzers*. Seria temerário tentar aqui analisar um texto que há décadas vem desafiando os estudiosos, opondo-se a uma exegese unívoca, mantendo um certo hermetismo até hoje. Mas deixem-me retirar uma idéia interessante, para a nossa temática, dessa *Tarefa do tradutor* cujo título aliás também pode significar *A desistência do tradutor* ou *A capitulação do tradutor*, como já foi observado por vários críticos e como talvez saibam. Já na primeira frase o autor postula a total indiferença da obra com respeito à leitura e portanto à tradução, aparecendo à primeira vista como radical antípoda da futura Estética da Recepção de que Wolfgang Iser será um dos expoentes. Esboça uma visão essencialista, quase teológica e messiânica da arte, mas ao longo da argumentação enfatiza por outro lado a radical historicidade das obras, as mudanças do seu sentido com as mudanças dos tempos, o que já soa bem menos essencialista. Dá pouca importância à mensagem, ao conteúdo, à função referencial, como diria Jakobson, realçando a forma, reivindicando uma “formvolle Übersetzung”, uma tradução marcada pela forma.²²

Admite Benjamin por um lado que certos significados ficam encobertos nos originais, esperando pela sua tradução, como que por um passe de mágica, para serem desvendados e animados, avivados. Por outro lado, acrescenta a restrição, para logo questionar a importância do tradutor, afirmando que o seu trabalho nada significa para as obras originais, o que não deixa de ser uma certa contradição, mesmo porque admite também que as obras vivem e sobrevivem, como substâncias orgânicas, como seres vivos, em grande parte através das traduções. O que vive pode mudar, crescer, amadurecer, "ter um amadurecimento tardio, posterior", pode envelhecer, ou morrer talvez, o que o autor não diz, mas se pode deduzir. O termo alemão "nachreifen" poderia significar também que as obras não estão maduras na hora do seu acabamento, e que, tal como as maçãs, colhidas duras e azedas para ficarem comestíveis no decorrer do inverno, ou as bananas, colhidas verdes e exportadas dos trópicos para a Europa, precisam amadurecer depois para poderem ser "consumidas".²³ Talvez até se possa dizer que os textos nunca ficam totalmente acabados, já que precisam da colaboração do leitor, nem ficam maduros para sempre, já que uma nova constelação histórica pode envelhecê-los ou, ao contrário, rejuvenescê-los.

De qualquer forma eles sobrevivem nas traduções que garantem a sua "glória", termo no fundo incompatível com uma visão essencialista da obra literária, que, se de fato independesse da leitura, também poderia e deveria prescindir da glória. Se esta lhe é importante, a tradução também o é, sendo o original sozinho incapaz de gerá-la e mantê-la. Mais importante é outro papel das traduções. Mesmo que elas fossem desnecessárias para as próprias obras literárias tomadas isoladamente, são necessárias para a relação entre as línguas pós-Babel, de tendências não apenas centrífugas mas também centrípetas, convergindo no intercâmbio entre as literaturas, na vida literária mundial. Esta vive das divisões, mas também da permeabilidade entre as línguas, reforçando-a, acentuando a profunda afinidade entre elas, menos em relação aos próprios significados do que no modo de significar, na sua capacidade de simbolizarem o mundo e de permitirem a comunicação entre os homens. Cabe ao tradutor tornar transparente essa aspição das línguas pela complementação por outras, inerente aos

textos originais. A totalidade das intenções das línguas que vão além delas mesmas seria a língua pura, talvez: a linguagem humana com todas as suas potencialidades expressivas e comunicativas, a utopia de a humanidade ter uma língua só, infinitamente rica, mais empiricamente: aquilo que as línguas mais diversas têm em comum, graças às faculdades universais do intelecto humano, o que mais tarde seria, aliás, uma preocupação da gramática gerativa de Noam Chomsky.

O tradutor teria a tarefa de colaborar com essa imensa obra de aproximação das línguas, tornando transparentes as estranhezas e as convergências entre elas, juntando fragmentos para a grande obra da língua pura, utópica, messiânica. As traduções são etapas nesse caminho, cujo destino é inalcançável. O tradutor deve, segundo Benjamin, encontrar através do seu trabalho aquela intenção dirigida para o idioma de chegada, a partir da qual nele é despertado o eco do texto de partida.²⁴ “Resgatar em sua própria língua a língua pura, ligada à língua estrangeira, liberar, pela transcrição (*Umdichtung*), a língua pura, cativa na obra, é a tarefa do tradutor”.²⁵ As obras se transcendem a si mesmas e ao seu âmbito lingüístico através da sua traduzibilidade: “Pois todos os grandes escritos, em qualquer grau, e os escritos sagrados em grau máximo, contêm nas entrelinhas a sua tradução virtual”.²⁶ O teórico da literatura Karlheinz Barck, analisando Benjamin, fala da “traduzibilidade como propriedade inscrita em toda obra original de valor [...], algo como uma advertência (ou uma convocação) do original a exigir a tradução”.²⁷

Temos aí, em outras palavras, a idéia do tradutor implícito, um conjunto de marcas e balizas para o tradutor na sua lida para aproximar a obra de uma hipotética língua geral da humanidade, atendo-se e dando seguimento aos seus traços de translíngualidade e traduzibilidade. Naturalmente ele resgata essa transcendência da obra para além do seu âmbito lingüístico tanto melhor quanto mais procura transmitir a sua forma, aquilo que é mais difícil e quase impossível de se transmitir, introduzindo na obra de chegada traços e elementos do original, tornando-a provocadoramente estranha na sua nova familiaridade lingüística, deixando nela transparecer traços formais da língua e cultura de partida. Pois o tradutor, como reivindica Rudolf Pannwitz, citado por Benjamin, deve “indianizar, helenizar,

anglicizar o alemão", e, por que não, também abrigará-lo, acrescentamos nós.²⁸ "A verdadeira tradução é transparente, não oculta o original, não o ofusca, mas faz com que caia tanto mais plenamente sobre o original, como se forçada por seu próprio meio, a língua pura. Isso se obtém sobretudo pela literalidade na transposição (*Übertragung*) da sintaxe, e justamente é a literalidade o que mostra a palavra, e não a frase, como o elemento originário do tradutor. Pois a frase é o muro diante da língua do original; a literalidade, a arcada".²⁹

Sabemos que essa idealização da versão interlinear não pode ser tomada ao pé da letra, e nem o próprio Benjamin o fez enquanto tradutor. É uma hipérbole quase barroca, pois, realizada rigorosamente, tornaria o texto de chegada hermético, deixaria de promover o seu sobreviver e inviabilizaria o seu papel transcendente em relação ao original, rumo à língua pura. É possível, por exemplo, no alemão, com sua relativa liberdade na colocação das palavras, imitar em parte a sequência dos elementos lexicais do original, forçando um pouco as suas regras sintáticas, sem quebrá-las de fato. Seria problemático tornar estranho ou até incompreensível na tradução aquilo que no original é corriqueiro e nada chamativo, de modo que a estranheza, além de caracterizar a tradução de um modo geral, dentro dos limites de uma inteligibilidade condizente com o gênero e o assunto, só deve se aplicar àquilo que também é estranho no original.³⁰ Assim haveria dois tipos de estranhamento, caracterizando por um lado o texto-alvo como um todo, na medida em que nele vêm à tona atributos do original e da sua cultura, e por outro lado o desvio, no original, de determinados detalhes lexicais e sintáticos com respeito à norma e ao horizonte de expectativa, tendo o tradutor que recriar essa qualidade diferencial. Para caracterizar a tradução que permite a transparência das qualidades do original, reivindicada por Benjamin, caberia uma metáfora bastante apreciada hoje em dia, a do palimpsesto.³¹

As convergências entre Benjamin e a posterior estética da recepção com respeito à tradução foram estudadas por Haroldo de Campos num artigo em que se aproxima da idéia do tradutor implícito:

O texto traduzido, como um todo (como um ícone de relações intra-e-extratextuais), não denota, mas

conota seu original; este, por seu turno, não denota, mas conota suas possíveis traduções. Ocorre assim uma dialética perspectivista de ausência/presença. A tradução é crítica do texto original na medida em que os elementos atualizados pelos novos *atos ficcionais* de seleção e combinação citam os elementos ausentes; o original, por sua vez, passa a implicar as suas possíveis citações como parte constitutiva de seu horizonte de recepção (a *sobrevida* do original, o seu *perviver*, na terminologia de W. Benjamin).³²

A idéia do tradutor implícito está por assim dizer no ar há muito tempo. Quando Antoine Berman, outro conhecedor da obra benjaminiana, disse que “toute oeuvre prévoit sa traduction dans sa structure”,³³ parece prefigurá-lo. Vai na mesma direção uma outra frase do falecido tradutor e teórico francês:

Le rapport interne qu’une œuvre entretient avec la traduction (ce qu’elle contient en soi de traduction ou de non-traduction) détermine idéalement son mode de traduction interlangues, ainsi que les ‘problèmes’ de traduction qu’elle peut poser. Ou encore: le rapport que sa langue entretient avec une ou plusieurs autres langues [...] détermine sa traduction dans une autre langue.³⁴

Euclides tradutor

A idéia da tradução é uma presença na vida e na obra de Euclides. O próprio autor é um viajante entre dois mundos, é mediador, explicador, intérprete, *Übersetzer* e *Übersetzer*, barqueiro entre duas margens e também trasladador de mensagens entre duas linguagens e culturas. Tem valor simbólico a atividade simultânea desse engenheiro letrado como construtor de uma ponte atravessando o Rio Pardo, no interior paulista, e como autor de *Os sertões*, livro destinado a atravessar o abismo de ignorância e incompreensão entre a população sertaneja

e os intelectuais do litoral. É com boas razões que se usa a metáfora da ponte para caracterizar a atividade tradutória, ponte ainda que à primeira vista de mão única, funciona porém nos dois sentidos, visto que, como já dissemos, a tradução também lança luz sobre o original.³⁵

Para tornar a “terra ignota” menos ignota, Euclides basicamente se vale de dois métodos complementares: aproveita a sabedoria e a terminologia do sertanejo, citada em grifos ou não, para denominar, descrever e explicar o sertão como natureza e sociedade, o seu clima, solo, fauna, flora, agricultura, artesanato, cultura, religião, violência. Deixa-se encantar por vezes, como um etnógrafo meio romântico, pela vida patriarcal, quase bíblica do sertanejo, pelo simbiose em que vive com a natureza, e pelo seu folclore, registra e quase continua a auto-representação do povo e de seus cantadores, citando-a e enquadrando-a na linguagem da ciência e da história, praticando uma tradução intralingual, do português do sertão ao português dos letrados urbanos e cosmopolitas, “sertanizando-o” até certo ponto, trabalho continuado por posteriores intérpretes da sertanidade, entre os quais Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.³⁶

Outro método tradutório usado por Euclides vai pelo caminho inverso, às vezes se encontrando com o primeiro a meio caminho. Leva a erudição européia ao sertão, jogando sobre ele sua rede terminológica e conceitual, traduzindo – concreta e metaforicamente – os fenômenos desconhecidos do sertão para a linguagem e o ideário do Velho Mundo, com os seus termos científicos, antropológicos ou filosóficos, seus modelos interpretativos, conceitos ideológicos, conhecimentos geográficos, lançando mão de um sem-número enciclopédico de metáforas, alegorias, parábolas, antonomásias ou classificações, estabelecendo filiações, afinidades, analogias e sistematizações por vezes audazes, tomadas do inventário da História universal e de quase todas as ciências, misturando história natural e história humana.

Por que explicar o sertão via Europa, Ásia e África? É que o Velho Mundo, a sua terminologia, os seus códigos intelectuais e éticos eram bem mais familiares aos letrados brasileiros do que a realidade do interior do seu próprio país. A intenção do autor, enquanto patriota, era justamente fazer com que

eles voltassem o olhar imbuído de coisas européias para o interior brasileiro, sem abandonar o cosmopolitismo, necessário para a compreensão do Brasil. As charnecas da Bretanha, a Ásia Menor dos primeiros séculos do Cristianismo, a Arábia, a Palestina ou o Saara, a Europa medieval, as estepes eurasiáticas precisavam ser levados ao sertão, para torná-lo mais familiar, desestranhando-o, designotizando-o parcialmente. Vemo-nos diante de um sertão híbrido, europeizado, asiaticizado e africanizado, de modo que pode ser incorporado ao imaginário da nação e do mundo.³⁷

A linguagem que utiliza e que cria, embora enriquecida de numerosos termos regionais, é no entanto transregional, pan-lusitana e até cosmopolita, transcendendo as épocas e as variedades do português, amalgamando palavras e construções sintáticas do Brasil todo, do Amazonas até o Rio Grande do Sul, de Portugal, de Vieira até o Naturalismo e o Parnasianismo, incluindo inúmeros termos técnicos universais. O autor, preocupado com a falta de comunicação e entendimento entre culturas e nações, cria um português que contém numerosos elementos de sua própria tradução para uma língua geral de todos os homens civilizados, em que todos, também os seres emudecidos e vencidos, incluindo as plantas, os animais e as pedras sofridas, tenham vez e voz, para que se possa superar "as loucuras e os crimes das nacionalidades".³⁸

A comparação e a equiparação, por mais elucidativas que sejam, tendem a subordinar o desconhecido ao já conhecido, tolhendo-lhe a sua singularidade, sua imponência, sua força. O artista em Euclides, ciente desse perigo, neutraliza-o, principalmente com recursos literários e até ficcionais, ao manter o sertão e sua guerra no semi-mistério, ao enfatizar sua alteridade, sua resistência às categorizações e explicações, sua grandiosidade, transformando-o em mito nacional e saga universal. Ele vai, durante a redação do livro, freando um pouco a tendência comparativa, para abrigar a sua visão do Brasil, denominando-o e explicando-o mais com recursos nativos. O livro que ia se intitular *A nossa Vendéia*, acabou sendo nacionalizado como *Os sertões*, título autóctone, auto-referencial, no qual o Brasil não se define mais pela semelhança com aspectos do antigo continente colonizador, mas dele se emancipa.³⁹

Podem-se, portanto, observar dois procedimentos intelectuais e lingüísticos complementares: por um lado, o sertão é integrado na cultura universal, é elevado, nobilitado, inclusive com seus elementos misteriosos e desconcertantes, como uma das grandes paisagens do imaginário mundial. Por outro lado, a cultura universal explica o sertão, o que relativiza a sua particularidade e incompreensibilidade. O sertão é terminológica e cognitivamente domado, esclarecido, explicado, porém consegue manter boa parte de sua misteriosidade que também é exemplaridade, pois, sendo palco de um drama paradigmático de âmbito mundial, ele até influi na civilização que provoca a desmascarar-se em toda a sua brutalidade. É tipicamente euclidiana a vacilação entre o desejo de analisar e esclarecer tudo, atitude do escritor científico, e de manter a cor local, um certo encantamento, o respeito pelo alheio, obscuro e até sinistro, atitude do escritor poético, ao passo que como historiador e antropólogo ele estaria entre os dois pólos. A atitude iluminista está ligada à esperança na perfectibilidade ou pelo menos reformabilidade do sertão e da civilização, assim como na conciliação entre os dois, ao passo que a atitude poética é profundamente trágica, exceto breves momentos líricos, ainda que não haja homologia total entre as antíteses: iluminismo *versus* encantamento, por um lado, e reformismo *versus* tragicidade resignada, por outro lado.

Essa estratégia discursiva na representação da realidade, com sua oscilante equidistância entre o descobrir e o encobrir, a incorporação do estranho ao conhecido e o estranhamento do conhecido, caracteriza, grosso modo, também a atividade tradutória ao longo da sua história, principalmente nos últimos dois séculos. Tradutores e pensadores como Hölderlin, Voss, Goethe, Schleiermacher, Benjamin, Berman ou Campos, com muitas diferenças entre si no grau de radicalidade, se dedicaram a equacionar esses dois tipos opostos de exigências: esclarecer e ao mesmo tempo preservar o estranho.⁴⁰

Euclides, portanto, não traduz apenas do português ao português, mas está com um pé no francês e nas outras línguas européias, numa língua comum da Civilização mundial, rumo talvez à língua pura da Humanidade, na acepção de Benjamin. Realiza elementos de uma tradução interlingual a ser continuada por seus tradutores.⁴¹ Se por um lado aproveita exaustiva-

mente os recursos da língua portuguesa em todas as suas dimensões e ramificações, acentua também os seus traços transculturais e translinguais. Grande parte das dificuldades com que se vêem às voltas o leitor e o tradutor, provém da extrema riqueza vocabular, cheia de regionalismos, arcaísmos, termos técnicos, eruditos e estrangeiros, dos apelos que o leitor-tradutor implícito faz à nossa cultura geral, necessária para realizar os significados da obra e tomar uma atitude em relação aos eventos narrados e à História Universal. Euclides não inova como os modernistas, não inventa nenhuma palavra, nenhum elemento estilístico, é profundamente conservador em relação ao material lingüístico, mas a maneira extremada como usa e abusa dos recursos tradicionais e contemporâneos do português, da retórica e poética ocidental, é inédita, ao mesmo tempo arcaica e moderna na sua mestiçagem discursiva, quase sempre elevada e sublime, mesmo na sua estética da feiúra que lembra o Naturalismo.

São elucidativas nesse contexto as próprias observações do autor sobre a traduzibilidade de *Os sertões* para o francês. Já em 1897, antes de ter escrito a primeira linha do livro, havia tratado de procurar um tradutor para o francês, ou seja, escreveu *Os sertões* visando não apenas o leitor brasileiro europeizado, mas o leitor francês e através dele os intelectuais da civilização internacional, da qual o idioma de Renan e Taine era língua geral, até a Primeira Guerra Mundial. Em 15 de maio de 1900, dois anos antes de concluir *Os sertões*, escreveu ao seu eventual tradutor, o poeta baiano Pethion de Villar:

Talvez [o livro] não faça jus à consagração de uma versão para o francês a que espontânea e cavalheirescamente te propuseste quando aí estive. Transplantado à mais vibrátil das línguas, por um parisiense dos trópicos, temo que o meu estilo, algo bárbaro, não se afeiçoe a tão delicado relevo.⁴²

Sabia ou intuía que vigorava na França o ideal da *belle infidèle*, segundo o qual uma tradução tinha que se adequar ao ideal estilístico de clareza apolínea, e que seria difícil resgatar algo do estilo híbrido, meio positivista, meio barroco, altamente retórico, rebuscado, maneirista quase, com sua sinonímia

transbordante e seus períodos sintáticos amontoando-se atravancadoramente. Nota-se porém o seu desejo de que a tradução deixasse transparecer esses traços “bárbaros”, arrevesados, desmesurados, hiperbólicos, um estilo escrito “com cipó”, no dizer de Joaquim Nabuco, com pretensão mimética em relação à realidade inóspita, ínvia, áspera, mas grandiosa do sertão, avessa a uma representação amena, comedida, ponderada.⁴³

Um livro que pede para ser traduzido

Os sertões prevê a sua tradução na sua temática, em seu estilo, na sua sintaxe, na retórica, nas alusões a personagens históricas, fatos e doutrinas, nos conhecimentos e valores pressupostos no leitor, tendo um forte excedente semiótico em relação aos leitores brasileiros da época. Se esses já são semi-estrangeiros que vivem de uma “civilização de empréstimo”,⁴⁴ importante parcela do público-alvo são estrangeiros de verdade, os letrados do mundo civilizado, leigos e acadêmicos, leitores comuns e historiadores de outras culturas e vindouras épocas que só podem ser alcançados através de traduções.⁴⁵ Nessa pretensão de falar ao mundo, Euclides procura prefigurar o horizonte de expectativa do leitor e erguer balizas para a tarefa do tradutor, não hesitando em emular os melhores autores da literatura e da historiografia universais, através de numerosas alusões às grandes epopéias, tragédias, romances e relatos da humanidade, da Antigüidade até o tempo presente, de Homero até Hugo, de Tucídides até Renan e Taine, marcando a sua ambição de ser clássico e contemporâneo ao mesmo tempo.⁴⁶

Já na *Nota Preliminar*, o escritor-historiador deixa claro que o tema do livro não é só a guerra de Canudos, nem só a construção da nação brasileira, mas a história da civilização, na sua expansão e luta com culturas atrasadas, periféricas, temática bem moderna, ainda que ele expresse suas considerações na terminologia social-darwinista da época. Se Euclides escreve o livro “ante o olhar de futuros historiadores”,⁴⁷ não pensa somente nos historiadores brasileiros, que naquele tempo existiam em número ínfimo. Dirige-se ao público brasileiro e internacional, à posteridade, ao futuro, à História una, com

maiúscula, que congrega a Humanidade de todos os tempos. “A História não iria até ali”,⁴⁸ não iria ao “homizio” que é o sertão, terra de crimes, do esquecimento e da impunidade. Todavia, a História foi até ali, representada por seu cronista e advogado Euclides da Cunha, para que escrevesse seu relato-requisitório, obra historiográfica com fortes conotações morais e jurídicas, destinada quase que hegelianamente não ao Juízo Final mas ao Juízo Universal que somos todos nós.

Na mesma página termina um dos subcapítulos da última parte, *Últimos Dias*, com a conhecida frase:

Mas que entre os deslumbramentos do futuro caia, implacável e revolta; sem altitude, porque a deprime o assunto; brutalmente violenta, porque é um grito de protesto; sombria, porque reflete uma nódoa – esta página sem brilhos...

A afirmação sobre a falta de brilhos tem que ser relativizada, pois o escritor acende diante dos nossos olhos todo um fogo de artifício retórico-poético e desdobra toda uma arte encenatória, feito um prestidigitador, justamente para dar um brilho sombrio e sublime ao seu livro, na sua luta contra o esquecimento. Não é, porém, o fulgor das guerras clássicas, de cujas representações grandiosas se lembra com uma mistura de admiração e ironia e que no fundo lamenta um pouco não poder seguir na sua narrativa sobre a guerra:

[A História] Afeiçoara-se a ver a fisionomia temerosa dos povos na ruínia majestosa das cidades vastas, na imponência soberana dos coliseus ciclópicos, nas gloriosas chacinas das batalhas clássicas e na selvatiqueza épica das grandes invasões. Nada tinha que ver naquele matadouro.⁴⁹

O autor não deixa dúvida que inscreve essa guerra civil feia, criminosa, ordinária na História com H maiúsculo, exemplificando com ela a sua pessimista visão da história. Considera a guerra ao mesmo tempo uma tragédia, eternizada num belo monumento literário, e um crime bárbaro, de que acusa o Brasil civilizado e a Civilização toda, perante as divindades

secularizadas que são a História e a Ciência, na esperança de que façam um dia justiça.

E o livro termina com as três famosas frases:

Que a ciência dissesse a última palavra. Ali [no crânio de Antônio Conselheiro] estavam, no relevo de circunvoluções expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura... É que ainda não existe um Maudsley para as loucuras e os crimes das nacionalidades...⁵⁰

Nas duas primeiras frases, a ciência aparece, no discurso indireto livre, como suprema autoridade dos oficiais e dos médicos cientificistas, que levaram o crânio do inimigo morto triunfal e macabramente para Salvador e dos quais Euclides se distancia pela ironia do tom, questionando o valor da frenologia, pois sabe que os exames do Dr. Nina Rodrigues não tiveram resultados esclarecedores. Na frase final, que por si só constitui um subcapítulo, ele reivindica uma ciência melhor, a nível internacional, para explicar as loucuras e os crimes, as violências e as guerras de grupos sociais, das nações, dos Estados, não apenas no sertão, mas no mundo. Termina o livro reivindicando outro, uma continuação de *Os sertões*, com temática mais transnacional ainda, um estudo sobre as causas das barbáries antigas e modernas, para o qual invoca não uma musa, mas a autoridade de um psiquiatra inglês conhecido por seu livro sobre crimes e loucuras de indivíduos, a fim de que outro sábio o complemente com pesquisas sobre a mesma temática, mas voltadas para as coletividades. Intuíra que a violência não se pode analisar exclusivamente ao nível individual ou familiar, ou da hereditariedade. As reticências convidam o leitor a especulações a esse respeito, uma delas podendo ser a conjectura de que Euclides pode ter considerado a si mesmo como o tal sábio.

As ferocidades cometidas em Canudos lançam luz sombria sobre a Civilização que deixa de ser civilizada nas suas periferias. Vemo-nos mais uma vez diante de uma questão de filosofia da História que transcende de longe a guerra no sertão, fechando-se o ciclo de reflexões históricas iniciado na *Nota preliminar*, mas dessa vez sem a forte conotação racista do começo do livro. Como escritor científico, que não escreve uma

epopéia, embora esteja imbuído do espírito desse gênero, Euclides não pode invocar uma musa, mas as freqüentes referências a instâncias universais como futuro e história, ciência, humanidade, civilização desempenham parcialmente esse papel. Devem ajudar o “narrador sincero”⁵¹ como ele se autodenomina, na sua difícil tarefa de pesquisar e expressar a verdade sobre Canudos, assinalando ao leitor que trata ao mesmo tempo das grandes questões da humanidade em cuja tradição escrita ele insere o seu texto. Nota-se tanto no enredo como em alguns comentários o vislumbre de uma dialética da civilização que, para progredir e expandir-se, engendra o mal que afirma combater, traíndo a si mesma, observação que um século mais tarde, depois de duas guerras mundiais e genocídios horrorosos, nos parece mais plausível talvez do que aos contemporâneos do autor que se perfila diante de nós como cronista e profeta dos crimes da civilização:

Nesse investir, aparentemente desafiador, com os singularíssimos civilizados que nos sertões, diante de semibárbaros, estadearam tão lastimáveis selvaticquezas, obedeci ao rigor incoercível da verdade.⁵²

O leitor, e portanto o tradutor, é convidado a ler, entender e transpor para a sua cultura, em um livro só, três modos de enfocar, de pesquisar e de representar essa realidade, correspondendo a três discursos que se haviam distanciado cada vez mais ao longo do século XIX e cuja fusão era inusitada na Europa da época: o discurso científico, o historiográfico-antropológico, o literário.⁵³ Ou seja, Euclides procura conter ou até reverter a crescente diferenciação entre os modos de apropriação e de representação da realidade que no Iluminismo e na primeira metade do século XIX muitas vezes ainda se encontravam em um autor só, d’Alembert, Diderot, Humboldt, Goethe, Martius, Saint-Hilaire e muitos outros. Opõe-se à crescente divisão e especialização do trabalho intelectual ocorrida no século XIX, tentando superar a distância entre: 1) as ciências naturais, empíricas, exatas, quantitativas, 2) as ciências sociais e históricas, hermenêuticas, qualitativas, e 3) a abordagem literária, empática, imaginativa, já que os dois primeiros modos

de representação se mostraram insuficientes para captar a complexidade e a contraditoriedade dos fatos. Esforça-se por aplicar, reunir, fundir os modos cognitivos e discursivos correspondentes a essas três áreas à luz dos conhecimentos e teorias do seu tempo, para narrar a Verdade sobre o sertão, a guerra, a civilização, a alma humana, incluindo aspectos de opacidade, incoerência, misteriosidade. Empreendimento hercúleo, sobre-humano, impossível quase, mas coroado de um resultado que, se é algumas vezes desigual e incoerente, nem por isso deixa de ser convincente, elucidativo, valioso em todos os três campos da atividade intelectual, principalmente como obra historiográfica e literária. Essa tríade discursiva é ao mesmo tempo uma incumbência ao tradutor, que deve tentar recriá-la na sua língua, repensando cautelosamente a correlação entre os três discursos e dando menos ênfase à vertente científica, hoje mais datada.⁵⁴

Na obra euclidiana se opõem e se revezam o cientificismo por um lado e o ceticismo para com as ciências, inclusive as sociais, por outro lado, sendo de um modo geral as duas atitudes dominadas pela percepção tão exata quanto impressionista e imaginosa do literato, que vê e recria a realidade com olhar de pintor, fotógrafo ou quase cineasta, induzindo o leitor e portanto o tradutor a vê-la e recriá-la do mesmo jeito. É programática a reflexão que antecede a conhecida frase “O sertanejo, antes de tudo, é um forte”:

Prossigamos considerando diretamente a figura original dos nossos patrícios retardatários. Isto sem método, despretensiosamente, evitando os garbosos neologismos etnológicos. [...] Sejam simples copistas. Reproduzamos, intactas, todas as impressões, verdadeiras ou ilusórias, que tivermos quando, de repente, [...] demos de frente, numa volta do sertão, com aqueles desconhecidos singulares, que ali estão – abandonados – há três séculos.⁵⁵

Euclides, com toda a força evocativa da sua retórica erudita e no entanto sensorial, subordina, em última instância, os discursos científico e histórico-antropológico ao literário, que

evoca o recente passado através da descrição pictorial e da narração teatral, como se guiasse os leitores por uma exposição de quadros e por um anfiteatro com cenas de uma tragédia, transmitindo-lhes informações, emoções, perplexidades.⁵⁶ Predominam, como intenções de efeito, a comoção trágica e a indignação moral, além do prazer estético, prazer que se deve a duas qualidades quase contraditórias do livro: o seu caráter monumental, imponente, autoritário, impenetrável, temível quase, por um lado, e por outro lado o seu caráter sensorial, plástico, sonoro, empolgante, persuasivo, apelativo, provocando atitudes tão opostas quanto o culto, a veneração respeitosa por um lado, e o uso pragmático e familiar como fonte de informações e citações por outro lado. Esses traços estéticos opostos pressupõem dois gêneros de leituras, uma mais passiva, humilde, poética, emocional e empática, de qualquer forma aceitando muitas incompreensões, e outra mais esforçada, mais árdua, mais cognitiva, obrigando o texto a relaxar o seu hermetismo. O tradutor, naturalmente, procura abranger as duas leituras.

Recentes mudanças na vida intelectual e nas ciências humanas salientam a atualidade de *Os sertões* como discurso híbrido poético-historiográfico-científico, modificando o papel do leitor e do tradutor inscrito no livro. Se a simultaneidade e até fusão de abordagens intelectuais tão díspares num mesmo livro era na época quase um sinal de atraso, explicável em um país sem universidades, sem cursos de ciências exatas fora da medicina e da engenharia, sem cursos de ciências sociais e de letras, hoje em dia essa poetização do discurso científico e sociológico, essa renúncia ao juízo coerente e ao domínio total da análise e da sistematização, essa plurivocidade também conquistaram boa parte da historiografia e da antropologia. A atitude de observador participante de que Euclides se reveste, a sua encenação presentificadora dos eventos, apesar do seu gesto por vezes professoral e autoritário, todos esses traços supostamente datados de *Os sertões* podem ser lidos como prenúncios da nova historiografia, de um Ginzburg, Duby, Le Roy Ladurie, uma escrita histórica menos categorial e analítica, antes cênica, encenatória, empática, dando voz aos perdedores da história, aproximando-se daquilo que o antropólogo Clifford Geertz chama de "descrição densa".⁵⁷

Ao passo que a historiografia oficial na Europa de cem anos atrás considerava pouco profissional o estudo de eventos recém-ocorridos, parecendo Euclides, sob esse aspecto, adepto aparentemente ingênuo, amadorístico e retardatário da tradição greco-romana e do ensaísmo iluminista, visto a partir de hoje ele, ao contrário, surge como autor moderno, pois de algumas décadas para cá a história do tempo presente virou disciplina respeitadíssima nas universidades do mundo inteiro.

A literariedade do livro não é uma qualidade invariável, visto que o seu grau e o seu caráter dependem em grande parte do leitor, do seu horizonte de expectativa, do seu interesse cognitivo assim como da conjuntura histórica. Na medida em que aumenta a distância cronológica e cultural entre o ato da leitura e a primeira publicação do texto, o seu caráter pragmático, as suas funções referenciais e apelativas vão perder uma parte de sua importância, de modo que o clássico euclidiano hoje em dia, principalmente fora do Brasil, é mais literário do era no Brasil de 1902. Se os eventos narrados e o seu arcabouço teórico passam cada vez mais ao segundo plano, cabe ao tradutor, dentro da mencionada tríade discursiva, realçar a vertente literária, sem negligenciar as outras. Para o leitor estrangeiro de hoje em dia importa menos se certos detalhes do relato correspondem aos fatos. Mais relevantes são o estilo e o modo de narração, a exemplaridade dos temas, as atitudes morais e filosóficas do narrador, vistas diante dos últimos cem anos de Civilização ameaçada por ela mesma que transcorreram desde a publicação de *Os sertões*.

TRABALHOS CITADOS

- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1. ed.: *Os sertões (Campanha de Canudos)*, Rio de Janeiro, Laemmert, 1902].
- . *Os sertões*: Campanha de Canudos. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Ática, 1998.
 - . *Obra Completa*. Org. por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. 2v.
 - . *Los sertones*: la tragedia del hombre derrotado por el medio. Buenos Aires: Claridad, 1942.
 - . *Los sertones*. Traducción de Estela dos Santos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
 - . *Rebellion in the Backlands (Os sertões)*. Translated by Samuel Putnam. Chicago: The University of Chicago Press, 1944.

- . *Les terres de Canudos: Os sertões*. Tradução de Sereth Neu. Rio de Janeiro: Caravela, 1947 [Título na capa: *Les Terres de Canudos: Grand roman historique traduit du portugais par Sereth Neu*].
- . *Hautes Terres: La guerre de Canudos*. Traduit par Jorge Coli et Antoine Seel. Paris: Métailié, 1993.
- . *Krieg im Sertão*. Übersetzung von Berthold Zilly. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- CUNHA, Euclides da. *Los sertones*. Traducción de Benjamín de Garay. Buenos Aires: Mercatali, 1938. 2v.

Sobre o autor:

- ANDRADE, Olímpio de Souza. *História e interpretação de Os sertões*. São Paulo: Edart, 1960.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (Eds.). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature (New Accents)*. London: Routledge & Kegan Paul, 1990.
- ASSIS, Joaquim Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade. In: -. *Obra completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. v3, p. 801-809.
- BARCK, Karlheinz. A tarefa de traduzir *A tarefa do tradutor* no Rio de Janeiro. In: BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Dirce Riedel et al. Revisão de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Uerj; Instituto de Letras, 1994. p. 33-40.
- BENJAMIN, Walter. Die Aufgabe des Übersetzers. In: -. *Schriften*. Hrsg. v. Th. W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955. Band I, p. 40-54.
- . *A tarefa do tradutor*. Tradução de Dirce Riedel et al. Rio de Janeiro: Uerj; Instituto de Letras, 1994.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger: culture e traduction dans l'Allemagne romantique*. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin. Paris: Gallimard, 1984.
- . La traduction et la lettre, ou: L'auberge du lointain. In: GRANEL, G., JAULIN, A., MAJLHOS, G., MESCHONNIC, H. *Les tours de Babel: Essais sur la traduction*. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1985. p. 33-150.
- . *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- . Commentaire de la *Tâche du traducteur* de Walter Benjamin. *Césure: Revue de la Convention Psychanalytique*, Paris, n. 11, p. 11-17, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del *Quijote*. In: -. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 444-450 [também publicado em *Ficciones*, Madrid: El libro de Bolsillo/Alianza, 1971, p. 47-59].
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: -. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução à transficcionalidade. *34 Letras*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 82-101, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. *A língua pura* na teoria da tradução de Walter Benjamin. *Revista USP*, São Paulo, USP, n. 33, p. 160-170, mar.-maio 1994.

- Duden: *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim; Leipzig; Wien, Zürich: Dudenverlag, 1993-1995. 8v.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waldensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha (ativa)*. São Paulo: Edusp, 1997.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Introdução. In: CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GARCIA, Marcia Japor de Oliveira; FÜRSTENAU, Vera Maria. *O acervo de Euclides da Cunha na Biblioteca Nacional*. Campinas: Ed. da Unicamp; Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1995.
- GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun. *Übersetzungswissenschaftliches Propädeutikum*. Tübingen: Basel: Francke, 1994.
- HÖNIG, Hans G. *Konstruktives Übersetzen*. Tübingen: Stauffenburg, 1997.
- HIRSCH, Alfred (Org.). *Übersetzung und Dekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ISER, Wolfgang. *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink, 1994.
- . *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.
- . *O Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v.1.
- IYER, Pico. The Empire Writes Back: Am Beginn einer neuen Weltliteratur?, Übersetzung von Reinhard Kaiser. *Neue Rundschau*, Frankfurt am Main, Fischer, v.1, p. 9-19, 1996.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução, In: –. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 63-72.
- . Lingüística e poética. In: JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1969. p. 118-162.
- LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: Edusp, 1996.
- MOSCA, Lineide do Lago Salvador. A preservação dos aspectos expressivos na atividade tradutória: uma aplicação a *Os sertões*, de Euclides da Cunha. *Pandaemonium Germanicum: Revista de Estudos Germânicos*, São Paulo, USP/DLM/Humanitas, n. 1, p. 187-198, 1997.
- MILTON, John. A tradução de Samuel Putnam de *Os Sertões, Rebellion in the Backlands*, de Euclides da Cunha. *Pandaemonium Germanicum: Revista de Estudos Germânicos*, São Paulo, USP/DLM/Humanitas, n. 1, p. 181-185, 1997.
- . *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- Neue Rundschau*, Frankfurt am Main, Fischer, v. 107, n. 1, 1996. Der postkoloniale Blick: Eine neue Weltliteratur?
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.
- RIEDEL, Dirce Côrtes; VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho (Orgs.). *Os sertões de Euclides da Cunha e a imprensa da época*. Rio de Janeiro: UERJ, Depto. de Extensão, 1996. (Cadernos do Centro de Estudos Virgínia Côrtes de Lacerda, v. 1, n. 1).
- RÜSEN, Jörn. História entre a modernidade e a pós-modernidade. *História: Questões e Debates*, Curitiba, UFPr, v. 14, n. 26-27, p. 80-101., jul.-dez. 1997.
- SCHWARTZ, Adriano. Instinto de universalidade. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28/mar./1999. Caderno Mais, p. 6.

- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. Lisboa: Ática, 1995.
- STÖRIG, Hans Joachim. Einleitung, In: -. (Org.). *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. p. VII-XXXIII.
- VILLAÇA, Alcides. Machado de Assis, tradutor de si mesmo. *Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 51, p. 3-14, 1998.
- WUTHENOW, Ralph-Rainer. *Das fremde Kunstwerk: Aspekte der literarischen Übersetzung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.
- ZILLY, Berthold. Um depoimento brasileiro para a História Universal: traduzibilidade e atualidade de Euclides da Cunha. *Estudos: Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro: UFRJ/CPDA, n. 9, p. 5-15, 1997. (versão ligeiramente ampliada do artigo com título idêntico na revista *Humboldt*, Bonn: Inter Nationes, n. 72, p. 8-16, 1996).
- . A guerra como painel e espetáculo: a história encenada em *Os sertões*. *História, Ciências, Saúde: Manguinhos*, suplemento, p. 13-37, v. 5, jul. 1998.

NOTAS

¹ Propus o conceito de “tradutor implícito” pela primeira vez no curso de pós-graduação sobre *A tradução como análise, reinterpretação e universalização da obra literária: o caso de Os Sertões e outros casos*, ministrado no DTL da USP em agosto e setembro de 1997, depois em palestras no VII Encontro Nacional de Tradutores / I Encontro Internacional de Tradutores, São Paulo, USP, 10/9/1998, como também na Faculdade de Letras da UFRJ, em 1/12/98. Agradeço sugestões a Margarethe Steinberger (PUC-SP), Willi Bolle (USP), João César de Castro Rocha (UERJ), Márcia Cavalcanti (UFRJ).

² “Faz parte do próprio conceito de romance que ele não precisa ter nacionalidade”; citado de acordo com *Neue Rundschau*, 1996, p. 5.

³ Iser, 1996, p. 63-79; ver também Iser, 1994.

⁴ Iser, 1994, p. 92-93, citação traduzida por BZ.

⁵ W. Iser, ainda que enfatize a historicidade dos textos, parece dela eximir o leitor implícito. Ora, se tudo é historicamente mediado em um texto e nada nele é absolutamente invariável, o leitor implícito também deve ser um atributo histórico, parcialmente datado, não apenas genericamente, mas também concretamente em cada obra, evoluindo com ela e com as mudanças históricas das suas leituras.

⁶ Sobre a íntima relação entre leitura e tradução, cf. Mosca, p. 191.

⁷ Também se pode comparar a tradução com uma peça musical reinstrumentalizada, uma sonata barroca por exemplo, com ornamentos esquisitos para nós, transposta de órgão para piano, ou de instrumentos de sopro para cordas. Mesmo os elementos estranhos e incompreendidos, datados, localmente restritos, ou irracionais, se não são equívocos óbvios, devem ser preservados, contra a tentadora idéia de, conforme o nosso entendimento funcional de hoje, racionalizarmos e modernizarmos tudo. As grandes obras de épocas ou regiões remotas nos tocam justamente por essa dialética entre estranhamento e familiaridade, tradicionalidade e modernidade, confrontando-nos com particularidades jamais adivinhadas que por outro lado revelam por vezes aspectos atuais e universais. A tradução deve respeitar os traços datados sem cair numa tendência arcaizante, promovendo ao contrário uma cautelosa atualização que desvende os traços modernos da obra sem ignorar a sua idade.

⁸ Em certos casos, essas perguntas do tradutor se devem a uma espécie de coerção lexical ou gramatical da língua de chegada que o obriga a uma desambigüização, ou seja a um esclarecimento não necessário na língua de partida, por exemplo no caso do pronome alemão “sie” que pode significar “ela”, “eles (homens)”, “elas”, “eles e elas”, ou, em início de frase onde só há maiúsculas, pode até significar “o senhor”, “a senhora”, “os senhores (homens)”, “as senhoras”, “os senhores e as senhoras”; e nem sempre o contexto sintático deixa claro o exato significado, quando isso é sem importância para o autor. Por outro lado “irmãos” pode significar “Brüder” (irmãos homens) ou “Geschwister” (irmãos e irmãs), aí o tradutor alemão precisa interpretar e optar de acordo com outras informações no texto, mas dificilmente pode manter toda a ambigüidade, cuja perda, se ela é esteticamente importante, pode prejudicar a tradução. Ou seja, nem sempre um acréscimo de transparência e clareza é um benefício estético. A desambigüização no entanto pode ser também um ganho em plasticidade e sensorialidade, por exemplo no caso da tradução de “piano” em determinado contexto cultural, caracterizado por uma estética entre decadentista e vanguardista e um estilo de vida aristocrático, finissecular, em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, em que entre os três termos genéricos que a língua alemã oferece – “Piano”, “Klavier”, “Flügel” – esse último, que significa “piano de cauda”, é o mais condizente com o ambiente social e artístico, além de ser o mais concreto, sugestivo e “sensorial”, ao nível estilístico; ver Sá-Carneiro, 1995, p. 86.

⁹ Ver Schwartz, 1999, citando a interpretação que o crítico português Abel Barros Baptista faz de Machado de Assis: “Não nego que haja em Machado referências a um contexto brasileiro, mas tenho outro tipo de indagação, saber o que ele pode dizer a um europeu no final do século 20”, abordagem que também poderia ser a de um tradutor. O título do artigo alude ao famoso ensaio *Instinto de nacionalidade*, em que Machado de Assis procura definir aspectos de brasilidade na literatura por volta de 1870; ver também Assis, 1986.

¹⁰ Ver por exemplo Nelle, 1996.

¹¹ Ver Ashcroft et al. 1989; Iyer, 1996.

Obviamente, a mirada no mercado mundial caracteriza a literatura de entretenimento, aqui não cogitada, escrita para ser *best seller* internacional, confeccionada conforme receitas padronizadas e seguras, que lhe garantam o sucesso.

¹² Eagleton, 1997, p. 107 e segs.

¹³ Sobre o conceito de encenação, ver Iser, Rio de Janeiro, 1996, p. 356-363.

¹⁴ Um exemplo de empréstimo semântico é o termo “levantamento em massa”, em *Os sertões*, evidentemente calcado no francês “levée en masse”, cf. Zilly, 1997, p. 8.

¹⁵ Na crítica literária e nos estudos culturais de hoje em dia muitas vezes se usa o termo *tradução* ou *tradutor* numa acepção semi-metafórica, para caracterizar relações intertextuais ou intratextuais ao nível de termos e de idéias, que geralmente de fato têm elementos de tradução no sentido próprio, ver Villaça, 1998.

¹⁶ Ver Berman, 1984, p. 87-110.

¹⁷ Ver Campos, 1992, p. 31-48; Campos, 1989, p. 94-95.

¹⁸ Na medida em que fica mais importante a função referencial, aumenta o grau de traduzibilidade e de substitutibilidade do original; ver Jakobson, 1969, p. 118-162.

¹⁹ Benjamin, 1994; ver também os ensaios de Jacques Derrida, Carol Jacobs, Paul de Man e outros sobre o ensaio de Benjamin, em Hirsch, 1997.

²⁰ Störig, 1973, p. VIII. A observação de Jean Paul (1763-1825) pode ser entendida como uma espécie de autolegitimação, pois as suas próprias obras, *bestseller* na Alemanha da época, por sua fantasia transbordante, seu humor um pouco excêntrico, com notas melancólicas, e sua sensibilidade *Biedermeier*, espécie de romantismo idílico caseiro, típico da burguesia alemã, principalmente do seu componente feminino, na primeira metade do século XIX, de fato se opõem ao traslado a outras línguas, apesar de sua inegável qualidade literária. Há quem diga que Aleksander Puchkin, um dos maiores autores russos de todos os tempos, também é intraduzível, consistindo sua maior qualidade na sua aura incorpórea, criada pelo estilo, que seria banalizado em qualquer tradução. Ver: Viktor Jerofejew, “Das Rätsel der Unübersetzbarkeit: Gab es Puschkin überhaupt? Zu seinem 200. Geburtstag am 6. Juni”, *Frankfurter Rundschau*, 5/jun. 1999, p. ZB 2.

²¹ Jakobson, 1969.

²² Benjamin, 1955, p. 53.

²³ Ver Benjamin, 1955, p. 44. A comparação com as bananas naturalmente é anacrônica ou talvez até indigna de assunto tão elevado, mas talvez não fora do lugar, pois também são produtos transpostos para outro contexto social e cultural, ficando idênticos e transformando-se ao mesmo tempo, tanto física como simbolicamente.

A. Berman (Berman, 1996) observa que as próprias traduções não conheceriam essa “*Nachreife*”, seriam por assim dizer maduras com o seu acabamento, envelhecendo mais rápido do que os originais, uma constatação em princípio plausível, que no entanto não deve ser absolutizada; por exemplo as traduções de Homero por Johann Heinrich Voss, do fim do século XVIII, até hoje são as mais lidas em língua alemã; e por outro lado as traduções de obras gregas, como da *Antígona* de Sófocles, por Hölderlin, também de duzentos anos atrás, só no nosso século revelaram toda a sua qualidade e modernidade, como aliás demonstra o próprio Berman (Berman, 1984, p. 250-278), de modo que quando Brecht fez uma adaptação daquela tragédia, se apoiou na tradução de Hölderlin.

²⁴ Benjamin, 1955, p. 48; ver tb. Benjamin, 1994, p. 22 e 23, onde a versão portuguesa reza: “Esta [a tarefa do tradutor] consiste em encontrar, para a língua na qual se traduz, determinada intenção a partir da qual nela é despertado o eco do original. [...] A tradução não se vê, como a obra de arte verbal, por assim dizer, na floresta interna da língua; mantém-se fora desta, frente a ela e, sem a penetrar, convoca o original para nela ingressar no único lugar onde o eco pode dar a ouvir a obra da língua estrangeira em sua própria língua. Sua intenção se dirige a outro objeto que não apenas o da obra de arte verbal, a saber, a uma língua em sua totalidade, a partir de uma única obra de arte numa língua estrangeira, mas é em si mesma diversa: a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva, a do tradutor derivada, última, intelectual. Pois o que realiza seu trabalho é o motivo maior de uma integração das muitas línguas na língua verdadeira.”

²⁵ Benjamin, 1994, p. 29.

²⁶ Benjamin, 1994, p. 32.

²⁷ Barck, 1994, p. 38-39.

²⁸ Benjamin, 1994, p. 30. Pannwitz era membro do seletto círculo de literatos em torno do poeta Stefan George (1868-1933) que, com atitude elitista e autoritária, propagava uma poesia cultural, hierática, hermética, embora voltada também à modernidade, recebendo muitos impulsos do simbolismo francês.

²⁹ Benjamin, 1994, p. 30.

³⁰ A tradução de *Lemprière's Dictionary*, de Lawrence Norfolk, para o alemão, foi criticada justamente por conferir estranheza a trechos nada estranhos em inglês; ver Gerzymisch-Arbogast, 1994, p. 18 e segs.

³¹ Rosemary Arrojo, como outros teóricos pós-modernos, aplica esse termo à própria obra literária, que seria palimpsesto na medida em que não é uma estrutura estável de signos e significados, mas carente de ser reinterpretada, reescrita de certa forma, em cada ato de leitura, de modo que camadas de interpretações vão se superpondo ao longo dos tempos. O original, cujo conceito começa a se dissolver parcialmente, portanto é uma "máquina de significados em potencial" (Arrojo, 1986, p. 23), metáfora bem elucidativa. A do palimpsesto porém talvez caiba melhor à tradução, através da qual se pode vislumbrar tanto a história da recepção, as camadas de sucessivas interpretações, como também o estilo do original, além do seu conteúdo referencial, de modo que a tradução seria o palimpsesto dos palimpsestos.

³² Campos, 1989, p. 94-95.

³³ Berman, 1995, p. 25, nota 25.

³⁴ Berman, 1985, p. 113. Esta citação se refere à tradução do *Paradise Lost* de Milton por Chateaubriand e ao estreito diálogo daquele com o latim, o hebreu, o grego e o italiano, no que foi seguido por seu tradutor.

Não fica claro se Berman, quando estudou Benjamin, se referiu à sua idéia da tradutibilidade inscrita nas obras, uma vez que o seu texto publicado sobre o ensaio de Benjamin só é fragmento de artigo maior, ainda não publicado; ver Berman, 1996. Devo o conhecimento desse texto ao psicanalista Marcelo Marques.

³⁵ Ver p. e. o título do livro de José Paulo Paes, *Tradução: a ponte necessária*, São Paulo: Ática, 1990; sobre a metáfora do tradutor como construtor de pontes, ver tb. Hönig, 1997, p. 19.

³⁶ O aproveitamento da sabedoria e até da superstição popular se encontra no livro todo, mas de maneira concentrada na segunda parte, intitulada *O homem*, terceiro subcapítulo, que começa com a famosa frase "O sertanejo é, antes de tudo, um forte", assim como nos dois subcapítulos subseqüentes; ver Cunha, 1985, p. 179-255.

³⁷ Os padrões conceituais ou estéticos para explicar o Brasil provêm da geografia, da geologia, da história, das religiões ou da literatura do Velho Mundo. Euclides fala no extinto "Himalaia brasileiro", em "ciclópicos coliseus", em "canyons", "menires", também em "paisagens alpestres" (Cunha, 1985, p. 94). O Brasil é visto por dentro e por fora. O mês de março é caracterizado como de "primavera" (ibidem, p. 195). É evocada várias vezes a visão que tiveram do Brasil os primeiros descobridores, os "forasteiros" dos tempos coloniais.

³⁸ São as últimas palavras de *Os sertões*, espécie de legado ao leitor e ao tradutor, até hoje de óbvia atualidade.

³⁹ Euclides, que incorporou tantos estrangeirismos a seu livro todavia tão genuinamente brasileiro, conseguiu, junto com outros "sertanistas" como Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Glauber Rocha, introduzir pelo menos uma palavra nos dicionários de várias línguas européias, *sertão*; ver *Duden*, 1993-95, v. 6, verbete *Sertão*.

⁴⁰ Ver Berman, 1984; Milton, 1993; Wuthenow, 1969, Störig, 1973.

⁴¹ Sobre os conceitos de tradução intralingual, interlingual e intersemiótica ver Jakobson, 1969, p. 63-72. Euclides também pratica esse último tipo de "tradução", ao fazer de conta que através da narrativa copia apenas quadros e cenas. cf. Cunha, 1985, p. 178; ver tb. Zilly, 1998.

⁴² Galvão; Galotti, 1997, p. 119.

⁴³ Sobre a famosa fórmula de Nabuco, ver Andrade, 1960, p. 301 e segs.; a respeito do mimetismo do estilo euclidiano escreve na p. 302: "Euclides, um homem com a natureza, do começo ao fim da sua vida, evidenciando, no seu estilo, aprendizagem com ela, não poderia ter trazido o sertão até nós sem o cipó, sem os rodeios caprichosos do cipó, dominador de caules e transmissor de 'diálogos' na floresta, barbante, corda, cabo de ço, indispensáveis à vida perigosa e desprovida no sertão... Joaquim Nabuco traçou, sem o querer, talvez, o elogio de um aspecto relevante do estilo euclidiano, sugerindo, numa única frase, o exame de certa maneira de expressar do estilista de *Os sertões*"; ver também Mosca, 1997. A primeira tradução francesa só apareceu em 1947, e realmente aplinou os traços rudes e "bárbaros" de *Os sertões*, de acordo com o "tão delicado relevo" da língua francesa, ao passo que a tradução de Jorge Coli e Antoine Seel, de 1993, tentou, com êxito, seguir o tradutor implícito do original; ver Cunha, 1947; Cunha, 1993. A primeira tradutora para o francês, Sereth Neu, definiu o problema da seguinte maneira, justificando implicitamente a estratégia da *belle infidèle*: "Dans le jeu des assonances qui est à la base même du langage, le brésilien apparaît comme un paysage de montagnes e de vallées, avec mille échappées nouvelles, avec des points de vue ou des recoins inattendus, avec des envolées vers les sommets. Son accent tonique évoque l'idée d'une mélodie dont le thème monte, descend, hésite, avant de retomber dans le silence. Le français, c'est la plaine, unie, précise, subtile, aux horizons nuancés, dans des lointains bleus e clairs...", Cunha, 1947, p. VII. Uma relação das traduções publicadas até 1990 se encontra em Garcia: 1995, p. 17-18.

Os primeiros críticos, como José Veríssimo, ainda que quase unânimes no elogio e até no entusiasmo com a obra em seu conjunto, esbarraram no "gongorismo" do autor que teria "viciado seu estilo [...], sobrecarregado a sua linguagem de termos técnicos, de um boleio de frase como quer que seja arresado, de arcaísmos e sobretudo de neologismos, de expressões obsoletas ou raras, abusando freqüentemente contra a índole da língua [...]"; ver Riedel; Viegas, 1996, p. 19.

⁴⁴ Cunha, 1985, p. 241.

⁴⁵ Um dos elementos do tradutor implícito em *Os sertões* é a primeira pessoa do plural, que geralmente significa, além do plural da modéstia: nós, os letrados, cultos, civilizados das grandes cidades do Brasil; também: nós, os brasileiros inimigos de Canudos; mas, além disso, pode significar: nós, os homens civilizados do mundo inteiro.

⁴⁶ Cunha, 1985, p. 86, 221, 584. Ver também o índice onomástico em Cunha, 1998. A crítica da época logo equiparou *Os sertões* aos grandes nomes da literatura universal (ver Riedel; Viegas: 1996), a Tolstoi (p. 13), Góngora (p. 19, 60; esta última, aliás, a única comparação com intenção menos elogiosa), Michelet (p. 22), Scott (p. 23), Xenofonte (p. 23), Flaubert (p. 23), Dante (p. 31), a Bíblia (o Apocalipse, p. 23 e 55; os profetas de Sião, p. 54), Ernest Renan (p. 36), Humboldt, Martius, Bates (todos p. 58). Além disso já as primeiras resenhas louvaram o caráter pictorial e escultural das descrições, comparando-as com a fotografia (p. 22), com Rembrandt, com Michelangelo.

⁴⁷ Cunha, 1985, p. 85.

⁴⁸ Cunha, 1985, p. 538.

⁴⁹ Cunha, 1985, p. 538.

⁵⁰ Cunha, 1985, p. 572-573. As duas últimas frases do livro são separadas não apenas por novo parágrafo mas também pela diferença dos modos narrativos,

apresentando-se a primeira como discurso indireto livre e a segunda como comentário do narrador; sendo as duas ligadas simetricamente pela figura do quiasmo. O título do livro a que se alude reza *Le crime et la folie*, na tradução francesa de 1891, portanto ele é invertido por Euclides; ver Andrade, 1960, p. 255. Henry Maudsley (1835-1918), médico e psiquiatra inglês, adepto do determinismo evolucionista, se notabilizou naquela época por suas pesquisas sobre as causas da criminalidade, que viu em perturbações mentais, hereditárias e influenciadas pelo meio.

⁵¹ Cunha, 1985, p. 86.

⁵² Cunha, 1985, p. 584.

⁵³ Essas três abordagens – a científica, a sociológica, a literária – correspondem àquilo o que o sociólogo alemão Wolf Lepenies chama de *As três culturas*, não diferenciando porém muito claramente entre a literatura e a crítica literária; ver Lepenies, 1996.

Essa tríade discursiva foi detectada claramente por alguns críticos da primeira hora, por exemplo por J. da Penha e sobretudo por José Veríssimo; ver Côrtes Riedel; Viegas: 1996, p. 11, p. 19; ver também p. 33, onde é reproduzido o parecer sobre a admissão de Euclides da Cunha ao IHGB, de 1903.

⁵⁴ Há meio século atrás, nos Estados Unidos ainda prevalecia o interesse informativo e erudito, de modo que o tradutor para o inglês deu ao livro um cunho predominantemente acadêmico, realçando sua função referencial e publicando-o numa editora universitária, ao passo que as recentes traduções para o francês e para o alemão acentuam a função poética do texto; ver Cunha, 1944; Cunha, 1947, Cunha, 1993, Cunha, 1994. Um critério que salta aos olhos é a colocação das indispensáveis notas explicativas do tradutor que, na versão inglesa como também na primeira versão francesa, se encontram no pé da página, ao passo que quase todos os demais tradutores, para não intervir no fluxo da leitura e para dar ao livro, já pelo leiaute, um caráter mais literário, preferiram notas finais ou/e um glossário, como apêndice, que o leitor pode, se quiser, ignorar mais facilmente durante a leitura, já que consultá-las exige esforço e curiosidade adicionais. Sobre a versão inglesa, ver Milton: 1997.

Um dos recursos para acentuar, na versão alemã, a literariedade do texto, consiste em dar preferência, na translação de termos científicos ou técnicos, ao termo baseado no léxico de origem germânica nos casos em que a língua alemã oferece duas alternativas: um termo mais acadêmico, geralmente de origem greco-latina; e um termo ora popular, ora traduzido como empréstimo semântico, com radical de origem germânica; por exemplo “podômetro” pode ser traduzido como “Podometer” ou como “Schrittzähler”; “cautério”, pode ser “Kauterium” ou, eventualmente, “Brennschere”; “animalidade primitiva” pode ser “primitive Animalität” ou, eventualmente, “ursprüngliche Tiernatur”; “a natureza estereografa-se” não dá para traduzir literalmente, mas poder-se-ia escrever “die Natur tritt stereographisch hervor”, ou “bietet sich stereographisch dar”, ou “bietet einen stereographischen Anblick”, podendo-se substituir talvez “stereographisch” por “plastisch”, palavra um pouco mais agradável ao ouvido. Soando a palavra “stereographisch” bastante feio em alemão, optei por “die Natur meisselt sich heraus”, o que significaria aproximadamente “a natureza esculpe-se” ou “cinzela-se”, solução menos científica, certo, porém mais plástica e mais acessível, e sobretudo mais sonora, mais poética. De um modo geral, os termos científicos alemães de origem estrangeira, principalmente por sua sonoridade estranha, despoetizam o estilo e, enquanto signos imotivados, com seus radicais

desconhecidos ao leitor comum, são pouco sugestivos; ao passo que as palavras menos eruditas de origem germânica, geralmente compostas, têm sonoridade mais agradável, sendo além disso mais sensoriais e sugestivas, por seu parentesco reconhecível com outras palavras, ou seja por seu caráter de signos motivados. Devido à pouca elegância fônica de termos científicos em alemão, é difícil escrever um texto acadêmico ou instrumental num estilo sensorial e expressivo.

⁵⁵ Cunha: 1985, p. 177/178.

⁵⁶ Ver Zilly: 1998, p. 13-37. As numerosas metáforas provenientes das artes plásticas e cênicas são elementos do leitor e do tradutor implícito, incitando o leitor e o tradutor à uma leitura e reconstituição visualizadora. Vários editores e tradutores de *Os sertões*, justamente para realçar o caráter cênico do livro e também para tornar os longos capítulos mais transparentes através de subdivisões, introduziram entretítulos, tomados ou do próprio texto euclidiano, ou dos sumários que precedem cada uma das oito partes do livro; ver Galvão, 1985, p. 23. Os entretítulos, importante instrumento para direcionar a atenção do leitor, podem aumentar o suspense, o que tentei por exemplo no cap. II da sétima parte do livro, *Nova fase da luta*, em trecho intitulado por alguns editores de "Rebate falso" (Cunha, 1966, v. 2, p. 442) e que eu intitulei na tradução alemã como "Alarm", de modo que só no final daquela página fica claro que se trata de um rebate falso.

⁵⁷ Rüsen, 1997. Diferentemente de autores pós-modernos, Euclides, como escritor científico do século XIX, mantém o conceito da História una e, teoricamente, cognoscível. Sua empatia com os sertanejos e com parte dos soldados não constitui um princípio da narrativa toda, e, apesar da multiplicidade de impressões, perspectivas e vozes, ele só periodicamente abandona a hegemônica visão racional do narrador erudito que procura pairar acima das contingências da realidade, para entendê-la e explicá-la.

PELA NOITE: UMA PEREGRINAÇÃO AMOROSA

Mairim Linck Piva

Doutoranda em Letras - PUCRS

Based on Gilbert Durand's structural anthropology of the imaginary, this essay analyses Caio Fernando Abreu's *Pela Noite*, one of the short novels collected in *Triângulo das Águas*. The rich and enigmatic imagery of the text is interpreted according to the nocturne and diurnal regimes proposed by Durand, with special attention to the meanings of symbolic places such as the house, the rooms, the city, as well as the two characters' deeds such as drinking, giving each other secret names, and exploring the night of the hostile city like idealistic knights. The analysis stresses images of the mystic structure of the nocturne regime, meaning descent, plunging, in search of the protective motherly womb, one of the main traits of the short novel. Digestive and sexual dominants are also emphasized, together with signs of inadequacy, evasion and solitude, so as to unveil the anthropological symbols of inhospitable modern urban civilization in relation to the place of homosexuality and love in it.

Caio Fernando Abreu, desde muito cedo, procurou dar a sua vida um significado especial. Sua jornada, suas ânsias filosóficas, como dizia, encontram-se também em seu trabalho literário. Trazendo à tona as ilusões e, muitas vezes, as decepções do cotidiano, a obra de Caio inquieta, não permite uma atitude passiva, obriga a um envolvimento e à emergência das emoções muitas vezes caladas na rotina desgastante do dia-a-dia. A riqueza de seu universo imagético convida a se transpor a mera representação do mundo de suas personagens e a indagar seu significado profundo, o que pode ser tentado através das estruturas simbólicas propostas pelo antropólogo Gilbert Durand.

Procurando colaborar no processo de análise e interpretação das mais diversas imagens concebidas ao longo da história da humanidade, Durand traça um quadro do possível agrupamento dos símbolos, estabelecendo duas grandes estruturas gerais – o regime noturno e o regime diurno do imaginário – constituídos como produtos da relação entre os reflexos biopsíquicos do homem e as pressões do meio social. Nesse constante relacionamento entre o homem e o mundo estabelece-se o que ele denomina de *trajeto antropológico*, em cujo desenvolvimento a vida, e os símbolos, adquirem sentido.

Para um estudo que verse sobre o imaginário seleciona-se, na obra de Caio, o texto “Pela noite”, narrativa do livro *Triângulo das águas*, de 1983. Esse conto, cuja leitura deve ser embalada ao som de *Years of solitude*, de Astor Piazzolla e Gerry Mulligan, conforme indica Caio após o título, traz como epígrafe um trecho do ensaio de Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*. A voz de um eu que fala sobre o complexo sentimento do amor, sob o vocábulo “Noite” do livro de Barthes, suscita a atmosfera sentimental que percorre o texto, no qual duas personagens atravessam a noite de uma cidade em busca de uma forma de realização de suas necessidades amorosas.

O universo do conto, como é próprio do símbolo, apresenta, com sua profusão de imagens, diversos significantes, evo-

cando significados que, ao serem desvelados, recriam e criam, por sua vez, novos significantes. O conto narra o encontro, e os desencontros, de dois amigos distantes, numa noite de sábado, em uma grande metrópole. Antes de iniciarem sua jornada, entregam-se a um jogo: irão se chamar pelo nome de personagens de romances: um deles torna-se Pérsio e outro, Santiago, forma como são identificados ao longo de toda a narrativa.¹

A existência das personagens é marcada por uma inadequação e uma insatisfação com o mundo em que vivem. Suas trajetórias e seu percurso pela noite assinalam a necessidade constante de encontrarem um espaço acolhedor e um meio propício de aproximação capaz de permitir o surgimento de uma relação interpessoal que justifique o sentido de suas vidas. A procura desse cosmos especial, diferente do ambiente que os cerca, e a forma como é conduzida a conquista tanto desse espaço como a do parceiro desejado, caracterizam-se por ações e ambientes cujos sentidos são evocados por imagens plenas de significados simbólicos.

Em primeiro lugar, destaca-se o microcosmo em que estão inseridos e a busca da intimidade. O encontro das personagens ocorre em um espaço particular e a morada consiste, então, em uma diferenciação entre a totalidade do mundo exterior e os próprios protagonistas. O apartamento *contamina* o mundo lá fora: a música sai pelas janelas para se espalhar pelas ruas da cidade. Considerando que o termo *contaminação*, utilizado no texto, possui valores semânticos carregados de negatividade, a casa seria uma expressão negativa; porém, é necessário que contenha características peculiares, exclusivas, para transmitir algo para fora de si: a habitação distingue-se da cidade, possui a capacidade de transferir suas propriedades para essa. A música é fator de contaminação, como um vírus, uma doença, pois se transforma em ruído, em barulho indistinto quando absorvida pelos sons da cidade. No apartamento, ela tem o sentido de intimidade, de gemido, de som que brota das profundezas; assinala a marca do pessoal, da interioridade dos seres que se manifesta e se expande nesse espaço.

A casa, redobramento do mundo, possui espaços distintos. O local de reunião das personagens ocorre na sala, predominantemente branca, com janelas para o exterior. A cor contrasta com a noite da cidade, apesar de as janelas, que permi-

tem a entrada do vento e das gotas da chuva, manterem aberto o canal entre os dois universos. É um ambiente iluminado, sonoro, íntimo, mas em constante ligação com a escuridão e o anonimato das formas da cidade.

A sala assemelha-se a um teatro, cujo palco, tenuemente separado da platéia composta pelo amigo visitante, permite a Pérsio atitudes de um constante representar: "caminhava até a estante de livros em passos tão milimetricamente marcados que era como se tivesse ensaiado tudo aquilo antes" (p.120); "num melodramático simulacro de súplica" (p.125). Além de seus gestos teatrais, seus próprios sentimentos não afloram de forma autêntica, pois, para aquele que o observa, ou apresenta uma "animação falsa" (p.124), ou parece "teatralmente desanimado" (p.123). Esse modo de se portar frente à vida resulta em um forte sentimento de solidão, pois sempre se sente "sozinho no palco vazio" (p.119). O ambiente da casa que permite o encontro das pessoas é, no entanto, marca da desarmonia, pois Pérsio mostra-se distante do companheiro.

O acesso às peças mais íntimas da casa dá-se através de um corredor, assim descrito ao ser atravessado por Santiago: "penetrou pelo corredor de paredes também brancas, tão estreito e alto que sentiu uma espécie de vertigem. O longo canal do útero à vagina" (p.134). A evocação do lugar de origem da vida humana, o útero materno, liga-se à interioridade humana nos seus aspectos físicos, conotando tanto noções de intimidade quanto de proteção, ligada à figura da mãe.

A personagem penetra no cerne da casa, nos ambientes protegidos, dos quais a vida surge: o movimento do corredor lembra, contrariamente ao ato da personagem de penetrar, o nascimento, a saída do útero para o mundo. As conotações uterinas remetem à intimidade, ao mesmo tempo que a noção do movimento de saída do ventre envia para expressão da vida. Pelo corredor se atinge a cozinha, onde a personagem vai em busca de bebida e alimento, e o quarto de Pérsio. Santiago sente-se atraído pelo quarto, que emana energias convidativas ao ingresso em seu espaço suavemente iluminado. Após nele penetrar, a personagem passa a sentir-se como um "vampiro de intimidades" (p.137), deixando evidente o valor especial do aposento, não compartilhado pelo visitante, um intruso, alguém que suga o que não lhe pertence.

Segundo Durand, os símbolos da intimidade se relacionam com a noção de descida, de interiorização, de busca de proteção. O eixo da descida, o regresso imaginário a um centro, a um estágio primordial e originário, “é sempre um ingresso mais ou menos cinestésico e visceral”. Assim, a valorização dos esquemas de descida “está ligada à intimidade digestiva, ao gesto de deglutição”.² As qualidades térmicas, o calor brando e reconfortante ligam-se às qualidades táteis, a coisas espessas e suaves. A noção de descida envolta em substâncias quentes e espessas conota uma duração lenta do processo, é um deslizar e não uma súbita queda o que ocorre na busca da intimidade e da proteção. Para Durand, na imagem da quente intimidade conjugam-se “a penetração branda e o acariciante repouso do ventre digestivo e do ventre sexual”.³

O quarto de Pérsio é o espaço da sexualidade, suscita um clima de eroticidade: é reservado, está na penumbra, a cama com os lençóis amassados fascina o visitante, que, incitado por revistas eróticas ali espalhadas, imagina cenas de relações sexuais que já se passaram naquele lugar, misturando, projetando ele mesmo e o amigo nessas cenas.

A íntima ligação entre as dominantes digestivas, com atributos de intimidade, de profundezas calorosas, e as dominantes sexuais é observada por Durand nas associações entre ventre digestivo e ventre sexual. No texto, a motivação para a aproximação de Santiago ao quarto de Pérsio é inicialmente alimentar: vai em busca de queijo e vinho na cozinha. É o mesmo corredor uterino o acesso aos dois ambientes. O dormitório é marcado pela intimidade, pelo mergulho no que há de mais particular na vida do outro. A lenta descida do alimento e da bebida no ventre digestivo se associa à descida ao quarto, à sexualidade do amigo: Santiago, no quarto, “bebeu um gole de vinho” (p.137), enquanto bebia a privacidade do outro.

Como Pérsio possui sua esfera privada, o quarto separado do mundo, Santiago procura também seu refúgio pessoal. Circulando por ambientes alheios, onde o desconforto se manifesta, ele deseja um local protegido: “como uma toca, seu lugar conhecido onde tomaria um chá bem quente, leite morno com mel e canela antes de afundar entre lençóis, talvez dormir” (p.202).

No desejo de Santiago, convergem símbolos da intimidade e da proteção. Deseja uma toca, um lugar profundo, uma gruta

dentro da terra-mãe. O calor reconfortante é associado a substâncias líquidas, capazes de envolvê-lo como o líquido amniótico no útero materno, e de lhe assegurar a nutrição. O leite, alimento primordial, fruto da grande matriz geradora e nutridora, a mãe, associa-se, no texto, ao mel. Segundo Durand, em algumas civilizações, o mel é o equivalente natural do alimento mais natural que é o leite: “o leite é a própria essência da intimidade materna, o mel no oco da árvore, no seio da abelha ou da flor é também um símbolo do coração das coisas”.⁴ Leite e mel são a doçura, as delícias da intimidade reencontrada, o retorno ao estágio uterino ou à infância enquanto tempo de proteção maternal. Santiago quer imergir, “afundar, dormir”, penetrar na sua toca protetora.

A necessidade de estabelecer um recanto especial, separado do restante do universo, revela o sentimento de insatisfação e inadequação evidente nas personagens. Pérsio demonstra constantemente estar descontente com sua existência: “Eu tenho uma sensação meio de amargura, de fracasso” (p.120). Suas maiores mágoas relacionam-se à ausência, ou incapacidade, de sentimentos mais profundos, como o amor: “Mas é isso que falavam, amor? (...) eu não conheço. Eu só tive vislumbres, parecia prometido, preparado. E nunca aconteceu” (p.178).

Carregando a carga de culpa que parece atribuir a si próprio pela incapacidade de conhecer o amor, a vida mostra somente sua face penosa a Pérsio, que prefere, então, distanciar-se do mundo. O mergulho em um espaço paralelo, em um universo encantado, é reiterado pela personagem que discorre sobre os “príncipes” e “sapos...” (p.131) que surgem no seu dia-a-dia. O mundo da magia e do encantamento, dos contos de fadas, das lendas, das aventuras dos cavaleiros medievais, é um cosmos regido por leis diferentes do universo cotidiano das personagens, um espaço e um tempo distante que se atualiza cada vez que surge como narração e no qual Pérsio se refugia.

A evasão também se faz presente pela associação de uma pequena lagartixa existente em sua residência à *Teiniaguá*,⁵ um ser encantado, cuja forma assemelha-se à de um réptil. Pérsio compara sua lagartixa a uma princesa encantada e a si próprio a um príncipe também enfeitiçado, à espera de algo especial que quebre seu encantamento e lhe traga a liberdade, uma nova vida: “Um toque, uma palavra mágica, um beijo no sapo, desencantaria” (p.221). As incursões de Pérsio no universo mági-

co da fantasia não lhe trazem, no entanto, a complementação desejada, não apontam o caminho da conquista de um mundo de valores afirmativos, de satisfação, de encontro com o sentimento de proteção da infância muitas vezes evocada.

O sentimento de inadequação ao mundo, que conduz à solidão e ao desgaste da vida, é partilhado por Santiago que está “bastante cansado de semanas e histórias e trabalhos e pessoas e.”[sic] (p.158). Como Pêrsio, é um insatisfeito, procura algo mais para si e sente que é necessário buscar uma nova esfera, “qualquer lugar onde a gente pudesse viver uma coisa mais inteira. Não nesta cidade, não neste país” (p.202). A necessidade de um espaço especial, sua gruta protetora, é essencial para que possa ter uma vivência plena, para ser possível estabelecer uma relação profunda entre ele e o amigo.

Se Pêrsio, apesar de possuir seu quarto, sua intimidade, não consegue estabelecer o apartamento como o espaço da sua realização, sentindo-o como uma prisão, para Santiago, sua própria casa é também uma esfera de negação: “um espaço onde não seria forçado a movimentar-se, onde não houvesse nenhuma conversa, nenhuma solicitação de fora, nenhuma possibilidade de prazer ou dor, nenhuma expectativa” (p.202).

Insatisfação e solidão são fatores em comum entre as personagens, o que os conduz à busca de novas possibilidades, novas formas de existência. Apesar de suas casas, em especial a de Pêrsio onde se encontram, possuírem paredes protetoras capaz de os abrigar durante a conquista do que desejam, é preciso que busquem o conhecimento de si mesmos, do outro, do caminho para a união e para a vida e, para isso, sentem necessidade de empreender uma jornada pelo mundo exterior.

Pêrsio, ao procurar se integrar em outra esfera, deseja deixar de lado sua identidade, quer ficar “incógnito” (p.156), tornar-se um “desconhecido” imerso “na cidade grande” (p.143). Antes de mergulhar na noite, propõe ao amigo a adoção de diferentes nomes, originários de romances, do universo ficcional. Na tentativa de conquistar, de instaurar algo original, Pêrsio, cômico do ato que realiza, batiza solenemente o amigo com um novo nome:

Parado à sua frente, solene, engraçado, o outro estendeu o braço com o pequeno livro na mão. Feito

uma espada, para tocá-lo litúrgico no ombro direito. Como se sagra-se rei a um cavaleiro. - Você vai se chamar Santiago. Tens que jurar fidelidade eterna a esse nome. Eu te batizo, Santiago. (p.122)

O nome dado ao visitante representa diversas "homenagens", como declara o proprietário do apartamento. Cita tanto a personagem de García Márquez, quanto outras de Vargas Llosa e Hemingway e cidades como Santiago do Chile, Santiago no interior do Rio Grande do Sul e Santiago de Compostella, afirmando: "Se procurar tem mais ainda. Santiagos não faltam" (p.124).

O antropônimo Santiago, união de Santo e Iago, é prenunciador de características da personagem. Enquanto a primeira parte da formação envia para noção de beatitude, sacrifício e tranqüilidade, a segunda suscita imagens muito diversas. Iago aproxima-se, em hebreu, a Jacó, que significa aquele que segura pelo calcanhar, que tenta derrubar ou deter o oponente. O nome Iago, dentro do imaginário literário, remete à famosa personagem de Shakespeare, do drama *Otelo*, que tomou feições de paradigma do mal.⁶ A união resultante em Santiago aponta para a convivência plural de tendências, para uma harmonização advinda da união de contrários.⁷

A adoção dos novos nomes é assinalada como um ato batismal. O batismo, segundo Eliade, é um meio simbólico de regeneração espiritual. Em geral, está associado à imersão na água, enquanto morte purificadora da existência precedente, e à emersão, o renascimento de um ser renovado espiritualmente.⁸ No texto, o ato batismal assinala uma mudança para as personagens: abandonam seus nomes e rejeitam suas identidades passadas, para viverem um novo estágio, o de se conhecerem, mergulhados na intimidade procurada. O simbolismo das águas lustrais dilui-se na cerimônia, pois o batismo das personagens comporta aspectos simbólicos ligados à consagração de reis, ao universo dos cavaleiros medievais, do mundo dos heróis combatentes.

A espada, imaginada por Santiago na mão de Pérsio durante o ato batismal, é símbolo diarético e de combate. É a arma do herói que deseja combater o mal: a espada corta, separa, destrói os elementos negativos, para que a vitória purifica-

dora seja alcançada.⁹ Enquanto instrumento cortante, sua presença no ritual de batismo de Santiago conduz à noção de separação, de rompimento de laços com o mundo preexistente, mas sua presença é sobredeterminada pelo arquétipo do herói combatente, do usuário do instrumento.

Em Pérsio, a atribuição do nome sugere idéias diferentes das que se manifestam em Santiago. A personagem afirma que, além da personagem de Cortázar, “não tem homenagem nenhuma. Ninguém se chama Pérsio. (...) Só mesmo a própria Pérsia. (...) Que nem se chama mais Pérsia” (p.125-126). O amplo território da Pérsia, nos séculos V e IV a.C., tinha como capital a cidade de Persépolis, nome de origem grega, composto pelo verbo *pérthien* (destruir, devastar) e do nome *pólis* (cidade, fortaleza). É em associação a Persépolis, enquanto uma forma diminutiva, ou, simplesmente, ao verbo *pérthien* que se encontra o nome do herói grego Perseu. Herói que traz no nome a ação da destruição, Perseu é aquele que corta a cabeça da terrível Medusa com sua espada.¹⁰

Pérsio, empunhando o livro como uma espada, concentra as características de herói combatente e diairético, disposto a lutar contra o mundo que não o satisfaz, cortando cabeças e elos na procura do espaço especial, do paraíso para os eleitos que vencem a batalha com a vida, conforme se percebe ao longo da análise de suas atitudes.

Segundo Durand, o herói que luta por um ideal elevado, em nome do bem, é assimilado por diversas tradições, inclusive a cristã. Ele afirma que os protótipos cristãos do bom combatente são o arcanjo São Miguel e o príncipe mítico São Jorge, em nome dos quais são armados os cavaleiros da Idade Média.¹¹ Imagens relacionadas à cavalaria subjazem ao ato instituído por Pérsio: é um cavaleiro com sua arma que consagra outro cavaleiro, elevando-o a uma diferente condição.

Enquanto cavaleiros, Santiago e Pérsio recusam os valores degradados do mundo que os cercam e partem unidos na luta por um novo mundo, por um cosmos capaz de lhes propiciar o abandono das insatisfações e a conquista de seus ideais elevados, como o amor, pois o cavaleiro se realiza na ação por uma causa superior: “O sonho do cavaleiro revela o desejo de participar de um grande empreendimento, que se distingue por um caráter moralmente muito elevado e de certo modo sagrado”.¹²

Incitados pelo descontentamento com suas existências, os cavaleiros partem na busca de seu Santo Graal, do cálice que os alimentará e nutrirá suas existências; penetram no mundo exterior à procura do conhecimento capaz de os unir. A busca amplia-se para o macrocosmos da noite da grande cidade. Pérsio e Santiago aceitam o desafio de abandonarem seu espaço particular e se integrarem na noite da cidade, movidos pelo brilho das luzes, pela promessa de novas estrelas, guias na sua jornada: "as luzes da cidade brilhavam através da cortina da sala" (p.151).

A entrada na noite é uma descida às profundezas primordiais, à intimidade de um ventre gerador. Durand afirma que os esquemas de descida à intimidade coloram-se da espessura noturna, sendo a noite o próprio reino da substância, da intimidade dos seres.¹³ As substâncias líquidas acompanham o trajeto pela escuridão da noite. A chuva é uma constante na cidade: "e chove sempre" (p.163); "embaixo da chuva interminável" (p.198). A água traz a vida não só pela fecundidade da chuva sobre o solo, mas pela regeneração da natureza, que passa, muitas vezes, por uma destruição purificadora para ressurgir renovada.¹⁴ Eliade destaca as valências germinativas e criadoras das águas, afirmando que as águas simbolizam a substância primordial de que nascem todas as formas e que precedem qualquer forma e suportam qualquer criação.¹⁵

A cidade, imersa nas águas, está em estágio de retorno ao caos inicial, às grandes águas primordiais onde a vida é latência, não expressão formal. O simbolismo da noite, associado ao das águas, evoca a noite primeva, também esfera do indiferenciado, do amorfo, mas que, simultaneamente, apresenta-se como o espaço de todas as possibilidades. As personagens voltam-se para a noite e para as águas primordiais, para o mundo de possíveis realizações, um grande útero cósmico de onde a vida pode surgir.

A procura de algo capaz de abrigar o desejo de comunhão, de intimidade, de amor e satisfação, como a efetuada pelas personagens, relaciona-se com o arquétipo da mãe, aquela que gera, alimenta, aninha e protege. Diversos símbolos expressam essa imagem arquetípica no texto, manifestados pela busca contínua das personagens dos atributos ligados à figura maternal como a proteção, o calor repousante e o isolamento.

A própria noite enquanto espaço escuro, envolto nas águas, manifesta-se como expressão de um ventre gerador, é promessa de um colo capaz de aninhar os parceiros de jornada. A lua, ligada às águas e à noite, é outra imagem que se destaca na procura maternal.

Pérsio, no útero da noite e das águas, deseja ter a lua como condutora. A lua, com suas fases, é um astro que cresce, decresce, desaparece e torna a renascer. Esse “eterno retorno às formas iniciais, essa periodicidade sem fim” torna a lua o astro dos ritmos da vida¹⁶, e, além disso, o astro da noite é comumente associado a uma figura feminina, à mãe: “o simbolismo astrológico, que associa ao astro das noites à presença materna do indivíduo, enquanto mãe-alimento, mãe-calor, mãe-carinho, mãe-universo afetivo”.¹⁷

Na astrologia, a lua rege o signo de Câncer, simbolizando o arquétipo feminino, a interioridade do útero e do lar. Câncer apresenta-se como o símbolo da água original: “águas-mães calmas e profundas, passando pelo leite materno e pela seiva da vegetação”.¹⁸ Águas, lua, fecundação e proteção encontram elos estreitos que as unem. Ao mergulhar na noite chuvosa da cidade, Pérsio procura o astro luminoso, só “que não tem lua” (p.156), descobre ele pesaroso, e, ao longo de toda a tentativa de aproximação dos dois companheiros, é a procura de algo que os guie, proteja e nutra que conduz sua peregrinação pelos ambientes citadinos. Como o caranguejo, que representa o signo de Câncer, eles estão debaixo das águas, à procura da carapaça dura e protetora como a do animal, que lhes proteja a interioridade, o frágil ser que deseja surgir: o do amor entre eles.

Segundo Durand, a “Grande Mãe oscila entre um simbolismo aquático e um simbolismo telúrico”,¹⁹ assinalando os cultos tanto a deusas marinhas quanto a deusas agrárias com poder de criação e proteção. Eliade estabelece algumas diferenças entre a capacidade geradora da água e da terra. Para o historiador das religiões, toda manifestação se realiza acima das águas; elas *precedem* toda a criação e forma, que se reintegram no caos primordial através de um cataclismo histórico ou cósmico; a terra *produz* formas vivas, que dela nascem e voltam para renascer, mas antes, repousam, se regeneram. Sintetiza as diferenças afirmando que, enquanto o destino místico das águas é

abrir e fechar ciclos cósmicos que se estendem por milhões de anos, o destino da terra é estar no princípio e no fim de qualquer forma biológica,²⁰ o que leva Durand a declarar que as águas seriam a mãe do mundo e a terra a mãe dos seres vivos e dos homens.²¹

Na narrativa, as diferentes faces maternas se manifestam devido aos desejos diferenciados de cada personagem. Pérsio quer o mergulho na noite, nas águas, tendo a lua como proteção; Santiago prefere uma "toca" de onde possa ver "verdes lá fora, com vontade de sentar-se num banco de praça, comendo maçãs ao sol" (p.182). A vegetação, enquanto manifestação da terra, representa os frutos dessa mãe, cuja fecundidade é reforçada por receber os raios do astro diurno. Santiago persegue o arquétipo da mãe nos símbolos da intimidade terrestre, a gruta no seio da terra, e nos da fecundidade do solo. Deseja sempre ser alimentado pelas manifestações maternas, com uma maçã ou, como já se observou, com o leite e o mel.

A cidade e a noite, sinalizadoras de possibilidades, apresentam, no entanto, sua face negativa às personagens que nela penetram em busca do conhecimento, do caminho para uma esfera especial, protegida, onde possam se unir. As luzes da noite são falsas, há sujeira, tensão e desarmonia. A cidade mostra-se impura, falsa e contaminada com sua "sarjeta transbordante da água suja dos bueiros, esgotos" (p.157). O ar e o céu "coberto de fuligem" (p.113) revelam-se como mais um aspecto negativo desse ambiente em que mergulham, onde não há pontos naturais de referência, onde não se percebe o universo superior: "não se vêem nunca as estrelas nesta maldita cidade" (p.123).

No conto, os seres que circulam pela noite não encontram um veio de comunicação com um novo plano, lhes é vedada a visão do espaço transcendente, não há guias para iluminar os caminhos no rumo de outras esferas. Os elementos naturais desse mundo estão contagiados por negações, inexistem símbolos de realização, de criação fecunda: "Quase nunca havia sequer sol. Nem verdes, lá fora" (p.182). A ausência do sol, um astro do alto, reforça a privação do contato com o celestial, a perda das influências criadoras e fecundadoras, assim como o verde, símbolo da fertilidade da terra-mãe, do despertar da vida, também está ausente do universo citadino.

Na cidade não há nada acolhedor para os dois companheiros. Suas ruas sujas, seu asfalto, o ruído dos carros circulando, seus *neons*, as pessoas tensas estão longe de representar o refúgio tranquilo capaz de lhes propiciar a oportunidade de melhor se conhecerem, de melhor se aproximarem. As diferenças entre os parceiros não se amenizam no ambiente frenético e tenso dos bares. Santiago, na rua, pressentindo ser essencial protegerem-se daquele mundo de desacerto, procura criar uma atmosfera íntima, reservada e pura, distante da urbanidade para que possam beijar-se:

Ergueu devagar o casaco que Pérsio trazia nas costas, colocou-o sobre a cabeça molhada dos dois abafando os ruídos. (...) Dentro de uma redoma de cristal, protegidos da rua, da cidade, dos outros. (...) Foi apertando aos poucos, o corpo inteiro contra o corpo do outro, Pérsio beijou-o leve, lábios molhados, com cuidado e vagar (p.200-201)

Porém, no mundo adverso da cidade toda a conquista é frágil, a vida noturna da cidade perturba o encontro e os ameaça com a eterna inadequação e solidão. Os contínuos obstáculos que surgem na jornada são frutos da própria diferenciação entre as personagens que, enclausuradas em si mesmas, com medo do mundo que as maltrata, não conseguem conciliar suas posturas no sentido da união.

Pérsio compara seu comportamento e expectativas amoroso-sexuais ao conto infantil *Os sapatinhos vermelhos*,²² reforço ao fato de que suas associações com o universo mágico relacionam-se à dor, à dificuldade de viver: “- Pois parece assim. Uma maldição. Para sempre. Só acaba quando amputam os pés da moça. Quando você perde um pedaço. Quando você se anula” (p.178). Suas relações são como a maldição da menina dos sapatinhos que jamais param de dançar: a cada tentativa de união, um novo sofrer, que só se extingue com a sua própria destruição.

Pérsio não concebe a conciliação de seus desejos sentimentais com a sexualidade de uma relação: para ele um ideal elevado de amor não se comunga com o contato dos corpos, com a sexualidade, tida como impura, como algo nefasto liga-

do à corruptível carne humana. A sexualidade assemelha-se à maldição, pois, para a personagem, a “carne é insuportável” (p.181), e, segundo sua concepção, é “degradante você se resumir a um tubo que engole e desengole coisas” (p.177). Como herói que vive em luta, que tenta sempre encontrar seu espaço através da separação entre ele e o resto, que não aceita a temporalidade e a carne, que se degrada com o efeito do tempo, Pérsio apresenta uma postura diurna no universo da imaginação: “entre dois homens, amor é igual a sexo que é igual a cu que é igual a merda. Sabe que não agüento merda? Amor entre homens tem sempre cheiro de merda (...) Eu não consigo aceitar que amor seja sinônimo de cu, de cheiro de merda” (p.176). Segundo Durand, “as defecções são para o pensamento diurno o cúmulo do pejorativo e da abominação catamorfia”.²³ De acordo com a visão de Pérsio, o sentimento tão almejado, o amor, não pode nunca ser encontrado e aceito, pois liga-se a valores degradantes.

Enquanto Pérsio está armado de espada, é o cavaleiro que combate o mundo corrompido da cidade e da própria carne, luta contra o tempo que o ameaça com “vermes” (p.221) devoradores, evade-se para os espaços de mundos ficcionais, seu companheiro apresenta uma face diversa. Santiago eufemiza os valores negativos atribuídos por Pérsio, afirmando que os cheiros dos corpos são “bons, normais, comuns. Cheiros íntimos, secretos” (p.180). Enquanto para um os odores são a marca da degradação, para o outro são sinais de intimidade, de conhecimento profundo, capaz de revelar o sentimento tão desejado: “E se tudo isso que você acha nojento for exatamente o que chamam de amor? Quando você chega no mais íntimo. No tão íntimo, mas tão íntimo que de repente a palavra nojo não tem mais sentido” (p.180).

Santiago não apenas eufemiza, como acaba por inverter totalmente a ótica judicativa de Pérsio. Em um movimento típico do regime noturno da imaginação, opera uma dupla negação, ou seja, nega os valores negativos do amigo, revelando uma importância positiva neles:

se tocar no outro, se não só tolerar e aceitar a merda do outro, mas não dar importância a ela ou até gostar, porque de repente você até pode gostar (...)

se tudo isso for o que chamam amor. Amor no sentido de intimidade, de conhecimento muito, muito fundo. Da pobreza e também da nobreza do corpo do outro... O amor só acontece quando uma pessoa aceita que também é bicho. (p.180)

Santiago é a face não só da aceitação do corpo no mundo, como também da valorização da intimidade que ele representa. Segundo Durand, o excremento é valorizado, muitas vezes, enquanto primeiro produto criado pelo homem, e afirma ser com "naturalidade que o ouro, substância íntima resultante da digestão química, é assimilado à substância preciosa primordial, o excremento".²⁴ O ouro está no seio dos símbolos da intimidade devido aos acessórios habituais que o contém: está sempre fechado em um cofre, baú, arca, escondido, enterrado. O corpo e seus excrementos são símbolos de valores preciosos e íntimos. Comungando dessa visão, Santiago é capaz de assim se posicionar: "e se o amor for a coragem de ser bicho. Se o amor for a coragem da própria merda (...) O que vale é ter conhecido o corpo de outra pessoa tão intimamente como você só conhece o seu próprio corpo. Porque então você se ama também" (p.180).

Movidos por sentimentos semelhantes, Pérsio e Santiago possuem atitudes diversas frente ao mundo: enquanto um não aceita a si próprio integralmente, não consegue conformar-se com as condições de sua existência material, preferindo evadir-se para outras esferas, mergulhar na noite, nas chuvas, para, em meio a um caos primordial, contenedor de todas as possibilidades, encontrar suas respostas, o outro quer imergir em um espaço restrito, sem ameaças, mais protegido, e olhar para a materialidade humana como algo precioso, que deve ser também objeto de conquista e amor.

Santiago não quer romper ou destruir laços e espaços, não deseja cortar algo de sua existência, quer apenas se manter à parte; é capaz de harmonizar contrários, ser "sólido" (e), "ao mesmo tempo frágil" (p.141). Pérsio é o agressivo e inquieto guerreiro, disposto a negar e lutar contra o tempo, o mundo e o corpo. Santiago é o apreciador da quietude, o harmonizador, o conciliador das oposições existentes, é aquele que "sonha com o bem-estar antes de sonhar com as conquistas".²⁵ Ambos, no

entanto, perseguem os mesmos desejos: afastar-se de um mundo no qual não se adaptam, encontrar um refúgio especial e partilhar isso com uma pessoa afim, permitindo o desenvolvimento de seus sentimentos.

Os caminhos de Santiago apontam para uma forma mais reconfortante e tranqüila de existência. A região de Santiago de Compostella, cidade a quem Pérsio associa o nome do amigo, é conhecida pela peregrinação mística realizada por aqueles que consideram o local, no qual se localiza o túmulo de São Tiago, um apóstolo de Cristo, um grande centro religioso e energético do mundo. Como para os peregrinos de Compostella, Santiago, a personagem, representa para Pérsio a esperança de algo novo, pressente que o outro encerra uma diferente possibilidade a lhe oferecer: "Sairia então pela noite levando uma sensação esquisita, quase nova, dentro do peito" (p.142). Pérsio é quem deseja evadir-se, fugir do mundo angustiante, estar em um lugar especial, como a lendária cidade de Pasárgada,²⁶ na Pérsia que seu nome evoca, e que graças as imagens construídas também pela literatura brasileira,²⁷ revela-se como um local distanciado e diverso daquele em que as personagens se encontram.

Nos mergulhos em universos da fantasia ou na tentativa de imergir na noite, Pérsio passa a ver em Santiago o seu lume, o ponto de referência com sua "roupa branca [que] parecia brilhar no meio da noite" (p.197), aquele a quem consagra rei, o líder, o condutor de seus caminhos. Como o local de mesmo nome, cuja lenda conta que graças à luz de uma estrela brilhante foi possível localizar o túmulo de São Tiago, Santiago guia os passos de ambos na peregrinação em busca da união.²⁸ Juntos compartilham a necessidade de se protegerem, de se aninharem nos braços um do outro no refúgio íntimo.

Após tentativas de mergulhar na noite, de descer para a interioridade primordial, de se voltar para a intimidade, para ambientes que os protegessem, abrigassem sua aproximação, expressas concretamente pelos verbos *penetrar*, *mergulhar*, *furar*, resta a insatisfação e a certeza de que o mundo não é capaz de lhes garantir, ou mesmo apontar, o modo de conquistar uma nova relação. A cidade é apenas um amontoado de "ruas estreitas repletas de gente parada pelas esquinas", um espaço "para sempre sem estrelas" (p.145), e os bares são tão somente "buracos iluminados" (p. 205).

Como cavaleiros, peregrinaram pela noite em busca do amor, do cálice capaz de os nutrir permitindo o surgimento de uma nova relação, envolta na proteção e na segurança de uma intimidade maternal. A jornada termina aparentemente sem trazer o prêmio desejado, deixando de ser uma aventura, uma peregrinação coroada por vitórias, para ser apenas um breve interstício no seu sombrio existir. Incapazes de conciliar suas diferenças dentro da noite da cidade, Santiago parte, deixando o companheiro com o sentimento que o persegue, de estar “só embaixo da chuva interminável” (p.198), voltando para sua “cela” (p.221), para a casa da solidão. A jornada das personagens, iniciada no apartamento de Pérsio, tem seu fecho nesse mesmo espaço. Após errar pela cidade, que suscitou a discórdia entre as personagens e as fez perceberem que o caminho para união não poderia ser encontrado em seu interior inóspito, Pérsio, solitário, penetra em sua morada.

A casa, que não havia aninhado os companheiros no primeiro instante do encontro, parece se tornar um palco eternamente condenado ao vazio. Conforme salienta Durand, a imagem da casa exerce, acessoriamente, o papel de um “universo contra”,²⁹ pois protege a interioridade através da exterioridade de suas paredes, o que pode suscitar fantasias diurnas, como ocorre com Pérsio. A personagem torna sua residência uma arma na luta contra o mundo, como sua espada, as paredes e cortinas são instrumento que cortam, que separam, que impedem a penetração da cidade. Apesar de ser o espaço de sua intimidade, a morada-armas não proporciona abrigo ao despertar do amor.

Durand afirma que, na associação casa-caverna, enquanto representação da intimidade e da interioridade, a imagem da caverna é carregada de certa ambivalência: antes de percebê-la como refúgio, como símbolo do paraíso inicial, é preciso afastar e inverter as trevas, os ruídos e outros atributos negativos da escuridão que nela imperam. Essa inversão realiza-se graças ao desejo do homem de fugir do mundo hostil para se refugiar no “substituto cavernoso do ventre materno”.³⁰

Defrontado com a cidade estéril, Pérsio começa a perceber a morada como seu único refúgio e lugar de conforto, trazendo à tona desejos semelhantes aos de Santiago ao imaginar um lugar acolhedor e materno: “talvez [eu] coma uma maçã,

ponho um pouco de leite a ferver, uma colher de mel, um pouco de canela, isso, como a maçã enquanto o leite ferve" (p.221). As mesmas imagens, o leite, o mel, a fruta, e o mesmo desejo do conforto maternal que inspiraram em Santiago, surgem no companheiro de peregrinação. Todo o seu desejo se resume no abandono da solidão e no encontro de um amor que possa satisfazê-lo: "que vontade, querida mamãe, de ter um grande amor bem limpinho, bem clarinho, um amor de manhã bem cedo" (p.221). Quer o que nunca alcançou, uma relação que não o faça se sentir degradado, que não esteja imersa na noite que apenas lhe trouxe tristezas, que traga a luz e o calor do sol da manhã.

Sabedor, após a longa peregrinação, que a cidade noturna não é capaz de acolher seus desejos de proteção e de união amorosa, é na interioridade, no seu próprio íntimo que Pêrsio passa a buscar seu caminho: "não queria olhar para fora. Queria talvez olhar para dentro, dentro-e-fora, misturados, o céu sujo da cidade pregado na alma" (p.223). Contaminado ainda pelo mundo exterior, pregado no seu âmago, não consegue se libertar e deixar emergir "a coisa secreta, o ponto escondido" (p.225), sua capacidade de amar. A dor, o abandono, o fluir temporal que o ameaça dando a impressão de que "quase não havia mais tempo" (p.224), levam-no a desejar o sonho:

sonho por exemplo que estou no meio de um gramado, de manhã bem cedo, o ar tão limpo que os pulmões chegam a doer um pouco (...) existe uma cachoeira, (...) então fico embaixo da cachoeira muito tempo, encostado numa pedra, deixo aquele jato de água fria limpa clara bater bem no alto da cabeça (p.222).

O seu campo de sonhos assemelha-se à montanha imaginada por Santiago quando se beijaram, um lugar distante, puro e purificador, e remete a um outro espaço, não imaginado, mas partilhado por ambos na infância: "Caminhavam sobre um campo inclinado, tão inclinado que antes do topo, onde estavam, não conseguiriam ver o que viria depois" (p.210).

Imagem de um espaço especial que os isola e os protege das ameaças, esse campo promove também a descoberta da

possibilidade de se atingir um sentimento pleno de união e comunhão com o mundo. Juntos, na infância, o mundo não se mostrara limitado, e sim uno e acolhedor: “o céu e a terra se misturavam enquanto ele já não era completamente ele, mas uma coisa que girava junto misturada também, deitado ali ao lado do outro na terra”(p.209)

Nesse recanto especial, espaço e tempo diferenciado no interior da vida comum, pressentiram ambos suas dessemelhanças em relação aos demais e perceberam que, unidos poderiam superar as dores advindas dessa diferença, superar a solidão em meio a todos:

perguntou se duas pessoas juntas não poderiam rodar assim para sempre juntas e quando os outros olhassem com raiva porque rodavam assim, eles os veriam de outro jeito,(...) de longe, de fora, porque não seriam como eles, veriam juntos, os outros não os compreenderiam nunca, porque estavam misturados com o céu e a terra (p.210)

Evocando esse tempo primordial, Pérsio, sozinho em sua casa, repete o gesto da infância, que havia chamado a atenção do outro menino naquele campo distante: “começou a girar de braços abertos no meio da sala” (p.224). Como um ritual, a ação repetida promove o mesmo efeito: Santiago volta para o encontrar, no espaço, agora tornado especial, do apartamento. Ambos despem-se do último artifício, abandonam os nomes inventados, e declaram simultaneamente: “- Quero ficar com você” (p.226).

Foi preciso que vivessem seu desajuste com o universo que os cercava, que sentissem a solidão e a insatisfação para compreenderem que o que os separou na infância, “a navalha interposta afiada entre dois objetos colados”, estava “rasgando o inseparável” (p.211), pois, mesmo trilhando veredas diversas, estavam ligados, possuíam elos, algo que os diferenciava, não eram iguais “aos outros, os que estavam do outro lado” (p.209), aqueles presos na cidade noturna. Como para que houvesse o primeiro beijo foi preciso que se protegessem do mundo, para que possam se unir completamente é preciso um ambiente que os abrigue, como o da campina da infância, que os

separou dos demais para perceberem que eram especiais um para o outro.

A casa, como um caranguejo, mostra-se como a couraça que protege a intimidade, o sensível interior em que é possível o repouso, a regeneração e o nascimento; é o ventre maternal onde é gerado o amor que os une. Alcançando a união, permanecem “lá, sentado[s] simples e calmamente no negro interior do amor”,³¹ como revelam as palavras dos *Fragments de um discurso amoroso* que antecedem a narrativa de “Pela noite”. A citação utilizada por Caio encontra-se no item “Noite”, o qual é assim definido na obra: “Todo estado que suscita no sujeito a metáfora da obscuridade (afetiva, intelectual, existencial) na qual ele se debate ou se acalma”. Para as personagens, a noite não é da cidade agitada, mas sim o mergulho no interior do ventre protetor e tranquilo do amor, em que podem provar “um do outro no colo da manhã”, e percebem “que isso era bom” (p. 226), esquecidos de tudo e de todos.

A noite que os protege é também a promessa de uma nova e verdadeira luz. A Aurora,³² com seus dedos cor-de-rosa, saúda os amantes, abrindo-lhes a manhã de uma nova existência, em que serão capazes de buscar a harmonia no meio de suas diferenças, e de saborear o fruto tão procurado: o amor.

Os regimes do imaginário não determinam ocorrências exclusivas onde se manifestam. Assim, destacar a prevalência de sentidos através de uma constelação de um regime ou estrutura não significa que não haja também imagens ligadas a outras constelações significativas em um mesmo texto. Procura-se, porém, desvelar os sentidos mais evidentes, cuja redundância, tanto dos significantes, como dos significados, permite identificá-los.

Em “Pela noite” destacam-se imagens cujos sentidos en-viam ao regime noturno do imaginário, em especial para o que se denomina a estrutura mística, em que são freqüentes as no-ções de descida, de mergulho e de recolhimento, como ocorre no conto na busca constante de uma intimidade protetora, de um espaço especial diferente daquele que circunda as personagens, assim como a presença de imagens ligadas à dominante digestiva, próxima da sexualidade ou da interiorização.

A busca do refúgio se faz através de matérias aquáticas, como a cidade imersa nas águas, ou terrestres, como a toca e o

campo da infância. Outras características reveladoras dessa estrutura mística da imaginação noturna são também evidentes: a capacidade de inversão de valores, como ocorre com a casa de Pérsio, que de prisão passa a refúgio, ou através das atitudes de Santiago, que mostram a dupla negação, ou seja, a negação dos valores negativos atribuídos por Pérsio, com acentuadas características de um guerreiro diurno, à sexualidade, às relações materiais que se estabelecem no tempo.

As imagens do texto erguem-se sobre e através da água. Com sua capacidade criadora e regeneradora, a água coaduna-se com o feminino maternal, que gera e alimenta esses seres nascentes, oferecendo, como ao final da narrativa, seu colo, a promessa da tranquilidade e a esperança da luz das manhãs que ilumina o ponto de chegada dessa peregrinação.

NOTAS

¹ Apesar de não serem os nomes das personagens, os quais não são dados a conhecer, dessa forma elas serão identificadas também ao longo da análise, a fim de se distinguir com mais clareza a quem se refere cada citação.

² DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989. p.140.

³ Idem, p.141.

⁴ Idem, p.178-179.

⁵ Conforme a lenda, relatada pelo escritor gaúcho Simões Lopes Neto, a Teiniaguá, que também assume a forma de uma lagartixa, é uma princesa moura encantada, transformada em uma velha bruxa, trazida para o continente americano por mouros falsamente convertidos ao cristianismo, acabando por se tornar responsável pela guarda de tesouros, escondidos em grutas. Amaldiçoada a essa eterna existência, tenta aliciar seguidores com promessas de realizações e tesouros, sendo libertada, assim como seu velho companheiro, um antigo jovem sacristão que por ela se apaixonara, após esse ser saudado como um cristão por três vezes. LOPES NETO, Simões. A salamanca do Jarau. In: _____. *Contos gauchescos e lendas do Sul*. Rio de Janeiro: Tecnoprint / Ediouro, [198-]. p.118.

⁶ SHAKESPEARE, William. *Othello/Otelo*. edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

⁷ As informações sobre a contração dos nomes Santo e Iago e sobre o significado de Jacó encontram-se respectivamente em CASTRO, Rômulo de. *Pequeno dicionário de nomes de pessoas*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nestlé, 1951 e ENCICLOPÉDIA Brasileira Mérito. São Paulo: Mérito/Brasileira, 1959. v.11. p.413.

⁸ ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.160.

⁹ DURAND, Gilbert. op. cit. nota 3. p.113, 115.

¹⁰ Os dados concernentes à Pérsia e os relativos a Perseu encontram-se, respectivamente na ENCICLOPÉDIA Brasileira Mérito. São Paulo: Mérito/Brasileira,

1959. v.15. p.302-304 e em BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. v.2. p.269-273.

¹¹ DURAND, op. cit. nota 3. p.115.

¹² Idem, ibidem.

¹³ DURAND, op. cit. nota 3. p.153.

¹⁴ ELIADE, op. cit. nota 8. p.153.

¹⁵ Idem, p.151, 158.

¹⁶ Idem, p.151, 125.

¹⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. p.564.

¹⁸ Idem, p.173.

¹⁹ DURAND, op. cit. nota 3. p.159.

²⁰ ELIADE, op. cit. nota 8. p.206.

²¹ DURAND, op. cit. nota 7. p.159.

²² No conto, uma jovem é amaldiçoada por ter sido muito orgulhosa e, como castigo, um anjo a obriga a usar sapatos mágicos que a fazem dançar o tempo todo. Ela só pára de se movimentar quando finalmente amputa os pés e encontra a paz. ANDERSEN, Hans Cristian. Os sapatos vermelhos. In: -. *A rainha da neve*. Globo: Porto Alegre, 1959, p.205-213.

²³ DURAND, op. cit. nota 3. p.182.

²⁴ Idem, p.182.

²⁵ Idem, p.185.

²⁶ Para informações históricas e geográficas sobre Pasárgada ver: ENCICLOPÉDIA brasileira Mérito. São Paulo: Mérito/Brasileira, 1959. v.15. p.43.

²⁷ O poema de Manuel Bandeira, "Vou-me embora prá Pasárgada", marca de uma evasão espaço-temporal, consagra a antiga cidade da Pérsia como a imagem do lugar ideal e paradisíaco para se viver. cf. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1937. p.127-128.

²⁸ A lenda sobre a forma como foi encontrado o túmulo de São Tiago se encontra relatada no artigo "O caminho de Santiago", de Luiz Zini Pires, no jornal *Zero Hora* do dia 5 de setembro de 1993, na página 12.

²⁹ DURAND, op. cit. nota n.3. p.169.

³⁰ Idem, p.167.

³¹ BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. In: ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das águas*. 2. ed. rev., São Paulo: Siciliano, 1991, p.111. A citação utilizada por Caio encontra-se no item "Noite", em BARTHES, Roland. (Comp.) *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p.152.

³² BRANDÃO, op. cit. nota 10. v. 1. p.338.

COBRA NORATO

by Raul Bopp

Translated by
R. Kelly Washbourne¹
Center for Amazonian Literature and Culture,
Smith College

I

One day
I'll live in the Infinite Lands.

I'm walking treading treading.
I fuse into the womb of the undergrowth gnawing roots.

Whereupon
I prepare a lagoon-flower infusion of *tajá*²
and have Cobra Norato sent for.

– I want to tell you a story.

Will we pass by those barren isles?
Pretend there's moonlight.

The night arrives, meek.
Stars chat in hushed tones
So I play at tying a cord around its neck,
and strangle the snake.

Now
I'll slip into this skin of elastic silk
and am off to see the world.

I'm going to visit Queen Lucia.
I want to marry her daughter.

– Then first you must snuff out your eyes.
Sleep has slithered off tired eyelids.
A muddy earth thieves the thrust of my steps.

II

Now begins the ciphered jungle.

Shadow has hidden the trees.
Fleshy-lipped toads watch in the dark.

Here a patch of thicket is punished.
Saplings squat in the stagnant pool.
A thread of dilatory water licks the mud.

– I want to see Queen Lucia's daughter!

Now the rivers have drowned
from drinking the road.
The water runs through the sloughs, deeper deeper.

There up ahead
the sand watched over Queen Lucia's daughter's tracks.

– Now I *will*
see Queen Lucia's daughter.

But first I must pass through seven gateways
To see seven white women with wasteland wombs
guarded by a cayman.

– I want only Queen Lucia's daughter.

One must surrender one's shadow to the Animal of the
[Deep.
One must throw down the gauntlet under the new moon.
One must drink three drops of blood.
– Ah, if only it were Queen Lucia's daughter's!

The enormous forest has insomnia.

Drowsy trees yawn.
Woe, the night has run dry. The river water has broken.
I have to go.

Plunging lost, I cross the jungle
where the old pregnant trees are slumbering.

From all sides they call to me:
– Where are you going, Cobra Norato?
I have three wee saplings waiting for you.

– I can't.
Today I'm going to sleep with Queen Lucia's daughter.

III

I move on hastily grinding the sand.
Beggar's lice has pricked me.
Fat stalks play at sinking in the mire.
The branches go *pssst*.

Let me pass, I'm going a long way.

*Tiririca*³ bushes block my way

– O, Father of the Forest,
Who has broken me with the evil eye
and twisted my tracks in the soil?

My eyes already have withered
from so much searching for Queen Lucia's daughter.

The rest of the night confounds me.

The earth now loses its depth.
An umbilical quagmire yields to engorge me.

Where have I gone
that now my blood hurts
from the witchings of Queen Lucia's daughter?

IV

This is the jungle of the rotten breath,
hatching snakes.

Scrawny rivers forced to work.

The current shudders,
shucking the muck from the shores.

Toothless roots gum the mud.

In a long, water-logged draught
the bog swallows the channel waters.

Stench.
The wind has changed places

A whistle spooks the trees.
Silence has been ground to dust.

On ahead a piece of dry wood falls:
boom.

A cry carries across the jungle
Voices arrive.

The river suffocates on a bank

– And you?
– I have to mark the time in the depths of the jungle
Tick...tick...tick...
Tock. Tock-tock.

VI

I pass along the banks of a swamp
devoured by the torrents.
A viscous plasma bursts its seams
and floods the shoaly banks hemmed in mire.

I thread through mushy palisades.
I descend, the jungle distends, disturbed,
a dark depth of haunted woods.

Whistles are heard, a steady hubbub
They are welding sawing sawing
It's like they are manufacturing land...
Wow! They *are* manufacturing land.

Long earth-moving tanks are chirring
the old rotten scaffolds are melting
Marshlands are corrected
Heaped-up brush tumbles down to earth.

Chaotic voices ring out,
howling *You can't!*
– Could they mean *me*?

I pass under leafy archways
that breathe a moist air.

The jungle works
It scatters plants across stretches of fresh soil

Incognito bushes ask:
could it be day already?

Speckles of light open holes in the canopy

Godmother trees
have spent the night weaving leaves in secret

Wind-little wind has blown tickles into the branches
and undeciphered writings out of joint.

VII

Oh! I'm in a hurry. I'm on my way

I pierce through bamboo
– Where am I?

Trees with idiot branches eye me.
Defunct waters await the hour of rot.

I slip through a labyrinth
where expecting trees sit brimming in the dark.
Hungry roots gnaw the earthen floor.

Dirty *carobas*⁵ lift their dresses
with clumps of dripping mud.

Leggy *açaí*⁶ palms
sway their slow fronds through the heavy air
like spider legs impaled on a stalk.

*Miriti*⁷ trees open their great sluggish fans.

Lonely toad calls rain.

In the depths
a quick blade clears the scrub.

Little thunder grunted: *I'm coming*.

Behind
a thick-voiced thunderclap, grumbling

It cuts a piece of sky
Crumbling are the giant walls that roar in the darkness.

Little trees dream tempests...

Shade slowly, slowly eats the swollen horizons...

VIII

The rain collapses
bathing the vegetation

Wind plunders the leafy trees,
their arms in the air.
It jolts the giant undergrowth

Black clouds pile up.
Crouching monsters
blanket the thick-lipped horizons.

Palm trees support the heavens

The *tiririca* herbs are alarmed.
The little *saracuritas*⁸ cry cheep cheep cheep.

A howler monkey up ahead breaks into prayer

The lagoons have burst.

Creeping water clings to the trees.
Dried branches roll over the ground.

The swamp's belly grows
from the come-hither of abounding little plants

Beached trees ask for help.
White all's-fine-by-me fig trees embrace.

The sky covers up its face.

It rains...rains...rains...

IX

Alas, I'm lost
in the deeps of the jungle frightened ill-fated

I was bogged down in a uterus of slime
The air is out of breath

A spoiled smell was spreading
Mussels make merry amidst the mud

Behind a stuck tree
I hear the shrieks of a *guaxinim*.⁹

IX

It seems someone is coming through the dead-end
[darkness

– Halooo. Who goes there?
– I'm the Dry-Rumped Armadillo

– Ah, brother Armadillo,
how nice of you to come here

I want you to show me the way out of this rotten gullet.

– Then grab hold of my tail and I'll pull you out.

X

Now
I want to borrow a river for bathing.
I want to sleep three days and nights
with the sleep of Acutipuru.¹⁰

Wait for me,
later I'll tell you a story.

XI

I wake.

The moon was born with circles under her eye.
Silence grieves amidst the jungle.

The stars have opened up.
The mighty waters have shriveled up with sleep.

The tired night has come to rest.

Oh, *compadre!*
I'm of a mind to hear some lazy music
that spreads through one's blood;
music with the flavor of the moon
and the body of Queen Lucia's daughter

that'll make me hear again
the rivers' conversation
that brings the laments of the road
and voices from far afield,
worn-out voices crying *woe woe woe is us*

I crossed the Tremble-tremble

I passed by the house of the Giant Earthworm.
I have left my shadow for the Animal of the Deep

for only Queen Lucia's daughter

I took scented balsam
and *tinhorão*¹¹ skin
hibiscus with trifolium leaves
and *mucura-cáa*¹² roots.

But nothing has gone right...

I tread with a melancholy
that inflicts little pains
and nips slowly at the blood.

Ah, compadre.
Don't make a sound,
for Queen Lucia's daughter
may be sleeping.

Oh, where could she be,
for I just want
to see her eyes saturated green,
her sinuous *canarana*¹³ body.

Perhaps she's far away...
And here I've turned nomadic
to have a little lady love
to squeeze the flower-skin frame
of Queen Lucia's
daughter

Oh, don't make a sound...

XII

Dawn begins to stir beyond the jungle

Day breaks.
The skies stretch.

The horizons roll out

High in a *cumandá*¹⁴ tree
the *Maria-é-dia*¹⁵ is warbling

The roots awaken tired

The little river goes to school
He's studying geography

Crouching trees
bathe their disheveled branches in the current

Seagulls measure the sky

Green-striped horizons call unto me

– *Compadre*,
let's go to the Onza-Poyema lake
We have to gain some ground
before low tide

This river is our road
O, the pirixi grass
Row, row on this side
I'll stay on this one
I want to stretch out
in the pirixi grass.

XIII

Childlike little sun
has grown fat and happy.

Anxious little trees
suckle light dripping from the foliage.

– Get your hand out of there. Quit pushing me!

Empty jungle wombs shout:
– Fill me up!

Hidden rivers born of unknown sources
are beginning their transformation, in the swim in the [swim
They come grumbling toward the thick of the jungle.

Chunks of fallen earth
will make their home
away in a geography under construction.

Elastic cities in transit
melt in the current

The sun tinges the landscape
Colors spill out into the water.

*Mamorana*¹⁶ trees on the banks dream of journeys

Up yonder
saggy-lipped trees bathe
tossing their long and harried branches.

XIV

Midday
and a sluggish sky.

In the undergrowth
the cry of an *arapapá*¹⁷ breaks out.

Curdling are the viscous unbending rivers
stretched out in the sun to dry.
The quagmire wrinkles up
like a tired ovary.

A lone *socó-boi*¹⁸
drinks silence.

Far off
behind a ribbon of crushed thicket
horizons extend.

The sun nibbles on the lake's blue skin.

Alongside *canaranas*
leather-hided lizards slumber.

– I'll refresh my body with a dip.
If I linger long, call on me.

The water is as smooth and soft as a girl's leg,
[*compadre!*]

XV

A blue, blue sky.
Little white heron flew and flew
She thought the lake was there on high.

A sultry air hangs heavy. It hurts the light in our eyes.
The sun has the seeming of a little looking-glass.

Voices dissolve:

Alone, the great bird lines the pot-bellied panorama.

XVI

– Is it far to the sea, *compadre?*
– Yes.
It's ten leagues of jungle, and then ten more.
– Then let's be off.

It's getting dark
The evening has laid its red trap

*Membeca*¹⁹-grass clusters
write long shadows in the second-hand sands

An *inhambu*²⁰ is startled

The tired cry of a *pixi-pixi*²¹
echoes unanswered into the distance

The light of day hunches up
slowly, slowly.

– My eyes will get clogged with darkness
– Farewell, pork-duck
– Farewell, dark heron of the lagoon

Little by little the heavens evaporate

The colors snuff out. Horizons sink
in a slow shipwreck.

The night ran aground with a cargo of stars.

XVII

The jungle comes walking up
– Open up, I want in!

Roots move like legs stuck in the mud

Full-bellied tides
stretch out their sea-legs in the stagnant floodwaters

The toothless quagmire chews its cud of slime.

Wow! Here goes a little river,
its orphan waters running away
– Ai glug-glug-glug
Don't tell a soul a thing.

If the sun came out he'd devour me whole.

– So have the rain called in, *compadre*.

There are shouts and echoes that hide,
calamities from the lack of air;
Hungry hunchbacked trees chewing snapping
amidst the roaring of deflating wombs.

Whoa, *compadre*,

I'm hungry too.

– Then let me blow into your belly.

This lagoon has a fever. It's swollen. The water has
[stopped.

– Ahh, I used to be a bachelor-river.

I would go drinking my way along
but the underbrush has choked me back.

Now my uterus is hurting. Oh, the pain!

A seriquara²² quara quara
lost in the swamps,
cries out, alone

XVIII

I'll stretch out in this *mate* plantation
to hear the tumult at the jungle's edge
and feel the night all coded in stars.

Who knows if one of them
with its silver threads
saw on these shores
the luminous face of Queen Lucia's daughter?

Far-off rumors dissolve
in the depths of the anonymous bush

I feel the cadenced beat
of the Earth's pulse.

Immense silences answer...

XIX

Sea in disarray,
its horizons pliant
Spent the entire night sleepless,
talking and mumbling to itself.

Waves arrive wearied from the journey
unloading mountains

Slices of ocean dissolve in the sand

It's like space is bottomless...

– Where does so much water come from, *compadre*?

XX

The great flood begins today

The sea is making ready
to receive the giant jellyfish
under contract with the moon.

– Shall we head for the flanks of the Bailique
to look for the *pororoca*²³ tidal bore?

The mangrove has borrowed land
to build unsure embankments

Famished roots quarrel

The water, gummed up with mud,
slips slowly through the yielding slime

*Aninga*²⁴ bogs open
in the flooded clearings

Gnarled shrubs cling to the path
*Erva-picão*²⁵ branches impede my steps.

– Hurry, *compadre*
We must arrive before the moon.

This low shore is already summering.
The river has shrunk. The waters have receded.
The wind gnaws the chapped-lip banks.

The ugly-mugged mangrove
comes from away off, walking with us

Barefoot roots submerge deep into the bogs.

XXI

Punctual night.
Full moon peeks out, the tidal bore snores.

It's coming, coming, a giant swollen swell
rolling and mashing
its water tumbling

Mammoth billows curl past the frightened banks

A piece of sea has wrested free

Islets disappear
under the bulging breaker
razing the flora

The mangrove swamp is left behind.

Little forests drop out of sight.

The waters, moved, hug the undergrowth.

Trees burst their guts out.

The giant wave returns the emigrant earth that fled its
[home
carried off by the current.

XXII

A drenched landscape.

The dense moonlight tames the waters.

Trees seem like inflated birds.

Slowly downriver

convoys of *matupa*²⁶ grass are returning to build new
[islands

with silent engineering.

The tidal bore disappears.

It is going to rest under the moon
on the peak of the Serica.

– Let's take advantage of the high water's force.

– Grab hold of this balsawood trunk.

High tide, low tide

Waves that come, and waves that go.

Heart on the riverbank shoals

Too is ebbing low.

– That rain forest squid has magnetized my eyes

– Then sail for those parts, *compadre*.

XXIII

Giant night...

The sandy shoals at the water's edge are tasty.

Today there is a never-ending heaven
reclining into the depths.

How nice if I could push back the horizons
to see lands dissolved into silences
where perhaps Queen Lucia's daughter roams
amidst the trimmed tropical growth
and nights like tonight
adorned in blue and moon
with bunches of stars.

– I feel oppression.

Within the jungle of silvery trees
silence went *tincua*.²⁷
Crickets give warning.
They respond from the distance.

Gravel-throated toads study out loud.
The sky is like large-scale geometry.

– There are so many things we don't understand,
[*compadre*.

– What could be behind the stars?

XXIV

Compadre, I'm hungry now.
You want to go to the *putirum*²⁸ to swipe some manioc
[flour?

– Is the *putirum* far?

- Just a little bit away.
- Brother-in-law Jabuti-Turtle knows the way.
- Let's go, then

Let's go to the *putirum*
Putirum Putirum

Big house of the big manioc meal stash

Women work in the wash basins
 chewing their pipes.

The *caroeira* sizzles in the shallow pans.
 Manioc ferments in the *tipitis*.²⁹

- Joaninha Vintém,³⁰ tell a story.
 - What about?
 - Any story.
 - I'll tell the story of the Boto.³¹
- Putirum Putirum*

XXV

The party seems lively, *compadre*
 – Should we turn into people to get in?
 – Let's.

- Good afternoon.
- Gud afternoon.

– They don't know me in there.
 They'll ask:
 – Who could *that* be?

– If you're decent folk you can come in

– In that case I'll ask
 to spin some verses in praise of the hostess.

Little leaf of the *angelim*³²,
o what, o what, has made you sad?
*Tarumã*³³

It was the wind that brought no news
of him, the one who went away
Tarumã

*Titi*³⁴ blossom so soon withers
on the banks of the little creek.
Tarumã

O, in the sands it left no name.
The wind made off with every trace.
Tarumã

– Roll out another soulful *chorado*³⁵ on the guitar,
[*compadre*.

– *Compadre*, try a little spot of *cachaça*³⁶ to put some
backbone in you

– Then make way:

Long-leafed *Tajá*
don't coo near me
Tajá.³⁷

When night falls in the mountains
I'm afraid that she will go
Tajá.

Night's in her eyes already,
they say how-soon-you-forget
Tajá.

O Goodbye Mary-mountain
don't take away my love there
Tajá

Evil omen

don't coo near me
Tajá.

– Shake it up with that old body,
lock legs with the girl, *compadre*.

– *Swing yo' padnah. Do-si-do.*
– With your co'nah.
– Back to the right.
– Now round the outsahd.

I'm gonna have a hot *tacacá*.³⁸
Tico-tico is back.
He went to the jungle to cut wood.
*Urumutum*³⁹ *Urumutum*

The woodpecker pecks pecks pecks away.
He already's pecked away my heart.
He hammered all night long.
Urumutum Urumutum

– That's one tasty spread
– Pass that *cuite* fruit with flour.

Pepper set their mouths on fire.
– So unclog your pipes with some manioc liquor.

Urumutum Urumutum

– Hey, *compadre*
That girl is making eyes at you

– Just when it's time to go.
Warm up your body with a *xiribita* brandy,
we've got a lot of long-road to hit

– Let's go!
– *Compadre*,
lend me your ear a second:

Joaninha Vintém wants to come along with us.

– No way. It's really late.
Bring a shoo-stick
and let's get the body that we left outside.

XXVI

The night is beautiful.
It seems made of glass.

Little *sororoca*⁴⁰ fish sleep on the riverbank.

Caymans on holiday
chew stars that melt down into the water.

Amidst the throng of weeds
a yellow wildcat in silk shoes passes.

A little breeze combs the leaves of the *embauba*⁴¹ tree.

The landscape tatters down from its backdrop matte.

Brother-in-law Jabuti-Turtle changes direction
– Remember me to dona Jabota.

While it's night
with all that spacious sky and so many stars
let's go grind some more ground down the road a spell

XXVII

Up ahead, witchcraft.

In the dark, to a ranch song
Pajé⁴² whistles a long *fiu...fiu*
calling to the forest.

– Underbrush! I want Caruana⁴³, my wildcat imp.
[Maracá⁴⁴ is calling you.]

The cat arrives. He springs. He enters Pajé's body.
– I want sugar-cane alcohol. I want to smoke. I want an
[imitation dance.]

I don't like fire.

Master Paricéa calls the sick,
those with malaria, swollen stomach, curved spine.

– The only one who can cure that is The Mother of the
[Lake.]
– The one who understands swelling is Vulture-Tortoise.

Pajé makes a sign of the cross to ward off the evil eye's
[spell.]

XXVIII

The jungle fills out

Scarecrow monsters shift,
lining the jungle floor with weird shadows.

Hooded trees let loose specters
with a here-I-come look.

The moonlight tames the drowsy thicket

Away on ahead
silence marches along with a band of music.

The ventriloquist jungle plays city.

Cubic bushes move
under the arcade of the kapok⁴⁵ tree.

Ringed palm trees fan themselves.

Monacled *jaburu*⁴⁶ -birds steal myopic stars' hearts.
Johnny Horseman⁴⁷ nibbles at the trees

Down below the King-of-Cups' convoy passes by
Canarana plants bow down.

Anonymous sounds arrive from afar

– Who's coming?

– It's a train:

Mad Maria⁴⁸ moving moving down the line
The vegetation awakens

Lianas commit intrigues high in the branches
They come undone in bursts of laughter

One tree telegraphs to another:
psst psst psst

Contraband voices unload

Toads slowly read the laws of the jungle

There up above
a *curió*⁴⁹ plays flute

The river stretches out

The undergrowth plays along

Distances unravel
between stains of mist

– There goes a ship, *compadre!*

The poison cricket blows his whistle
A tree fans farewell from the treetop.

XXIX

– Listen, *compadre*.

What we see is no ship. That's Cobra Grande⁵⁰.

– But what of its silver skin? What of its sails inflated
[with wind?

That's Cobra Grande.

He appears when the full moon comes.

He's in search of a girl that has not known a man.

The apparition starts to fade
toward Macapá⁵¹ way.

In this silence of fearful waters
it seems I still hear a sob bursting out in the night.

– Poor girl.

What could her name be?

If I could I would attend her wedding.

– Cobra Grande's wedding brings ruin, *compadre*.

Until we come up with a spell for the dead...

Oowee! Then let's go.

The wolfman is on a spree in the cemetery.

XXX

Open throttle

and I'll give you a charred farthing

I need to pass quickly

before the moon descends into the thicket.

– Then pass, my grandson.

Pereré Pereré Pereré

I wish to reach the Far-Away Mountain.

Pajé-duck, my grandfather,
move the undergrowth to one side,
I need to pass.

I've got a ring and a golden comb
for the bride of Cobra Grande.

- What else do you have on you?
- I've got *cachaça*.
- Then let me have a spot.

He sings a *pitiro-pitiro*⁵² birdcall into the jungle.
Silence doesn't respond.

*Matim-tá-pereira*⁵³ is coming.

- Be good if you left a chaw of tobacco for Curupira⁵⁴,
[*compadre*.

We're arriving now at the Slipping channel.

Aracuã⁵⁵ is standing guard.
The girls go to bathe in their hideaway.

In a hurry what a pity, *compadre*,
Otherwise we'd have seen some sweet-smelling sights.
– Press on, it's already late

– Easy now,
the hard earth hurts cho cho.

– We have but one hand's span of moon up above now

– Easy now
the hard earth hurts cho cho.

If the Long-Eyed Witch wakes up
she'll scatter hexes.

– Easy now,
the hard earth hurts cho cho.

– Hurry, *compadre*.

I already caught sight of the Mountain of the Wind
on the other side of moonlight.

Cobra Grande's Lands
begin behind the bog.

– Oh, *compadre*,

I want three breaths of rest,
for the air has clogged up

Then wait just a little
I'll go look for a home remedy
to undo the evil eye.

In the brush, a cat's soul is purring along

When Tincuã cheeps, it's a bad sign...

XXXI

This is the entrance to Boiúna's⁵⁶ house

Down below there is a bog.

Cururu⁵⁷ stood guard

In disguise I descend into the deepest depths of the grotto
where there is darkness in which to hide away

The hollow floor echoes
Silence cannot leave

There are swollen mouth cavities

– Where could this lead to?

– To the Whirlpool's gullet

Ai, fear is beginning to stitch in my stomach.

There up ahead
in a straight stretch of ghostly river
a canoe-load of skeletons goes passing by

From this spy-hole
one can see Cobra Grande's bride.

Man! I was so scared I was shaking.
I couldn't breathe.

Do you know who the girl down there is,
...the one naked as a little flower?
– It is Queen Lucia's daughter!

– Then run after her, quick.
Waste no time, *compadre*.

Cayman is already in the mouth of the well.
He's performing witchcraft spells for trapping.
With magic smoked rat meat he'll be broken.

Cobra Grande awoke.

– Ox-toad is making noise
– Oh, Four Winds, help me!
I want the strength to flee
Cobra Grande is coming is coming is coming to get me.

I got you now. I got you now.

– Snoring Mountain rolls down,
blocking off the path behind me.

Erect three stucco-walls of thorns
with palm tree smoke
– Toss ash behind you to get distance.

I got you now. I got you now.

Tamaquaré⁵⁸, my brother-in-law

Cobra Grande is on his way, on his way.
Run away, and imitate my tracks.
Pretend you're me.
Give back my *pixe*⁵⁹ in Pajé-duck's house.

Wind your way slowly
for Boiúna is there behind you
like a stone thunderstorm.

It's making mincemeat of the forest.

Yow!
It's tearing up the path.

Saplings stood with twisted necks.
Others rolled on by, crushed from their roots on up

The horizon lay squashed.

The wind scampered, scampered
biting the tip of its tail.

Pajé-duck up ahead pointed out the wrong path:

– Cobra Norato's with a girl?
He went to Belém. He went to get married.

Cobra Grande made a beeline for Belém

He gave with a tremendous shudder.

He went in the Cathedral drainpipe
and wound up with his head placed at the feet of Our
[Lady.⁶⁰

XXXII

– And now, *compadre*,
I'm on my way back to the Infinite Lands.

I'm going to the highlands
where the mountains rise up
where the clearwater rivers run
amidst the *molungu*⁶¹ shrubs.

I wanna take my bride.
I wanna be-be-be⁶² with her
in a house to live in
with a tiny blue door
painted with colored pencils.
I want to feel the heat
of her come-and-go body.
Wanna be by her side
when we love love love;

To lie in the shade of the jungle
hearing the *jurucutu* owl,
waters that pass singing
for us to stretch and yawn.

And when we're lying, waiting
for night to return again
I'll tell stories
with sugared words,
write names in the sand
for the wind to play at snuffing out.

XXXIII

So there you have it, *compadre*,
now follow your path.

Seek out my godmother Maleita
and tell her I'm getting married;
and that I'm going to dress my bride
in a little dress of flowers

I want an embroidered hammock
with herbs diffusing their sweet fragrance

and a teeny little carpet
made of *irapuru*⁶³ feathers.

On the way,
invite people to the big Caxiri.

There'll be celebrations galore
for seven moons, seven suns

bring Joannah Vintém, Pajé-duck, Lamenting Ox,
Don't forget the Xicos,⁶⁴ Maria Pitanga, João Ternura⁶⁵
Augusto Meyer⁶⁶, Tarsila⁶⁷, Tatizinha.
I want people from Belém, from Porto Alegre, from São
[Paulo⁶⁸.

–See you soon, then, *compadre*.
I will be there waiting
beyond the mountains of the Infinite Lands.

NOTES

¹ R. Kelly Washbourne is a doctoral student at UMass Amherst. He is assistant editor of the *Amazonian Literary Review* and will be a Visiting Lecturer in Spanish at Middlebury College this fall.

² *Tajá*: a medicinal plant from the *aráceas* family, characteristically Amazonian, and known as *tinhorão* outside the region (*Cobra Norato*, Spanish translation by Angel Crespo, 10). See also section XXV. – Trans.

³ A harmful herb from the *ciperáceas* family (*Cyperus rotundus*). In Rio Grande do Sul, the author's birth state, *tiririca* as an adjective means furious or irritated, hence the correspondence of ideas here (Crespo, 18)

⁴ Bopp speaks of this couplet as a matrix for the rest of the poem, one of the early "magnetic nuclei" around which the poem formed (*Putirum*, 227). – Trans.

⁵ Name given to various medicinal plants of the *bignoniaceas* family (Crespo, 17)

⁶ *Açaí* is a common Amazonian refreshment made from the very dark purple berry of this palm. Amazonians often drink it from a bowl, with manioc flour and sugar. – Trans.

⁷ The *miriti* (also known as *buriti*) is a tall, majestic palm producing edible nuts, an alcoholic drink and a usable fiber (*mauritia vinifera*). – Trans.

⁸ Designates several species of aquatic hens of the *rálida* family (Crespo, 18).

⁹ Small carnivorous mammal feeding on crabs (*Procyon cancrivorous*) (Crespo, 19).

¹⁰ Known as an agouti in English, in indigenous and *caboclo* folklore the rodent *acuti* or *quatipuru* has power over sleep and dreams (*Vocabulário etimológico tupi do folclore amazônico*, Anísio Mello). – Trans.

¹¹ See footnote #1. – Trans.

- ¹² *Vocabulário etimológico tupi do folclore amazônico*, Mello, ed., lists *mucuracáa* as a medicinal plant (*pitiveria alliacea*) with an unpleasant smell. – Trans.
- ¹³ (cana=cane + tupi rána, false) – Bot. *capim-de-angola*. Long gramineous herb on Amazonian river banks. – Trans.
- ¹⁴ Unknown. Crespo (p. 22) makes the claim this term may refer to the *cumandatiá*, though this is unlikely since it is a vine. – Trans.
- ¹⁵ Onomatopoeic name for several birds in Brazil, including the one also known throughout the continent as *marido-é-dia* or *bem-te-vi-miúdo*; though most likely Bopp here is invoking the *Empidonomus varius*, also called *peítica*, which is known for its monotonous, unpleasant song, appropriate here as a morning “alarm.” – Trans.
- ¹⁶ Tree. Same as *cacau-selvagem*. Notable for its 40-cm. purple flowers. – Trans.
- ¹⁷ Bird (*Cochlearius cochlearia*) (Crespo, 24)
- ¹⁸ Bird (*Trigrisoma lineatum*) (Crespo, 24)
- ¹⁹ Membeca means soft or tender and applies to the family of grasses (*Paspalum repens*) – Trans.
- ²⁰ Bird (also *inambu*). Tinamid family, esp. genus *Crypturellus* (Crespo, 25)
- ²¹ A boisterous bird from the Amazon, whose name is an onomatopoeia of its song. (Crespo, 26). The English-language reader may care to note the “x” sound in “pixi-pixi” here is approximately /sh/. – Trans.
- ²² From *sericoia*, bird of the *rálidas* family (Crespo, 27)
- ²³ A wave many feet high moving upriver and destroying all in its path. It is produced at the mouth of the Amazon and in some currents of the Maranhão (Crespo, 29). It tends to be a seasonal phenomenon and its name means “great roar”, the sound it makes in its relentless course. The Tupy attributed the *pororoca* to the anger of Uiara, or Iara, the “mother of the waters” (Orico, *Mitos ameríndios e crendices amazônicas*). – Trans.
- ²⁴ Plants of the aréaceas family, *Montrichardia linifera* Schott (Crespo, 30).
- ²⁵ Plant compound (*Bidens pilosus*), also called *cuambu*. – Trans.
- ²⁶ In the Amazon, a sizable, compact mass of aquatic grass on lakeshores and riversides (Crespo, 31). See also lyricized description in Mavignier de Castro, *Amazônia pantefista*. – Trans.
- ²⁷ Probably *tincoã*, a bird also known as *alma-de-caboclo* and *maria-carafaba*. Orico (p. 288) lists it as “xincuan”, a bird of evil omen whose cry is a portent of death (see end of section XXX). – Trans.
- ²⁸ /pooh-tee-ROONG/. Free assistance workers offer, consisting of a pooling of labor from everyone in the vicinity for the benefit of a single person, who in turn pays the expenses of a party or gathering. This project might be the harvest, the burning of brush, planting, etc. (Crespo, 32). In the Peruvian Amazon the phenomenon is known as a *faena*. See also Bettencourt, *A Amazônia no fabulário e na arte*. – Trans.
- ²⁹ The *tipiti* is the aboriginal implement for soaking and processing manioc into edible form. It is a long tube-shaped cylinder made of woven plant fibers and hung with weights to compress the pulp, squeezing out poisonous juice. Much of the Amazonian diet uses the flesh of this tuber or flour made from it. – Trans.
- ³⁰ Joanhina Vintém (“Joannah Farthing”) is a personage from Brazilian folklore. – Trans.
- ³¹ The Boto, or pink dolphin (*Inia geoffrensis*), is a riverine mammal of great renown in Amazonia for its supernatural properties. It is blamed for impregnating young women, creating enchanted places, and luring men siren-like to their doom.

The eye and sexual organ of the animal are popularly considered aphrodisiacal and talismanic. See José Veríssimo's *Cenas da vida amazônica* and Candace Slater's extensive treatment of the lore in *Dance of the dolphin: transformation and disenchantment in the amazonian imagination*. – Trans.

³² Common name for several trees of the *Andira* genus, mostly from tropical America, whose many uses include as a purgative and a narcotic. – Trans.

³³ Tree from the *Vitex orinocensis* (Crespo, 34). Fernando Cristovão notes ("Todo o mistério da Amazônia num poema: *Cobra Norato*", *Broteria* 90, Jan-Junho, 1970, 603) that the word "tarumã" – like others in the poem – is primarily acoustic, here intended to imitate the guitar of the regional "chorado" dance. – Trans.

³⁴ Name of a delicate, fine, smooth and ephemeral flower (Crespo, 35).

³⁵ Popular dance. See note #31. – Trans.

³⁶ Name of a cane brandy or white rum, a distillation of the *garapa*, or sugar-cane juice. It is also a main ingredient in a very sweet and popular Brazilian alcoholic drink, the *caipirinha*. – Trans.

³⁷ Plant prized in Amazonia for its beauty and talismanic mystery. One variety's leaves (those of the *tajá-piranga*) are used for their poison, to punish women who have witnessed the secret Jurupari ceremonies; another the *tajá-puru*, is attributed the virtues of providing happiness in love, hunting and fishing; still another, the *tajá-sol*, can be made into a magic mirror. Various households display the plant for protection or good fortune (Orico, 257-260). Nevertheless, Crespo (35) notes the use of *Tajá* here may refer not to a plant but a bird within it, perhaps referring magically to the "voice of the plant." See also note #1. – Trans.

³⁸ Tapioca *mingua* tempered with *tucupi* (manioc juice), shrimp and pepper. The *jambu* leaf included in the dish produces a pleasant numbing of the tongue. – Trans.

³⁹ Amazonian night bird (*Nothocrax urumutum* Spix), also known as *uru-mutum* (Crespo, 36).

⁴⁰ *Scomberomerus maculatus*. – Trans.

⁴¹ *Cecropia palmata* – Trans.

⁴² Tupi-Guarani word referring to a healer-priest, sometimes rendered "wise man" or "medicine man". Magus, seer, prophet and medic, he is the repository of knowledge of the unseen realm, and a negotiator and warrior between realms. See the works of R.K. Schultes, G. Reichel-Dolmatoff, or P. Vitebsky's *The Shaman*. – Trans.

⁴³ Imp or demon that inspires remedies against evils done to another, invoked through maracas and smoke. He is essentially a spiritual "consultant" or oracle to the *pajé* (Orico, 152-3). – Trans.

⁴⁴ Percussion instrument the indigenous people used on solemn religious and war ceremonies, a kind of rattle. The *pajé* uses it to focus his powers. – Trans.

⁴⁵ The famous sumacema tree (*Ceiba pentandra*). Its giant roots and trunk make for percussive qualities, often serving humans for "telegraphing" beaten messages great distances across the forest. – Trans.

⁴⁶ *Jabiru mycteria* (Crespo, 40)

⁴⁷ A bird. Following Crespo's (p. 41) locution, *Juan-jinete*, a metonym for João Cutuca, or "John Saddle". Crespo notes many birds in Brazil are given the name "João" – Trans.

⁴⁸ Infamous Madeira-Mamoré locomotive, part of the costliest railroad project of all time in terms of human lives lost. Alain Gheerbrant's *The Amazon: past, present and future* recounts that materials – even wood – were imported from

all over the world to build a railway, through forbidding jungle, for exploiting the vast rubber reserves of Acre and Madre de Dios. When the bottom dropped out of the market, six thousand souls were dead. The train now does short tourist runs from Porto Velho, Rondonia. – Trans.

⁴⁹ Bird (*Oryzoborus angolensis*) (Crespo, 41)

⁵⁰ Literally “giant snake,” a legendary, monstrous serpent of “antediluvian proportions,” measuring more than 30 meters in length (v. *O tapiri: amazonologia*, P. Cid, org.), reputedly a fearsome stealer of shadows, devourer of victims, and denizen of an enchanted underwater world. Its origins hark back to aboriginal lore. (V. also Nigel J. H. Smith, *The enchanted Amazon rain forest: stories from a vanishing world*) – Trans.

⁵¹ Macapá, capital of the state of Amapá, north of Belém and Marajó at the mouth of the Amazon. – Trans.

⁵² Onomatopoeic bird sound (Crespo, 43)

⁵³ Matimpererê is one of the names of Saci, a mythological black imp with one leg and a long pipe who sets upon wayfarers. He is a classic rogue figure in Brazil. – Trans.

⁵⁴ A fabulous entity that in the Amazonian imaginary inhabits the jungle and has heels facing forward, his deceptive footprints setting traps for those who would follow him. According to the *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, 307, he punishes those who burn and destroy the forest, or those who hunt improperly or greedily: “With moans and cries he attracts wayfarers to his dwelling, where he devours them. He is represented as a deformed homunculus with big ears, dark skin and a bald head.” It is well known that he can be appeased with a small offering of tobacco or alcohol. – Trans.

⁵⁵ Bird whose cry has great ominous meaning (Crespo, 43). Also *araquá*. – Trans.

⁵⁶ Giant snake, capable of attacking and devouring oxen. There is an indigenous myth of the Amazon in which he appears as a monster of the rivers or a phantom ship; he is called by the name *Cobra Grande*, or Giant Snake, who appears in parts XXIX and XXX of this poem (Crespo, 44). See also Raimundo Moraes, *Na planície amazônica*, pp. 78-9 and A. Berthier Brasil, *Mitos amazônicos: o cariuá*. – Trans.

⁵⁷ Tree common to Pará, *Dialium divaricatum*. Bopp may be making an elaborate pun involving another meaning of *cururu*, that of “toad” or *sapo*, which in Brazilian slang connotes an onlooker. – Trans.

⁵⁸ Tree from which a medicinal oil is produced. *Caraipa paraensis*. – Trans.

⁵⁹ Any smoked meat; here, a food with magic properties (Crespo, 46)

⁶⁰ Pedro Maligò notes Bopp’s reference to the Brazilian popular myth of the snake asleep under the Igreja da Sé church in Belém do Pará (*Land of metaphorical desires: the representation of Amazonia in Brazilian literature*, 111).

⁶¹ Name given in Brazil to various trees of the leguminous family (Crespo, 47).

⁶² Here, as elsewhere, Bopp uses the “affective diminutive” common to Amazonian speech, which can even attach to verbs. – Trans.

⁶³ Name of various birds of the *Pipra* genus (Crespo, 48).

⁶⁴ Affectionate name for celebrated painter Candido Portinari and his wife (Crespo, 49).

⁶⁵ João Ternura (“John Tender”) is a character from minor novelist Aníbal Machado (Crespo, 49).

⁶⁶ Writer from Rio Grande do Sul, like Bopp (Crespo, 49).

⁶⁷ Painter Tarsila do Amaral, wife of poet Oswald de Andrade and part of the Antropofagia movement (Crespo, 49).

⁶⁸ According to Crespo, Bopp's favorite cities: Belém, coastal capital of the Amazon region; Porto Alegre, capital of his birth state; and São Paulo, hub of the Modernista movement (Crespo, 49).

JOSUÉ GUIMARÃES:
"A grande literatura vai sair da América Latina"

Coojournal

Esta entrevista foi concedida à equipe do *Coojournal*, órgão de imprensa da Cooperativa dos Jornalistas de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul e republicada no número 1 do jornal *Feira do Livro*, da mesma cidade, páginas 3 a 5, em 31 de outubro de 1980. Foi recuperada pela viúva do escritor, Nydia Guimarães, e integra, sob o número de catálogo ALJOG 3a2225-80, o arquivo de Publicações de Imprensa do Acervo Literário de Josué Guimarães, entidade mantida pelo Centro de Pesquisas Literárias do Curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Expressando posições políticas e estéticas com a franqueza característica do romancista, contista, jornalista e dramaturgo Josué Guimarães, falecido em 1986, traça um perfil do intelectual combativo que foi sob as duas grandes ditaduras brasileiras do século XX.

Uma personalidade inconformista e contestadora

Ao embarcar no navio Itaimbé, rumo ao Rio de Janeiro, nos últimos meses de 1939, o jornalista e escritor Josué Guimarães tinha uma idéia muito pequena do que poderia vir a lhe acontecer. Com 18 anos, sentia-se cansado da apatia intelectual de Porto Alegre e decidira simplesmente “sair da província”, mudando-se para o fervilhante Rio dos anos 30. Lá, como ilustrador do jornal *O Malho*, ele iniciaria sua criativa e movimentada carreira no jornalismo. Hoje [1980], nacionalmente mais conhecido como escritor, continua assinando diariamente uma coluna na página dois da *Folha de São Paulo*.

Entre um período e outro, Guimarães deixou seu nome ligado a vários jornais e revistas brasileiras: *A Hora do Povo*, o *Diário de Notícias*, o *Correio do Povo* e a *Rádio Difusora* de Porto Alegre; *A Noite Ilustrada*, *O Malho*, *O Diário da Noite*, *O Cruzeiro* e a *Última Hora*, do Rio. De 1961 a 64, dirigiu a Agência Nacional. Agora, a pouco tempo de sua aposentadoria como jornalista, ele começa a dedicar-se muito mais aos livros, relegados a segundo plano durante todos esses anos.

Com quatro peças de teatro prontas, dois romances já estruturados e o novíssimo *Camilo Mortágua* recém lançado, Josué Guimarães já é quase um escritor profissional. Vendendo uma média de dois mil livros por mês – principalmente em São Paulo e em Porto Alegre – atingiu uma faixa considerada muito boa, principalmente para quem, como ele, começou a ser publicado somente na década de 70. Com exceção de *Mortágua*, todos seus outros doze livros saíram entre 1970 e 1979.

Antes disso, Guimarães viveu períodos agitados demais – bem de acordo com a sua personalidade inconformista e contestadora. Casado duas vezes – com quatro filhos no primeiro casamento e dois no segundo –, ele nasceu em São Jerônimo, pequena cidade a cinquenta quilômetros de Porto Alegre, em 1921. Oitavo filho de um casal de telegrafistas, teve uma infância pobre, passada entre algumas cidades do interior e Porto Alegre, para onde a família mudou-se depois da Revolução de 30.

Ligado ao jornalismo desde 1939, Josué Guimarães decidiu entrar para a política em fins de 1951. Ligou-se ao PTB, rompeu com o partido, filiou-se ao Partido Socialista. Com o golpe de 1964, teve que cair na clandestinidade, onde ficou até 1969, quando foi preso. Somente hoje, aos 59 anos, dono de uma bela casa no arborizado bairro Petrópolis, em Porto Alegre, ele pode pensar quase exclusivamente em seus livros. Nessa entrevista ao *Coojornal*, Josué fala de sua vida no jornalismo, na política e na literatura. Sem deixar, é claro, de contar as histórias-roteiros de peças, romances ou contos – que ele sempre está a imaginar.[Josué Guimarães foi vítima de câncer em 1986.]

Cooj: Em 1951, você decidiu entrar na política partidária e foi um dos vereadores mais votados de Porto Alegre, mas apesar de ser o líder da bancada do PTB, no ano seguinte abandonou o partido. Explique o que aconteceu e, também, como se deu a sua aproximação com a política.

JG: A minha aproximação com a política se deu através do Alberto Pasqualini. Sem dúvida foi por influência dele que eu decidi concorrer nas eleições de 1951. Fui um dos vereadores mais votados e assumi como líder da bancada, me licenciando da sucursal de *O Cruzeiro* e do *Diário de Notícias*. No ano seguinte, fui convidado para participar da primeira delegação de brasileiros que iria à União Soviética. Achei melhor perguntar ao Presidente Getúlio Vargas se não havia nenhum inconveniente em que eu, líder da bancada do PTB, fosse para a Rússia. Ele achou que não havia problema nenhum e, como os russos só pagavam a passagem a partir de Praga, falou com o Samuel Weiner, que me nomeou correspondente internacional da *Última Hora* e me deu CR\$ 40 mil para as despesas.

Depois das conferências na Rússia, eu fui convidado para ir à China Continental e fui o primeiro jornalista ocidental que entrou lá depois que Mao Tse Tung assumiu o poder. Em 1952, visitei toda a China, que ainda estava um pouco atrasada – eram os russos que estavam construindo tudo lá.

Na volta ao Brasil, depois de contar tudo ao doutor Getúlio – num jantar onde eu só via todos comerem enquanto eu falava e os meus pratos eram retirados cheios pelos garçons –, decidi fazer uma série grande de conferências, junto com o Cândido Norberto (jornalista, ex-deputado gaúcho), que também havia visitado a União Soviética. O Brizola, chefe do partido, achou que eu não deveria fazê-las e me destituiu da liderança da bancada. Assim, eu rompi com o PTB e ingressei no PS, o Partido Socialista.

Cooj: E a sua ligação com Getúlio Vargas, como é que ficou? Rompeu-se também?

JG: A primeira vez que eu cheguei perto de Getúlio Vargas foi em 1940. Eu havia me mudado para o Rio e morava na Pensão Matogrossense, que era ao lado do Palácio do Catete. O Getúlio, que depois se tornaria grande amigo meu, estava lá, mas eu não gostava dele, por causa do Integralismo e do Estado Novo.

Depois que me aproximei dele e do PTB, jamais deixei de admirá-lo. Rompi com o PTB, mas continuei a gostar do Getúlio. Inclusive, no dia 23 de agosto de 1954, um dia antes do seu suicídio, eu fiz um discurso na Câmara, duríssimo, acusando o PTB de encolher-se, de desamparar o Getúlio. Foi um discurso contra os generais golpistas e contra o PTB. O povo e os filiados ao PTB, porém, não quiseram saber disso: quando o Getúlio se suicidou, fui caçado de tal maneira que tive que me esconder num sítio em Taquara. Eu e o Cândido Norberto, que quase foi linchado pelo povo.

Cooj: E depois disso, o que você fez?

JG: Em 1956, eu participei da fundação do jornal *A Hora*, que revolucionou o jornalismo gaúcho. O jornal pertencia ao Jango Goulart e à família di Primio Beck. No mesmo ano de sua fundação, ele já tinha uma tiragem superior ao *Correio do Povo* e ao *Diário de Notícias*. Era um jornal de 48 páginas, com uma diagramação incrível feita pelo Chico Stockinger, o escultor.

Éramos extremamente nacionalistas, fazíamos a campanha de *O Petróleo é Nosso*. Metíamos pau na Esso. O gerente comercial vinha desesperado nos dizer que a Esso havia prometido páginas e mais páginas de anúncios se mudássemos de linha, mas é claro que não mudamos. Dois anos mais tarde, o Jango se acomodou e vendeu a sua parte do jornal para o Aníbal di Primio Beck, que na época era presidente do PTB. Na mesma hora em que ele foi à redação avisar que havia assumido o controle acionário do jornal, nós nos demitimos. Mais tarde o jornal fechou.

Todo um grupo ficou desempregado. Passávamos as tardes no centro da cidade, no Largo dos Medeiros, chamado largo da

M... Foi quando o Chateaubriand nos chamou ao Rio para tentar salvar o *Diário da Noite*. Mas nem o Alberto Dines havia conseguido essa façanha e nós simplesmente desaparecemos sem pegar nem os salários depois de algum tempo lá. Em 1959, trabalhei no *Diário*, briguei, saí e, em 1960, abri uma agência de publicidade.

Cooj: E como você se envolveu no episódio da Legalidade?

JG: Logo após a renúncia do Jango, o Brizola mandou me chamar, nós entramos no Palácio Piratini e demos início à Legalidade. No dia seguinte, ele me deu CR\$ 10 mil e me mandou para o Rio, montar uma estação de rádio clandestina, para informar o que estava acontecendo lá.

No Rio, fui recebido pelo Fernando Sabino e pelo Paulo Mendes Campos, e iniciamos uma conspiração na luxuosa casa do Hélio Pellegrine, no Jardim Botânico. Em uma semana, montamos a rádio. Íamos para a Floresta da Tijuca e fazíamos antenas improvisadas com taquaras e pregos, mas tudo começou a ficar perigoso demais. Nos mudamos para Petrópolis e depois para Friburgo. De Petrópolis, avisei para o Brizola que o porta-aviões Minas Gerais havia zarpado rumo ao Sul. Toda a polícia andava à cata de um tal de Samuel [Ortiz], meu pseudônimo. Uma vez, por muito pouco não nos pegaram na casa do Fernando Sabino. Depois a coisa se acalmou, eu voltei para Porto Alegre e fui chamado de volta ao Rio, pelo Jango, para dirigir a Rádio Nacional. A rádio era uma coisa tão horrorosa que eu me demiti em 24 horas.

Cooj: E aí veio 1964...

JG: Bom, quando estourou o golpe, eu tentei me refugiar na embaixada do Uruguai, mas não consegui. Meus amigos desconfiaram que eu deveria estar em má situação e vieram me buscar. Me levaram para Campinas. Minha mulher foi para Santos. Pouco tempo depois, tive que fugir do sítio onde eu estava e fui para Santos também. Fiquei um ano e meio vivendo lá, com o nome de Samuel Ortiz. Abri uma livraria e vendia o Montepio da Família Militar. Vendia-o até mesmo nos quartéis, porque ninguém me conhecia. Eu nunca havia me deixado fotografar quando estava na Agência.

Em 1966, fui para São Paulo abrir um negócio que não deu certo. Depois fui para o Rio. Em 1969, me descobriram e fui preso. O delegado tinha sido meu companheiro de venda de montepio e eu fui bem tratado. Ia até dormir em casa. Não havia nada contra mim. Me soltaram pouco depois e eu voltei para Porto Alegre.

Cooj: E os livros? Você já havia escrito algum até então?

JG: Alguns livros já fervilhavam na minha cabeça, mas eu não tinha tempo nenhum. A história dos Mucker, por exemplo, eu queria escrever desde 1960. Na época, porém, eu já havia escrito muitos contos. Centenas deles. Em 1969, em Porto Alegre, eu estava desempregado. Então, a minha mulher sugeriu que eu participasse do concurso de contos do Paraná. Pois eu acabei participando e ganhando o concurso. Aí, um editor português amigo meu, que morava no Rio, editou o livro com os três contos que ganharam no Paraná e mais alguns outros. Chamou-se *Os ladrões*, um livro de altos e baixos.

Em 1972, eu terminei de escrever *Tempo de Solidão*, o primeiro livro da trilogia *A Ferro e Fogo* e entreguei-o à editora Sabiá, que acabou sendo comprada pela José Olympio e o livro já saiu lá. Foram eles também que editaram o livro seguinte, *Depois do Último Trem*.

Aí, eu fui para Portugal, onde escrevi *Tempo de Guerra e Lisboa Urgente*, sobre a guerra na África. Depois, a editora me pediu um livro infanto-juvenil, um setor que eles achavam [estar] a descoberto. Eu escrevi *É Tarde Para Saber*. Quando voltei ao Brasil, o livro ainda não havia sido editado, por problemas políticos. A editora estava nas mãos do BNDE, cheio de militares, e o livro falava de um rapaz que era terrorista. Então rompi contrato com eles e assinei com a L&PM. Hoje, o livro já está na 7.^a edição e foi adotado por uma enorme quantidade de colégios brasileiros.

Cooj: O livro seguinte, *Tambores Silenciosos*, é seu maior sucesso até hoje. Ele foi escrito na volta ao Brasil?

JG: Os *Tambores Silenciosos* também foi escrito em Portugal. Eu morei lá dois anos e escrevi quatro livros. Levei todo o le-

vantamento dos *Tambores Silenciosos* pronto aqui do Brasil, mas só lá botei no papel.

Foi aí que o Erico morreu [1975] e isso me abalou muito. Na volta ao Brasil, a Editora Globo instituiu um prêmio em homenagem a ele, insignificante quase, Cr\$ 25 mil. Mas a minha mulher achou que eu deveria inscrever os *Tambores*, para ligar o meu nome ao do Erico. Eu inscrevi e ganhei. O livro tem uma carreira muito boa: já está na 5.^a edição e sendo traduzido para a Espanha e para a Itália.

É o livro de que eu gosto mais, depois de *Camilo Mortágua*, é claro. Ele trata de uma microditadura, de um micro-Brasil – e já nasceu com problemas. Antes de ser editado, alguém conseguiu os originais na Editora Globo e descobriu que um personagem chamado Lúcio Machado – um crápula – era, na verdade, o Luciano Machado, que trabalhava no Tribunal de Contas, onde eu também trabalhara em 1964, quando caí na clandestinidade. Aí, o livro ficou praticamente proibido, mas acabou sendo liberado pouco mais tarde. Em cinco dias, vendeu 30 mil exemplares.

Cooj: Você já poderia viver exclusivamente de seus livros?

JG: Certamente não. Estou vendendo uma média de dois mil livros por mês; isso já quase permite uma profissionalização, mas ainda é insuficiente. Estou esperando pela minha aposentadoria pela *Folha de São Paulo* e lutando por uma aposentadoria do Tribunal de Contas, de onde fui injustamente demitido, para me dedicar apenas aos livros. Aí, fico apenas com a minha coluna na página dois da *Folha* – o que, inclusive, é bom para não me desatualizar. Já tenho muitos planos: quero passar a escrever um romance por ano, no máximo, mais uma ou duas peças, um livro infanto-juvenil e outro infantil. Já tenho pronta a primeira série de *Histórias Incríveis do Tio Balduino*, histórias para crianças, que se pegarem, podem ser produzidas às dezenas.

Até o final deste ano, eu pretendo escrever *A Morte da Primeira Dama*. Até maio de 1981, espero terminar *Tempo de Angústia*, o último volume da trilogia *A Ferro e Fogo*, e, até o fim de 1981, quero aprontar mais um romance: *Uma Fresta na Janela*, uma história mais leve, quase policial, com um final meio surrealista. Além disso, eu já tenho quatro peças prontas.

Cooj: Você pode falar delas?

JG: Eu realmente pretendo começar, cada vez mais, a fazer peças para atores de televisão. Acontece que, geralmente, eles trabalham seis meses e folgam seis outros meses. Então, eles querem viajar com teatro para aproveitar o cartaz. O grande problema deles é que não se encontram peças para quatro ou cinco atores: todas são para elencos de 10 ou 12 pessoas, no mínimo – e hoje em dia, viajar pelo Brasil com um grupo assim custa muito. Para dar lucro, tem de se cobrar mil cruzeiros pelo ingresso. Por exemplo, eu tenho uma peça com dois personagens que os alucina. O Paulo Gracindo e o Lima Duarte estão brigando por ela. Baseia-se num conto que eu escrevi para a *Status*, chamado *Débora, Débora*.

Cooj: Você poderia contá-la?

JG: Claro. Dois velhos amigos se encontram. A mulher de um deles o abandonou para viver com o outro. Ele explica ao amigo tudo o que deve fazer para agradá-la, apesar de estar terrivelmente aborrecido por tê-la perdido. No segundo ato, inverte-se a situação: a mulher volta para o marido e o amigo conta os segredos que descobriu a respeito dela. Débora nunca aparece – provavelmente vai ser a Bruna Lombardi, num enorme pôster em cena. Os dois apenas elogiam a Débora.

No terceiro ato, o marido vai, desesperado, ao escritório do amigo dizendo saber que a Débora quer voltar para ele. O amigo pergunta se tem feito tudo o que ela gosta, ele garante que sim. O amigo diz então: “Tive uma idéia genial. Nós é que vamos decidir isso. Vamos jogá-la no pôquer. Se você perder e ela vier me procurar, eu ficarei com ela. Se você ganhar, mesmo que ela venha para mim, não a aceitarei de maneira nenhuma, digo que vou casar com outra e a mando embora”.

O marido hesita. Não quer jogar, diz que tem azar. Mas o jogo começa: pôquer aberto, uma só rodada. Dadas as cartas, o marido recebe um par de reis. O marido quase chora, blasfema, lamenta. Cada um pede mais três cartas. Dois oitos para o marido, par de ases para o amigo. Na última carta, o marido fecha o *fullhand* e ganha.

Nisso, a secretária avisa que uma certa dona Débora acaba de chegar. O marido diz: "Não vais cumprir a promessa, eu sei". O amigo manda-o sair pela porta dos fundos, garante que vai manter a palavra. O marido sai. Débora vai entrar. Ele se vira para o público e diz: "Vai ter uma idéia genial assim na puta que pariu!" Para salões paroquiais e colégios há uma adaptação: "Vai ter uma idéia genial assim no raio que o parta!"

Cooj: E as outras três peças?

JG: A primeira chama-se *O Grito de Dolores*. Baseia-se num acontecimento verídico, acontecido em Dolores, no México. Em 1810, um padre mulato dá um grito libertário, distribuindo terras aos trabalhadores, liberdade para todos. É preso e fuzilado. Um ano depois, deu-se a independência do México. Na peça, que trata dos golpes de estado na América Latina, num palco vazado, um único personagem conversa com o público, traçando a trajetória que vai desde Pizarro até Pinochet.

Outra peça é *A Nau dos Inocentes*, que mostra as pessoas apanhadas de surpresa pelo golpe de 1º de abril de 1964. Os cenários também são muito simples e os personagens usam malhas de uma só cor, de acordo com o seu papel. São duas mulheres e três homens que representam 16 personagens, segundo as teorias do Teatro do Oprimido, de Boal. No primeiro ato, todos representam o seu papel na sociedade. No segundo, estão mortos, cruzando de barco para a vida eterna. São julgados pelo barqueiro.

A terceira peça tem uma hora de duração. Chama-se *Antes do Amanhecer* e é escrita em versos. Ou, como diz o Mario Quintana: "Josué pensa que interromper uma frase no meio e continuar em nova linha é verso".

Cooj: Você teve uma produção muito grande nos últimos anos e ainda pretende aumentar de ritmo. Isso não diminui a qualidade das obras? O que você pensa disso?

JG: Se você decide que vai escrever três romances num ano, não tem esses romances na cabeça e precisa inventá-los, o resultado vai ser péssimo. Você não pode inventar um romance. Você tem de deixar que ele amadureça com o tempo. É quase

como um furúnculo: chega um dia em que ele abre, é só espremer, dói um pouquinho, mas sai.

Agora, se você já tem cinco histórias boas num ano, pode escrevê-las todas, sem problema. O Simenon escreveu cinco livros num mês, todos de boa qualidade. Às vezes, um sujeito leva dez anos escrevendo um livro e ele não vale nada. Quer dizer, acho que não existe uma relação muito importante entre quantidade e qualidade, não?

Cooj: E da literatura brasileira atualmente, o que você poderia dizer?

JG: Acho que quem pretende escrever livros no Brasil, deve procurar atingir o máximo de leitores. Por isso, é preciso saber que estamos num país subdesenvolvido, onde pouquíssima gente lê. A minha tese é que o escritor brasileiro deve escrever com a maior simplicidade possível: facilitar a leitura, cortar as palavras pouco usadas, criar ganchos e encantamentos para prender o leitor. Os modernos autores norte-americanos dão lições sobre isso e são muito melhores do que os europeus.

Acredito que, nos próximos trinta anos, a grande literatura sairá daqui da América do Sul. Ela, por enquanto, ainda é uma coisa exótica. Será realmente grande quando, ao invés do realismo mágico, conseguir descrever por inteiro a vida deste continente. Mas ainda nos falta *background*. O escritor brasileiro, por exemplo, é pouco aprofundado culturalmente.

Na tela do Castelo, uma vida em três sessões

Todas as vezes que contava a história de *Camilo Mortágua* para seu grande amigo Erico Verissimo, Josué Guimarães ouvia a mesma resposta: "Mas essa história é uma beleza. Quando é que você vai escrevê-la? Faça-o logo, antes que seja eu que a escreva". Hoje, Verissimo não está vivo para ler, mas *Camilo Mortágua* (L&PM Editores, 486 págs.) finalmente foi escrito e publicado. Com suas quase 500 páginas, é o primeiro livro que Josué Guimarães escreveu

com inteira liberdade. Autorizado por seus editores, não precisou preocupar-se com o número de páginas ou com o custo do livro: apenas contou a história, fluente e movimentada. A seguir, ele mesmo faz um resumo do livro:

JG: Trata-se da história da decadência de uma família rural pecuarista, que levava uma vida faustosa num casarão da Avenida Independência, em Porto Alegre. A família vai-se arruinando pouco a pouco, até que resta apenas Camilo. O livro começa justamente no momento em que ele, com 65 ou 66 anos, está morando numa pensão de quinta categoria, no Bairro Azenha, perto da antiga Rua Cabo Rocha, em frente ao Cinema Castelo. Uma zona terrível.

É o dia 1º de abril de 1964, dia do golpe militar. Alheio a tudo isso, o velho Camilo decide ir ao cinema, perto da pensão. O filme é *Cleópatra, a rainha de César*, que realmente estava passando nesse dia. Na entrada, a bilheteira, que o conhecia, diz que o filme é chato, que não vale a pena assisti-lo. Como o velho não tem nada para fazer, decide entrar assim mesmo.

O filme começa e Camilo Mortágua pensa que houve algum engano. É que na tela aparecem grades e uma longa escadaria que ele imediatamente reconhece como sendo a de sua antiga casa. A seguir, entra correndo um menino de cinco anos e ele reconhece a si mesmo. Naquele dia surpreendente ele assiste, na tela, a 20 anos de sua própria vida. Ele teria imaginado tudo? A verdade é que, através do filme, ele toma conhecimento de coisas que não sabia, de momentos em que ele não estava presente. Por exemplo, ele descobre como seu pai e seu irmão mais velho mandaram de volta para um cabaré do interior uma prostituta que ele adorava e para qual ele havia alugado uma casinha, que visitava constantemente. Fica sabendo que ela não o traiu, como o fizeram crer, mas que ainda o amava.

Ao fim da sessão, ele sai desesperado do cinema. Toma um porre homérico e volta para a pensão. Lá moravam também um técnico de rádio e TV, um vendedor de carros com uma mulher meio puta, um funcionário estadual, etc. Lá, ele faz um escândalo, quebra várias coisas. No dia seguinte, a dona da pensão, que gostava muito dele, tenta acalmá-lo, mas ele está indócil. Está esperando pela noite, para ver o filme novamente. Na hora da

sessão, a bilheteira estranha em vê-lo lá novamente, pensa que o velho caducou de vez. O filme começa e o que Camilo Mortágua vê é a continuação de sua vida: mais uns 20 anos, naquela noite, onde aparecem seu casamento fracassado, as traições de sua mulher, algumas cenas altamente eróticas. Ao sair, ele está ainda mais desesperado. Apanha uma mulher horrível na rua e tenta repetir com ela – numa pia – uma cena de amor que tivera com a sua amante do interior, numa banheira. Arma-se assim uma nova confusão na pensão e a dona acaba botando sua trouxa de roupas na rua. Ele está expulso.

Nesse meio tempo, Mocinha, a sua amante, está de volta a Porto Alegre e procura por ele. Na noite do terceiro dia, ele vai outra vez ao cinema: vê seus últimos anos, chega até os últimos dias, fica horrorizado com as duas bebedeiras anteriores, descobre que, enquanto estava na fila para entrar no cinema na noite anterior, Mocinha estava na pensão procurando por ele. Eles quase se cruzaram na rua. Aí, o filme começa a mostrar o que aconteceu naquele mesmo dia. Ele vê a si mesmo sentado no cinema, a realidade e o filme se aproximam cada vez mais, aí...

Bom, como o livro tem um final meio policial, não convém contá-lo, não é mesmo? Quem quiser saber o fim – que, sem dúvida, é a parte mais interessante do livro – deve lê-lo. Na verdade, *Camilo Mortágua* é um livro de histórias, só de histórias. Não há paradas para elocubrações ou filosofadas. Acho que é justamente por isso que o livro vai pegar. Quem ler vai recomendar. É assim mesmo que um livro estoura... Não adianta fazer um gigantesco esquema de propaganda se as pessoas não gostarem e não recomendarem umas às outras.

LEVINE, Robert M. *The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor, 1940-1942*. Durham, Duke University Press: 1998. 155p.

The distant silhouette of Corcovado's Christ the Redeemer is framed by billowing sheets hung from clotheslines above a residential neighborhood in Rio de Janeiro. Dozens of pilgrims kneel before a baroque church in the interior of Minas Gerais, anti-leprosy posters pasted to the walls in the background. Young socialites stand on the edge of Copacabana beach, with the skirts of their bathing suits rustling in the gentle breeze. These are just a few of the charming, intriguing photographs taken nearly sixty years ago in Brazil by Genevieve Naylor, a pioneering American photographer who was one of the first women to break into the ranks of high-profile photojournalism and, later, fashion photography.

From 1940 to 1942 Naylor worked as a photographer for the Office of Inter-American Affairs (OIAA). Her assignment was to photograph the people and places of Brazil in such a way as to reassure the American public that Brazil was a reliable ally in the war against the axis powers. Surpassing her assignment, she produced a collection of historically and aesthetically important photographs that captured the nuances of life in Brazil during a period of great change, a period that left very few other reliable visual records.

Robert M. Levine, Professor of History and director of Latin American Studies at the University of Miami, Coral Gables, has assembled the surviving photographs from Naylor's Brazilian work. Levine's essays provide a thorough discussion

of the historical, political, cultural, and technical contexts that shaped Naylor's work.

Brazil was in the midst of Getúlio Vargas's *Estado Novo*, a period of massive modernization, urbanization and nation building, marked by a great deal of censorship, repression, and corporatist politics bordering on fascism. The United States, on the brink of entering World War II and growing into its role as an international super-power, was fostering friendly relations in the western hemisphere with its "good neighbor policy." Nelson Rockefeller's OIAA spent the United States' first-ever foreign social aid money "to improve living conditions in the region and to promote social and economic welfare as a deterrent against international fascism" (19). The extensive cultural activities of the OIAA included financing and producing magazines, radio broadcasts, movies and visits by fine artists, dancers and even the Yale Glee Club. Besides Naylor, the OIAA sent two photographers to Brazil, who were to cover architecture and public health issues.

Levine reconstructs Naylor's stay in Brazil, using letters that she wrote to family, friends, and colleagues, as well as interviews with Naylor's surviving family members. Given the political nature of her assignment and the repressive nature of the *Estado Novo* period, Naylor carved out an extraordinary amount of freedom for herself; her official travel pass permitted her to "take photographs of touristic sites" (36), but Naylor overcame the limitations of censorship and the propagandistic nature of her work to produce a rich, deeply textured body of work.

In addition to bureaucratic and political obstacles, Levine describes a variety of technical limitations and logistical complications that Naylor had to overcome. "She had no assistants, no fast film, no strobes. All she used was a Rolleiflex, a 4x5 Speed Graphic camera and natural light," Levine writes (46). She traveled outside Rio de Janeiro, to Belém do Pará, Recife, Maceió, and Congonhas and down the Rio São Francisco through the interior of Bahia, in spite of train crashes and steam ships stuck on sand bars.

The pictures she produced under these arduous conditions contain invaluable information about the way Brazilians lived in the 1940s, information that doesn't exist in

any other form. Brazilian photographers were unable to overcome state censorship, and most foreign photographers resorted to stereotypical portrayals of the Brazilian people and landscape. A few other photographers made good pictures of particular aspects of Brazilian life at the time (notably Pierre Verger's picture of Afro-Brazilian life in Salvador), but the variety and depth of Naylor's work are unparalleled.

Naylor covered an amazing variety of subjects: crowds at theaters and religious festivals; the cream of high society watching the races at the Jockey Club and refugees from a northeast drought waiting for charity food; graffiti, signs, menus, and public health posters; urban renewal and falling down buildings. All of these pictures share an expressive sensitivity to gesture and light.

She had a talent for capturing the bizarre juxtapositions that signaled the changing flavor of Brazilian life. In "Copacabana Fishermen" (plate 23) a group of men wearing floppy hats and sweat-soaked suit jackets labor over their nets on the beach, with a mix of traditional single family mansions and new high rise apartments looming in the background. In "Working Class Restaurant" (plate 43) men stand and sit around rude tables in a half-built (or half-ruined) shack, eating, drinking, and taking care of business. We can gather a wealth of information about the physical culture of the time—details about clothing, food, the urban environment—but it's harder to say just what the men in the picture are doing. If Naylor made detailed notes about the events occurring in her pictures, they did not survive.

Other pictures are even more mysterious. "Street Scene" (plate 69) depicts a decaying building with a young man standing at the door, showing the inside of his suit jacket to the women standing inside. What are they doing? Levine (and the viewer) can only guess. The caption indicates two possibilities: the man may be a salesman with his wares stored inside his jacket, or he may be a local boy showing off the lining of his new suit. The captions are useful guides, pointing out salient details in the pictures, but clearly there are limitations to the kinds of historical information that photographs can provide. For example, there's a question of whether Naylor ever traveled to Salvador, Bahia, which throws the location of a few of the photos in the book into question.

Often the conflict and drama in the photos strains just below the surface. In "Tanks in the City" (plate 12) a pair of tanks in the center of the image are surrounded by people standing quietly on either side, while the filigree of trolley wires overhead is mirrored in long shadows on the cobble stones of the street. Naylor's balanced framing creates a mood of quiet tension. There are other examples: the harried, anxious faces of a band of carnival revelers (plate 28), a children's merry-go-round bizarrely surrounded by barbed wire (plate 74), or groups of displaced nordestinos waiting for food handouts (plate 82).

In his introduction Levine writes that "traditionally photographs have been judged on the basis of their nominal content-genre, tonality, composition and other aesthetic characteristics. For the social historian, photography provides information about effective content as well. This category includes inventories of material cultural, unexpected objects, and things not expected to be found" (6). That's fair enough, but oddly, he also asserts that Naylor's photos "are valuable not as creative works but as documents of everyday life" (11).

It seems strange to diminish the aesthetic nature of these pictures. Some of the best photos here, to my eye, are the ones that provide the least answers and ask the most questions, like "Carnival" (plate 77), a dreamlike, ethereal portrait of two young revelers wearing costumes and carrying toys. I think the book would have benefited from a deeper reading of the formal aspects of Naylor's pictures.

Also, Levine tends to over-emphasize the upbeat nature of Naylor's work. In an effort to fulfill her assignment, Levine writes, she "never emphasized futility or downright misery" (42), and "did not bring back harrowing images from Brazil, because she had been hired explicitly to produce images that would assure American audiences that Brazil was making great strides" (50). Although Naylor got in trouble for taking pictures of poor people, Levine writes, she "found ways to ignore what her bosses wanted without finding herself on the next ship back to the United States" (39). But he still seems surprised by her more challenging images. He describes "Family Group" (plate 58), a picture of a disheveled, distraught family in a church, as "uncharacteristic of Naylor's work but ... a powerful image." True, the tone of most of her photographs is generally light and

the faces of her subjects are generally happy or calm, but there are also many photographs of disgruntled people and tense scenes. Rather than seeing these difficult images as one more complex facet of a sophisticated whole, Levine seems to discount them as somehow out of place in the body of Naylor's usual work.

Levine seems more comfortable with the notion that Naylor practiced a brand of photojournalism that does not deprive the poor of their dignity by portraying them as ragged or angry, and he seems to gloss over a few of Naylor's most dynamic pictures because they don't fit this preference. But this review is not the place to discuss the ethics of documentary photography, and my criticisms are meant to point out slight flaws in an excellent book.

Naylor's Brazilian photographs are an invaluable resource for anyone interested in the look, the light, and the flow of life in Brazil in the early 1940s, or in the career of this important photographer. Levine's text positions the pictures solidly within their context, illuminating both the historical moment that Naylor documented and the beautiful, captivating body of work she produced there.

Jake Miller
New York, NY

LESSER, Jeffrey. *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham: Duke University Press, 1999. 281 pages. ISBN 0-8223-2292-7 (paper).

Jeffrey Lesser originally made his name for his research into the Jewish population of Brazil and the history of its immigration. These investigations resulted in his 1991 *Colonização Judaica no Rio Grande do Sul, 1904-1925*. His 1994 *Welcoming the Undesirables: Brazil and the Jewish Question* is also focused on Jewish Brazilians, though it explores other issues, such as concepts of ethnicity and, as the title indicates, the ambivalent reception extended to immigrants. Since the publication of these works, Lesser has continued to become known as an expert on Brazilian Jewish communities and has served as secretary of the Latin American Jewish Studies Association. At the same time, his research concerns have been ranging more broadly. He has for some time been developing the concept of cross-cultural studies that focus on more than one ethnic group in the same country or region. One example of such comparative studies of ethnic communities is the 1998 reader that Lesser and Ignacio Klich edited, *Arab and Jewish Immigrants in Latin America: Images and Realities*, developed from a session held at the XVI Congress of the Latin American Studies Association, and Lesser, "From Peddlers to Proprietors: Lebanese, Syrian and Jewish Immigrants in Brazil."

Negotiating National Identity, a well-written study full of wonderfully eloquent examples and insightful observations, may surprise readers who associate Lesser with Latin American Jewish studies. The new book contains only a few passages

concerned with Jews in Brazil. It examines three occurrences of non-European immigration to and settlement in Brazil. Lesser first treats briefly an early case, that of nineteenth-century Chinese workers in Brazil, as setting the course for thought and discourse about non-European immigrants. He then examines the arrival of Middle Easterners over the years 1884-1939, and their establishment as an ethnic group within Brazil. The Japanese, who began arriving in significant numbers in 1908, come in for the most extensive coverage. Lesser considers how these immigrants and the ethnic minorities that they created within Brazil developed for themselves identities as members of national society. While these groups, like all immigrants, wished to win acceptance and to cast their contributions to the nation in a favorable light, there was an effort to attain these goals without sacrificing ethnic distinctiveness. The cases are alike in involving immigrants viewed as nonblack and nonwhite as well as non-European, but different in important aspects. As Lesser notes, the Middle Easterners, for whom "Syrian-Lebanese" is a good enough term, were not physically distinguishable from the long-standing Brazilian population, and during the years of most intense immigration, the majority were Christians. The Chinese and Japanese may have been nonblack, but their visible difference placed them in the category of yellow, and their religious outlook and practices were mysterious to the Catholic majority. In each case, though, the new ethnic group worked out a public identity by making use of the many concepts of race, ethnicity, and Brazilianness that were circulating in Brazilian society.

Concerning the material he used in his research, Lesser states: "... this is not a story of 'hidden transcripts'." Rather, the written, oral, and visual texts I have used were openly expressed and understood by immigrants, their descendants, and members of majority society..." (p. 5). Overt discussion of ideas about race and ethnicity is in abundant supply in, among other sources, newspaper editorials, speeches by public figures, essays and treatises, literary works, and satirical writings. Lesser makes good use of visual representations, particularly the São Paulo monument by Ettore Ximenes, *Amizade sírio-libanesa*, topped by the figures of "The Brazilian Republic, the Indigenous Warrior, and the Pure Syrian Maiden."

Lesser has been successful in locating examples that tellingly illustrate the malleable, maneuverable nature of ethnic categories. He narrates an episode that occurred after the 1910 Brazilian federal budget prohibited subsidies for Asian immigrants. The principal target of the budget's anti-Asian clause appears to have been the Chinese, who were associated in many Brazilians' minds with opium and clannishness. "Yet prior to the implementation of the budget, diplomats were able to secure a promise from the Brazilian government that Japanese would be excluded 'from the category of Asiatics,' and before the law was enacted, the offending words were expunged completely. Reconfiguring Japanese as non-Asians was an important step in creating 'ethnic' categories for immigrants, and Japanese diplomats eagerly played on such attitudes with constant reminders that their subjects were 'white'" (p. 87). The debate over whether the Japanese would intermarry with the previously established population involved a host of issues, drawing in eugenics, notions of Brazilianness, and a generalized notion that Asian women were antithetical to progress and a peril to sexual morality. There was an effort to argue that the Japanese, by virtue of their common ancestry with Brazil's Indians, were "more authentically Brazilian than most residents of Brazil" (p. 104); treatises and pamphlets sought to demonstrate that the offspring of Japanese fathers and Brazilian mothers exhibited few or no Asian physiognomic traits. Here Lesser does an excellent job of guiding readers through assertions that contradict one another and common sense.

On occasion Lesser overestimates nonspecialist readers' ability to recognize terms for religious, linguistic, and ethnic categories. I would have appreciated, for example, some explanation of the characterization of the Middle Easterners as "mainly Greek (Melkite) and Maronite Catholics and Orthodox" (p. 48). Since very few readers possess a specialist's knowledge of Brazilian, Middle Eastern, and Japanese cultures, more clarification would have been especially desirable. Even though Lesser may sometimes send readers to an encyclopedia in search of such terms as *Haquitia*, he writes clearly and without recourse to jargon.

Negotiating National Identity is not only cross-cultural but also interdisciplinary in its appeal. Readers who are

concerned with the history of immigration will be struck by the failure of policy-makers to produce either homogeneity or exceptional whiteness in the population. Students of literature and cultural anthropologists will be most fascinated by the study's memorable demonstration of the mutability and negotiability of racial and ethnic categories. While Lesser is unmistakably an historian, readers from literary and cultural studies should feel at home in his work, both because of his approach and because of the many examples he draws from literary and other cultural sources.

Naomi Lindstrom
University of Texas at Austin

JESUS, Carolina Maria de. *I'm going to have a little house: the second diary of Carolina Maria de Jesus.* Translated by Melvin S. Arrington Jr. and Robert M. Levine. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. 181 p.

JESUS, Carolina Maria de. *The Unedited Diaries of Carolina Maria de Jesus.* Translated by Nancy P.S. Naro and Cristina Mehrrens and edited by Robert M. Levine and José Carlos Sebe Bom Meihy. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999. 233 p.

Since the publication of her diary *Quarto de despejo* in 1960 [*Child of the Dark*, 1962], which depicted in austere detail life in a Brazilian favela, Carolina Maria de Jesus has, alternately, been the subject of intense scrutiny and general disregard. Despite the unparalleled commercial success of *Quarto de despejo*, which remains the best-selling book of all time in Brazil and was eventually translated into more than a dozen languages, Carolina's second diary, *Casa de alvenaria* (1961), went largely unnoticed, and by late 1962 her literary career was essentially moribund. By 1963 she had been forced to sell her typewriter in order to feed her three children, while, ironically, the Russian translation of *Child of the Dark* was being prepared abroad. Indeed, the contrariety of events that made up Carolina's life also fueled the initial interest that Brazilians took in her. How was it possible that a semi-literate, black, single mother from the *favela* could produce such a poignant testimony? This question sparked a debate over the authenticity of her diaries and the involvement of Brazilian journalist Audálio Dantas as Carolina's editor and "discoverer."

Searching through the debris of Carolina's extraordinary rise and fall, a team of Brazilian researchers, led by Robert M. Levine and José Carlos Sebe Bom Meihy, has spent the better part of the last decade resurrecting her work and legacy. Carolina died in 1977, after spending the last years of her life in relative obscurity on the outskirts of the city of São Paulo. Since 1990 Levine and his team have succeeded in locating her family's whereabouts as well as unearthing notebooks containing unedited diary entries, plays, poems, short stories, essays, and novels penned by the author over a span of more than ten years. Their efforts culminated in an agreement between the United States Library of Congress and the Brazilian National Library to microfilm this vast collection, an undertaking that should be completed by the year 2000.

The most recent offshoots of this project have been the publication of two books in English: *I'm Going to Have a Little House: The Second Diary of Carolina Maria de Jesus*, translated from the original *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada* by Melvin S. Arrington Jr. and Robert M. Levine, and more recently, *The Unedited Diaries of Carolina Maria de Jesus*, translated by Nancy P.S. Naro and Cristina Mehrrens and edited by Robert M. Levine and José Carlos Sebe Bom Meihy. These books follow in the wake of a similarly renewed Brazilian interest in Carolina Maria de Jesus with the recent publication of unedited diaries (*Meu estranho diário*) and poetry (*Antologia pessoal*), a biography, and numerous newspapers articles in her home country.

An international best-seller in more than forty countries, Carolina's first diary was arguably the first personal account of dire poverty to reach a global audience in the modern era, one that successfully elevated "hunger" to the status of protagonist. *I'm Going to Have a Little House*, covering the period from May 1960 to May 1961, roughly begins where *Child of the Dark* left off, still in the favela but on the verge of the diary's release, an event that would catapult Carolina into the limelight and out of the shantytown. Indeed one of the diary's most dramatic moments comes as Carolina describes how she and her children, while carrying away their few belongings in a rented truck, were stoned by resentful neighbors as they left the Canindé favela. Later, when she arrives at her temporary residence in

the middle-class neighborhood of Osasco, she wonders why Dantas, who had been so instrumental in bringing her story to light, has not bothered to appear: "...could it be that he didn't want me to move out of the favela?" (32).

Carolina's question reveals that she possesses enough savvy to know that her *favela* image has real market value: "Several people had said that Audálio had transformed me into a rat for the cats. But the rat runs faster than the cat. I ran to Osasco" (32). In retrospect we know that the cats eventually caught up to Carolina, as more and more opportunists descended upon the *ex-favelada's* doorstep. Prophetic glimpses like this one lend her second diary a foreboding tone, in contrast to the earnest hopefulness that characterizes the daily struggles depicted in the entries of her first diary. With each royalty check, Carolina and her children become increasingly astonished at the changes that have taken place in such a short period of time. They suddenly have enough money to buy food and clothes whenever they want. On a premonitory note, Carolina's daughter Vera asks her mother, "Are we always going to live this way?" Carolina responds, "I'm in the cinder-block house now." (62) Carolina's triumphant idealism is short-lived, however, and is soon replaced by a growing sense of ambivalence about her transition from Brazil's "garbage room" (*favelas*) to its "living room" (middle class), where she confesses: "I am (still) looking for a place to sit" (47).

Generally speaking, Arrington Jr. and Levine's translation of *Casa de alvenaria* does justice to the author's direct and scrubbed-down narrative style. The "Afterword" is informative but suffers from occasional lapses into a kind of popular biography, for example: "If she [Carolina] was Cinderella, Professor Mendoza was her prince" (171). The book's real value lies in the remarkable "rags to riches" story and the glimpses it affords us of the precious few euphoric moments of the author's life, as Carolina, for a brief moment, journeyed through Brazil to advertise her book and articulate the plight of less fortunate *favelados*.

If, on the one hand, *The Unedited Diaries* offer the reader more of the same, they also make an important contribution to our overall understanding of Carolina Maria de Jesus and her literary work. Translated directly from Carolina's handwritten

notebooks, *The Unedited Diaries* not only dispel nagging questions of authenticity once and for all, but, as the editors point out, this volume also provides insight into the author's complexity. With entries from 1958, 1961, 1962, 1963 and 1966, *The Unedited Diaries* allow us to examine later writings which have never before been published, as well as the extent of Audálio Dantas's original editing of the first two published diaries.

In the book's "Afterword" Levine and Meihy make the claim that Dantas's cuts rendered Carolina "docile" and "single-minded," and removed the more politically charged content from her diaries (206). To be sure, extensive cuts were made, sometimes giving the entries in *Child of the Dark* a simplistic and moderated tone. However, Levine and Meihy's suggestion that *The Unedited Diaries* present a wholly different woman seems overstated. Rather, a close comparison of the unedited entries with corresponding dates in the original edited version, supports the editors' comment that, in the case of *Child of the Dark*: "its simple brevity contributed to its power as a social document and testimony," and that without those cuts, the book would probably have never been published (206-207).

In fact the most compelling passages in *The Unedited Diaries* are not those that Dantas left out, but rather, those that were written after Carolina's career had already begun to wane. The entry on November 2, 1961, All Souls' Day in Brazil, is a fine example. In contrast to the merely descriptive entry of the same event in 1960, Carolina's narrative a year later reveals a more refined sense of irony:

Today is the day of the dead [All Souls' Day]. I observe the hypocrisy of the living carrying flowers to the dead. When a person is alive, they are mistreated and looked down upon. The society, that instead of calling it society, should be called moral rot excludes, and selects people wounding noble sensitivities. After they die they cry and praise them...

Today I am going to stay home writing. Vera is going to play with the white girls, who receive her

with disgust accepting her superficially. Like the living selecting and dividing the classes (94-95).

While pointing out the peculiarity of a society that treats its dead better than its living, Carolina's social commentary simultaneously focuses on those racist attitudes that have excluded her and her children from the benefits of *this* life. Interestingly, four days later, in her entry for November 6, Carolina describes a dream she had had the previous night:

i was sick at night dreaming that i was wandering around a cemetery looking for a place to bury myself. My coffin was glass. I saw my body through the glass adorned with colored glass flowers. I looked at the plots and didn't like any of them. I woke up to the voices of the kids who were going to class (107).

Even imagining her death, Carolina senses that she is "out of place," a figure whose restlessness was becoming transparent to herself and to those around her.

The entries that make up *The Unedited Diaries* range from 1958 to 1966, providing the reader with a greater awareness of Carolina's progression and range as a writer. By comparison to *Child of the Dark*, the later diary entries possess more of a lyrical quality and greater subtlety. Some of the change in the narrative voice may be due to Carolina's realization that she was no longer writing for herself, but rather for a much wider audience. According to Levine in his "Afterword" to *The Unedited Diaries*, it was this audience in Brazil that eventually abandoned Carolina and the social causes she represented. He claims that "...most Brazilians saw her as a sideshow freak" (215) and that "no one attempted to understand her" (194). Certainly Carolina confronted enormous socio-economic barriers and blatant racism during her life. However, Levine too readily equates Brazilian society's diminishing interest in her and her books with a kind of unilateral national complacency for social issues. Could it be that her readership had simply lost interest in the novelty of her diaries? Ultimately, by insisting on the

wholesale rejection of Carolina by Brazilian intellectuals, feminists, and the media, Levine limits her status to that of victim and, in so doing, glosses over the breadth of her expression as a writer as well as the complexity of her character as an individual.

Nevertheless, in his analysis of the socio-political climate in Brazil at the time of Carolina's emergence, Levine is right on the mark. During the late 1950s and early 1960s Brazil's own counter-culture had begun to flourish and, correspondingly, tentative steps towards social reform were initiated under President Juscelino Kubitschek: "To Brazilians in 1960, Carolina became a powerful symbol of the belief that with help people could rise out of poverty and transform themselves"(189). Moreover, as an (inter)national symbol, Carolina represented Brazil's potential to rise out of its Third World status (the global *quarto de despejo*) into the First World's "living room."

In North America the timing was equally fertile for the emergence of previously marginalized voices. In 1963 African American journalist Alex Haley interviewed for *Playboy* magazine another rising star with roots in the underclass, El-Hajj Malik El-Shabazz, or Malcolm X. Over the next few years Malcolm X would continue to meet with Haley to tell his story, resulting in the 1965 publication of his autobiography, which also became a national bestseller. That Malcolm X's highly politicized denunciation of American society is far removed from Carolina's unyielding patriotism for Brazil tells us much about the different histories of race relations in each country. While it seems highly unlikely that a Malcolm X could have emerged in Brazil in the early 1960s (or even today), it was perhaps equally as improbable that a Carolina could have emerged in the States, if only because most Americans then had turned a deaf ear to the voices of poor black women.

Ultimately, the recent publication of Carolina's edited and unedited diaries raises an important question: What is Carolina's relevance to readers today, particularly in the United States and Brazil? Needless to say, the voices of underprivileged black women in both Brazilian and American society remain dramatically underrepresented, and for this reason alone, Carolina's diaries continue to be a source of powerful social commentary. The written documentation of personal testimonies

by the poor and disenfranchised remains scarce both in Latin America and North America. Carolina's legacy is an important one, not only because her life story is extraordinary but also because it reminds us to listen more carefully to the marginalized voices of our own time. This is as true in the multicultural, yet often apathetic 1990s as it was in the idealistic 1960s. Much like her dream, in which she wanders through the cemetery looking for a burial spot, Carolina's "place" remains as elusive in death as it was during her lifetime. If the works reviewed here have not necessarily resurrected the "real" Carolina Maria de Jesus, they do make an important step towards confirming why she captivated the world, if only fleetingly.

Robert H. Moser
Brown University

ZILBERMAN, Regina & MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. 351p.

A história da literatura é a história da humanidade. (...)
Nenhuma época existe sem levar o cunho das antecedentes,
pois tudo o que existe é o produto, a criação
da criação anterior; e tudo o que é tomou
a existência do que foi. (E. Adet e J. Norberto -1844)

Com sólida contribuição editorial na área da crítica e da história literária, as ensaístas Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira trazem a público esta obra, resultado de um projeto de pesquisa vinculado às "Fontes da Literatura Brasileira" e desenvolvido na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, onde atuam como professoras do Curso de Pós-Graduação em Letras.

Como bem antecipa o título, o livro volta-se às origens do que se estabelece contemporaneamente como elementos consagrados na história da literatura no Brasil. Cobrindo um período de 38 anos – 1826 a 1864 –, a obra expõe um conjunto de nove textos fundadores da história literária nacional, escritos e publicados no contexto romântico do século XIX, quando o fortalecimento da recente independência do Brasil encontrava sustentação na afirmação de uma literatura brasileira também independente da ex-metrópole.

Os textos de *O berço do cânone* praticamente "criam" a história literária brasileira, à medida que são os primeiros a coletar e organizar, sistemática e historicamente, a poesia do Brasil-Colônia e do século XIX. O grande modelo da maior parte desses textos fundadores é o *Parnaso Lusitano* (1826-1827), de Almeida Garrett, dado como primeira coletânea de poemas em língua portuguesa e colocado como ensaio inaugural do livro,

por incluir poetas brasileiros entre os integrantes da literatura portuguesa até então produzida. Iniciador do Romantismo em Portugal, Garrett manifesta um posicionamento crítico consistente e definido, e prega o romântico e o nacional como marcas da qualidade literária. Sob o signo do movimento romântico é que também se identifica a historiografia da literatura no Brasil, período em que *nacionalidade* era a palavra da hora e *estrangeirismo*, o mal a ser combatido nas produções literárias que preteriam a natureza e os elementos nacionais.

Reunindo por ordem cronológica prefácios, introduções, apresentações e preâmbulos a antologias, *O berço do cânone* é uma espécie de texto-documentário respaldado por um projeto didático exemplar, no qual prevalece a orientação histórico-crítica das Autoras, apresentada em capítulo introdutório de cada um dos textos fundadores. A clareza e concisão desses capítulos mostram a eficácia de uma metodologia que se propõe a uma visão de conjunto descritiva e avaliativa do objeto de estudo, mesmo que este consista num garimpo quase ilimitado de informações, como é o caso da pesquisa em referência.

Entre os autores selecionados para o livro, dois particularmente chamam a atenção por serem considerados de modo especial na série histórico-literária brasileira: Joaquim Norberto de Souza Silva e Francisco Adolfo de Varnhagem. O primeiro, com 21 anos, publicou *Modulações poéticas* (1841), um alentado ensaio em oito partes sobre a literatura brasileira e mereceu de Sílvio Romero o reconhecimento como precursor da história da literatura nacional. O segundo, autor de *Florilégio da poesia brasileira* (1850-1853), é ponto de referência obrigatório da historiografia literária do Brasil, considerado por José Veríssimo como o verdadeiro fundador da história da literatura brasileira. Afastando-se declaradamente da influência de Garrett e também por estar “em briga com a mitologia” (p. 225), Varnhagen não chamou de *Parnaso* a sua coletânea crítico-literária e selecionou para ela somente poetas nascidos no Brasil. Defendendo a independência também da literatura, relacionou a consciência da identidade nacional com a língua portuguesa falada no Brasil.

De modo geral, os autores dos ensaios vinculam o atraso das letras locais à situação política brasileira, de permanente inércia e desestímulo quanto à literatura. Quintino Bocaiúva,

em texto publicado no quarto volume da coleção *Biblioteca Brasileira* (1862), além de propor uma popularização da obra literária pelo barateamento das publicações, vê como obrigação dos poderes públicos promover o livro e a leitura. Possivelmente esse seja o texto mais veemente do livro em termos de relação entre literatura e política, literatura e identidade nacional. Empenha-se o autor no estabelecimento de um caráter nacional e denuncia, nesse contexto, a desimportância que tem a língua portuguesa.

Na verdade, *O berço do cânone* oferece muitos paradigmas de leitura além dos fundamentais, representados nos aspectos histórico-críticos dos ensaios e na indicação dos poetas das coletâneas. O âmbito biográfico e cultural dos autores dos textos também é apresentado e constitui-se num canal de intenso conhecimento; e a própria poética de alguns deles pode igualmente ser encontrada no enunciado dos ensaios. Mas Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira acrescentam ainda outras complementações à transcrição dos escritos, que recomendam a obra a sucessivas leituras. Uma delas corresponde à inserção de notas de rodapé nos textos originais, nas quais as Autoras dão as explicações necessárias para a contextualização, correção e compreensão de referências citadas nos textos; com isso, fazem do livro um compêndio de natureza enciclopédica, que consubstancia e acelera a leitura dos ensaios. Outra complementação que enriquece e amplia o objetivo básico da obra, “de recuperar as discussões a propósito da formação da literatura brasileira” (p.9), é a relação bibliográfica final, que, reunindo cerca de 200 títulos, contempla a história literária no Brasil até a atualidade, auxiliando eficazmente os estudos ligados à área, para a qual a pesquisa acadêmica tem dedicado intenso e especial interesse nas últimas décadas.

Lígia Militz da Costa
UNIFRAN

CHACAL

Ricardo de Carvalho Duarte, que se tornou conhecido sob o pseudônimo de Chacal, é um dos integrantes da antologia *26 poetas hoje*, lançada em 1976. O livro de Heloisa Buarque de Hollanda divulgou de forma precursora a produção da Poesia Marginal surgida nos anos 70, quando no Brasil, sob ditadura militar, a “Lei do Cão vigorava”, como acicata o poeta. Nascido no Rio de Janeiro, em 1951, muito jovem viria a se tornar um dos “precursores”, “pais fundadores”, conforme Samira Youssef Campedelli, dessa vertente poética brasileira também designada como Geração Mimeógrafo.

Os *marginais* contribuíram com sua estética da deslitterarização para uma mudança da linguagem poética e uma captação hiperreal do cotidiano, que repercutiriam sobre a Geração de 80. Na contramão da ditadura e do sistema editorial, Chacal e seus companheiros procuraram se diferenciar ao mesmo tempo da literatura de esquerda, do Modernismo e das vanguardas, entre estas o concretismo, o Tropicalismo e o pós-Tropicalismo. Além disso, os *marginais* também emitiram sinais sobre o fim de grandes sistemas. Chacal provoca: “o pateta que há em mim/ não é como o esteta que há em ti/ cana a la kant”.

No relançamento de *Muito prazer*, em 1997, desta vez pela via formal de uma editora, Chacal faz o relato poético de como aparecem a primeira edição, de 1971, e também outros de seus escritos: “Comecei

a escrever por prazer e precisão./ Urgência de expressar toda viagem./ Necessidade/ de juntar o sentir com o dizer. Foi tentando esse/ ajuste que comecei a publicar. Como? Com o que/ tinha à mão: o mimeógrafo. De mão em mão, de/ boca em boca/(a poesia nunca esteve longe do meu corpo)/ a palavra correu, vazou, encorpou, cresceu”.

A recepção crítica à época da primeira edição de *Muito prazer*, como se pode ler no texto republicado, assinalou o descuido e o vocabulário e a sintaxe coloquiais como marcas da poesia de Chacal. Silviano Santiago relaciona tais características ao fato de que par a par caminham um projeto humano e um projeto artístico que se querem *marginais*. Por sua vez, outro poeta de grande atuação na Geração Mimeógrafo, Cacaso, pseudônimo de Antônio Carlos de Brito, mostra como o despojamento geral do livrinho de Chacal, mais a presença de traços de intimidade em seus poemas, facilitam a proximidade com o leitor. São apenas alguns exemplos de que houve um setor da crítica que percebeu na própria época as contribuições positivas da nova poesia, tanto no plano literário como da crítica social, de que é exemplar *20 anos recolhidos*: “chegou a hora de amar desesperadamente/apaixonadamente/ descontroladamente/ chegou a hora de mudar o estilo / de mudar o vestido/ chegou atrasada como um trem atrasado/ mas que chega”.

Em Chacal, a poesia se torna mais curta; é o *flash* e o registro bruto de episódios e sentimentos cotidianos, para usar uma apreciação de Hollanda. O deboche e a ironia se combinam para pôr em cheque o “sufoco”, a expressão da época para a atmosfera de repressão e de censura no país, como em *papo de índio*: “veiu uns ômi di saia preta/ cheiu di caixinha e pó branco/ qui eles disserum qui chamava açucrí/ aí eles falarum e nós fechamu a cara/ depois eles arrepitirum e nós fechamu o corpo/ aí eles insistirum e nós comemu eles”.

A reedição do primeiro livro de Chacal é comemorativa de seus vinte e cinco anos de atuação, período em que lançou também, entre outros, *Preço da passagem* (1972), *Quampérius* (1977), *Drops de abril* (1983) e *Letra Elétrica* (1994). Chacal tem se envolvido ainda com as atividades de editor do *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976/1977), publicado pelo grupo Nuvem Cigana; e de *O Carioca* (1996/1997); e de letrista, cronista, produtor, roteirista.

BIBLIOGRAFIA

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.

CHACAL. *Muito prazer*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

_____. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde:1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

(Néa Setúbal de Castro – UFPEL)

TORQUATO NETO

Torquato Pereira de Araújo Neto nasceu em Teresina, Piauí, Brasil, em 9 de novembro de 1944. Estudou o Primeiro Grau em Teresina e o Segundo Grau em Salvador, Bahia. Começou o curso de Jornalismo no Rio de Janeiro mas não o concluiu. Com bolsa de estudos viajou pela Espanha, Inglaterra, França, Holanda e Portugal. Participou do movimento do Tropicalismo, junto com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Capinam e outros.

O movimento teve grande repercussão no início dos anos 60 e dentre suas características destacam-se: linguagem pulverizada; aproximação de problemas cotidianos com os nacionais e internacionais; visão alegórica do País através dos contrastes arcaico/moderno, local/universal, urbano/agrário; recuperação do sentimento atávico; erudito e popular se fundindo através da música; discurso aparentemente desconexo; e, uma nova antropofagia, só que um tanto anárquica. Embora o movimento nunca tenha tido um manifesto, nem ninguém nunca se declarou seu líder ou idealizador, estudiosos de Torquato apontam para ele como o grande pensador da nova idéia, através de seus artigos. Ficou mais conhecido como letrista do que como cronista ou poeta.

As crônicas de Torquato tinham um toque de poesia e desencanto, escrevia-as para o jornal *Última Hora*, do Rio do Janeiro. Além das crônicas e de letras de música, escreveu poesia de grande qualidade.

Existia nela um experimentalismo que foi muito apreciado pelos poetas vanguardistas, especialmente os concretistas de São Paulo, que na época faziam um levantamento da situação da poesia no Brasil (década de 60), e o citaram como valor que despontava. A busca de um processo para o conhecimento do “Eu”, junto com a preocupação com o social e o mundo em que vivia eram seus temas favoritos, que ele abordava usando um ludismo com as palavras, quer por seus sons, quer por suas versatilidades semânticas.

Torquato tinha um comportamento agitado, descontente e de certa forma marginal, era muito preocupado com o social e com seu tempo. Estas suas características de espírito o levariam ao suicídio em 10 de novembro de 1970, no Rio de Janeiro. Seu único livro foi publicado postumamente, com o título de *Os últimos dias de paupéria*, teve introdução de Augusto de Campos e foi organizado por Waly Salomão.

OBRA DO AUTOR

Os últimos dias de paupéria (introdução de Augusto de Campos e organização de Waly Salomão), ed. póstuma, São Paulo.

BIBLIOGRAFIA

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*, 1976.

BRASIL, Assis. *Dicionário da literatura brasileira*, 1979.

(Saulo Brandão – UFPE)

WALY SAILORMOON

Waly Sailormoon (Jequié/BA - 03/09/1943) - como preferia ser conhecido Waly Salomão no início dos anos 70 - é escritor, poeta e promotor cultural. O nome de Waly Sailormoon liga-se, de modo indissociável, ao movimento tropicalista e pós-tropicalista dos anos 60-70. Com forte influência da cultura pop internacional, da contracultura e do universo *underground*, o ambiente cultural em que surge a figura de Sailormoon é caracterizado pela postura de transgressão e de agressão, adotada por jovens, artistas e escritores da época.

Transgressão e agressão significam, nesse contexto, o culto à marginalidade urbana e o investimento na liberalização comportamental, a qual se refere tanto à atitude erótico-sexual quanto a novas formas de percepção e apreensão da realidade. Nisso, a experiência com drogas não se torna menos importante. A transgressividade foi compreendida, ao mesmo tempo, como um gesto alternativo e de negação às práticas de poder, sejam as oficialmente instituídas, sejam aquelas que visavam instituir alguma outra forma de poder, como, sobretudo, a luta revolucionária de esquerda e os correlatos ideológicos vinculados a ela.

No livro *Me segura que vou dar um troço* (1972), Waly Sailormoon explicita a necessidade do “fim do revolucionário neurótico”, pois “não tenho a virtude mesquinha de acreditar nas torturas sofridas por um velho comunista de 70 anos que leva a sério

um sonho frustrado de tomada de poder". Nesse sentido, *Me segura queu vou dar um troço* é uma obra bastante exemplar do período: ela revela como experiência estética e experiência de vida apresentam-se inseparáveis para esses jovens artistas. O livro de Sailormoon compõe-se de um amálgama variado de linguagem, que vai da provocação polêmica até o caráter afirmativo e doutrinário, algo semelhante aos manifestos das vanguardas modernistas do início do século, sem deixar de passar pela ironia, a piada, o pastiche e a crítica anárquica a diversas esferas do estabelecido e do acadêmico. Esse compósito estrutura-se como um jorro, uma montagem verbal ou, como diz o próprio autor-narrador, "uma escrita automática", a qual deixa entrever, em meio a atomização da experiência figurada, que o material da representação artística não se descola da vivência empírica do autor, como se representasse em sua escrita, simultaneamente, a si e a outro na condição de autor e artista. Assim, o caráter fragmentário e experimental da linguagem de *Me segura queu vou dar um troço* busca expressar *novas sensibilidades*, como diziam à época, traduzidas em novas formas de comportamento.

No forte caráter de intervenção cultural em diversas áreas que caracteriza essa geração, Waly Sailormoon, juntamente com o poeta Torquato Neto, organiza a revista *Navilouca*, uma das principais publicações do período entre tantas que haviam surgido, por diversas cidades do país, como *Pólem*, *Escrita* e *Almanaque Biotônico Vitalidade*. *Navilouca* abrigará textos de artistas diversos como Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Rogério Duarte, Chacal, Jorge Salomão, Ivan Cardoso, Duda Machado, além de dar guarida aos poetas concretistas - os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Com disposição gráfica e visual apurada e moderna, segundo Heloísa Buarque de Holanda, "*Navilouca* evidencia a atitude básica pós-tropicalista de mexer, brincar e introduzir elementos de resistência e desorganização nos canais legitimados do sistema". A desierarquização

do saber, do literário e dos valores tradicionais é o alvo da publicação, que tem na atitude experimentalista a pedra de toque, como escreve o próprio Waly Sailormoon: “Meu texto (...) deve ser visto do ponto de vista duma ordem menos impressiva, menos passiva, mais criadora – como experimentação de novas estruturas, novas formas de armação, como modo de composição não naturalista. Alargamento não-fictional da escritura”.

Waly também é um dos responsáveis pela organização das obras póstumas de Torquato Neto, *Últimos dias de paupéria*, e de Hélio Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*. No mesmo espectro de diversidade profissional, associada ainda à boa dose de positividade com que era vista, por essa geração, a intervenção nos meios de comunicação de massa, devem ser entendidas as inúmeras parcerias musicais de Waly Sailormoon, entre as quais se destacam, à época, Jards Macalé, Caetano Veloso e Gilberto Gil e, mais atualmente, Adriana Calcanhoto. Já nos anos 90, assinando como Waly Salomão, saem os livros de poesia *Algaravias* (1996) e *Lábia* (1998), sendo que o primeiro recebe os prêmios Alphonsus de Guimaraens, da Biblioteca Nacional, e Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro.

Buscando agora aval de professores acadêmicos prestigiados que apresentam ou prefaciam as obras, a produção poética de Waly Salomão dos anos 90 retoma certos núcleos temáticos também presentes na produção anterior: a reflexão sobre a poesia, a temática da viagem e do tempo, a busca do lugar ou do não-lugar que ocupa o autor-poeta, o qual pretende “viver em mudança” num “universo em erosão vorticista”. O último texto de *Lábia* parece encerrar uma síntese do projeto literário mais recente do autor, que reafirma, na verdade, a atitude poética do passado: “Polinizações cruzadas entre o lido e o vivido. Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão e o jogo. Entre o vivenciado e o inventado. Entre o propósito e

o instinto. Entre a demiúrgica lábia e as camadas superpostas do refletido". O poeta, em suma, procura "o ponto de liga alquímica" entre linguagem oral e linguagem escrita.

Obras do autor:

Me segura que eu vou dar um troço. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1972.

Gigolô de bibelôs. São Paulo: Brasiliense, 1983

Armarinho de miudezas. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1993

Algaravias. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

Lábia. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Bibliografia:

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical.* São Paulo: Ed. 34, 1997

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem.* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal.* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Em busca do Brasil contemporâneo.* Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

RODRIGUES, Antonio Medina. *Waly Salomão e a lógica da pessoa.* In: SALOMÃO, Waly. *Algaravias.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

(Fernando C. Gil – UFPR)

NÚMERO 21

ENSAIOS

- **O lapso: uma terapia de bom humor**
Ivo Barbieri
- **Transgressive textualities, transgressive sexualities: Nelida Piñon's *A força do destino***
Laura J. Beard
- **A dança das luzes entre os mineiros**
Fábio Lucas
- **O espelho, o papagaio e o latim: o espaço da mistura entre Pero Vaz de Caminha e Macunaíma**
José Luiz Passos
- **Figuras negras nos escritos brasileiros do Período Colonial**
Jean Marcel Carvalho França

LITERATURA

- **Movimento sem fim**
Joyce Cavalccante

ENTREVISTA

- **Luiz Antonio de Assis Brasil:**
"A literatura é nosso modo privilegiado de pensamento"
Jerônimo Teixeira

ENSAIOS

- **Guimarães Rosa leitor de Euclides da Cunha**
Willi Bolle
- **Reading Clarice in the context of modern Latin American narrative: a comparative assessment**
Earl E. Fitz
- **Gender and/or ethics: Sérgio Sant'Anna and the politics of positionality**
Susan Canty Quinlan
- **Caio Fernando Abreu, theatre, and AIDS**
Severino J. Albuquerque
- **Discursos, instituições e histórias: entre a banca de jornal e o banco da escola**
Beth Brait

LITERATURA

- **Cantilenas**
Lara de Lemos
- **The round-eyed Japanese**
Zulmira Ribeiro Tavares
translated by Marguerite I. Harrison
- **The little men from Grork and Confessions**
Luis Fernando Verissimo
translated by Jon S. Vincent

ENTREVISTA

- **Tania Jamardo Faillace: às vezes é preciso indignação**
Vera Regina Morganti

NÚMERO 19

ENSAIOS

- **Uma cidade, dois autores**
Walnice Nogueira Galvão
 - **A cidade e o deserto: (des)caminhos urbanos**
no *Grande Sertão*
Ettore Finazzi-Agrò
 - **A questão regional e a construção da nação brasileira**
Maria Teresa Miceli Kerbaux
 - **Gilka Machado: precursor in a "subterranean tradition"**
Billie Maciunas
 - **"Novo no velho": a tradição na poesia concreta**
Florença Garramuño
-

LITERATURA

- **De Caderno Quase**
Edimilson de Almeida Pereira
 - **The Grammarian**
Monteiro Lobato
-

ENTREVISTA

- **Edimilson de Almeida Pereira: Com modos e truques de ouvir**
Maria José Somerlate Barbosa

ENSAIOS

- **"Rose is a rose is a rose is a rose" as poem: Stein, Hemingway, and Augusto de Campos**
George Monteiro
- **O percurso erótico da poesia de Adélia Prado**
Rita Olivieri
- **Ecologist and ecofeminist awareness in *Água viva*: a Brazilian woman rereading nature**
Cristina Sáenz de Tejada
- **A transgressão poética em *Primeiras estórias*: ou "uma história inventada no feliz"**
Teresa Cristina Cerdeira da Silva

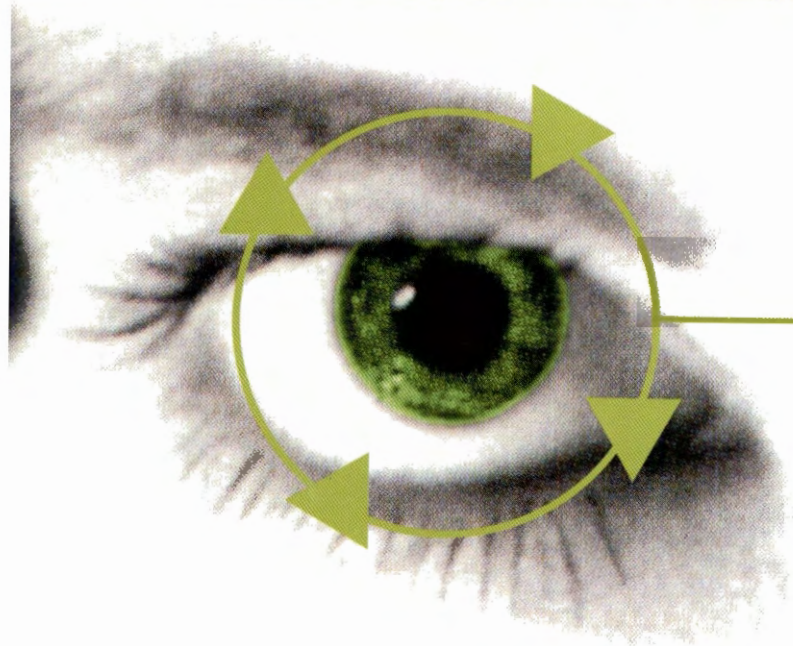
LITERATURA

- **Parallels**
Erico Verissimo

ENTREVISTA

- **Nélida Piñon: imaginário e arte na *República dos sonhos* e na Academia**
Patrícia Sobral

Fique de olho no conhecimento



Adquira publicações EDIPUCRS



Publicando Conhecimento