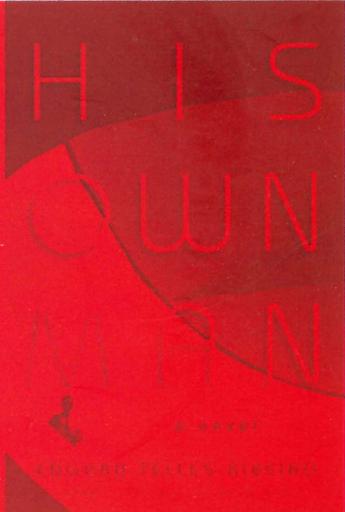
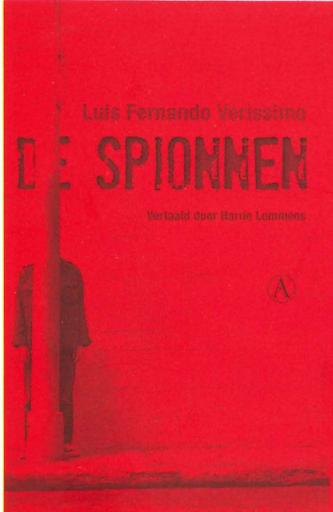


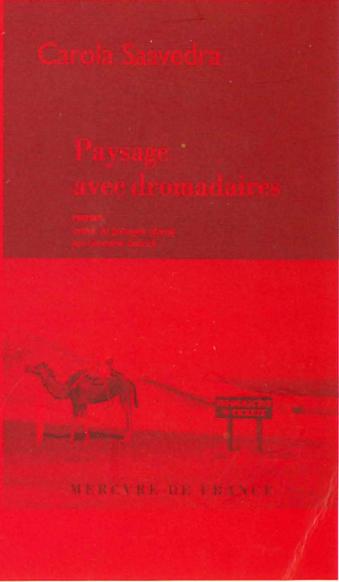
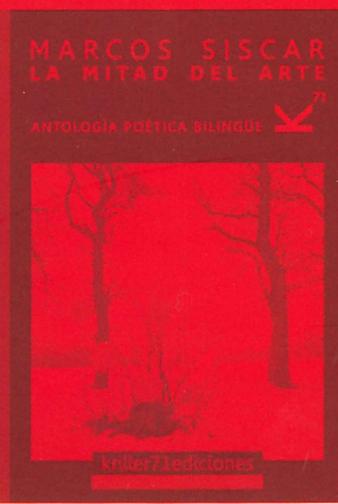
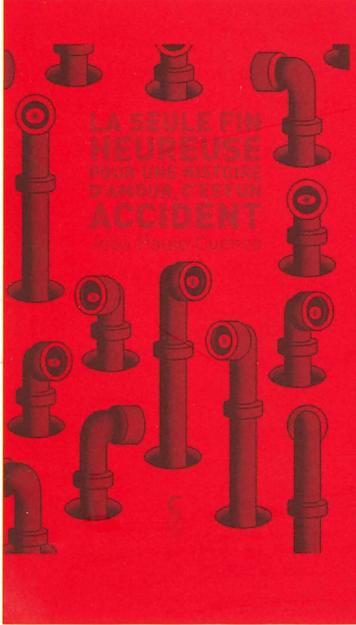
EDIÇÃO ESPECIAL: A INTERNACIONALIZAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA Nº50 / ANO 27 / 2014

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE



Copyright © 2014 Brasil/Brazil

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

BROWN UNIVERSITY

President

Dr. Christina H. Paxson

Provost

Dr. Vicki L. Colvin

Vice-President for Research

Dr. David Savitz

Dean of the Graduate School

Professor Peter Weber

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Professor Nelson H. Vieira

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

Senior Lecturer Leonor Simas-Almeida

**ASSOCIAÇÃO CULTURAL
ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO**

Presidente

Luis Fernando Verissimo

Secretária-Geral e Tesoureira

Maria da Glória Bordini

Curador

Fernanda Verissimo

BRASIL BRAZIL

EDITORIAL

- Brazilian literature as world literature**7
Nelson H. Vieira

ENSAIOS/ESSAYS

- Goethe's *Weltliteratur* and the World of Lusophone Letters:
The Case of Brazil**13
Earl Fitz
- A internacionalização dos pobres na agenda globalizada:
uma reflexão em torno do intelectual escritor
no mercado multicultural**48
Lucia Helena
- Uma visão geral e parcial da "literatura brasileira"**72
Arnaldo Saraiva
- Brazil in translation or, Who reads a Brazilian book?**81
Renata R. Mautner Wasserman
- Un/faithful companions: north-american authors construing
the Amazon through their Brazilian counterparts**104
Maria José Somerlate Barbosa
- As feiras internacionais do livro como espaço
de diplomacia cultural**134
Carmen Villarino Pardo
- Augusto fingers: *dacto, grypho, grama, clip***155
Com uma cronologia de obras (arte tecnológica) por Augusto de Campos
Kenneth David Jackson
- Onde se desenham as fronteiras da poesia digital?**175
Heloísa Buarque de Hollanda

ENTREVISTA/INTERVIEW

- Silviano Santiago: Literatura não tem mar territorial**188
Entrevista de Renato Cordeiro Gomes
-

LITERATURA/LITERATURE

O DI218
Luis Fernando Verissimo

SEÇÃO ESPECIAL/SPECIAL SECTION

Brazil on the Move: Travel Writing the Dos Passos Way223
John Dos Passos Coggin

RESENHAS/REVIEWS

Leila Lehnen. *Citizenship and Crisis in Contemporary Brazilian Literature*.....231
Nelson H. Vieira

Saulo Gouveia. *The Triumph of Brazilian Modernism: The Metanarrative of Emancipation and Counter-Narratives*235
Patrícia I. Martinho Ferreira

Santiago Nazarian. *Biofobia*239
Atilio Bergamini

Tracy Devine Guzmán. *Native and National in Brazil: Indigeneity After Independence*.....245
David Mittelman

Luiz Ruffato. *Flores artificiais*248
Gabriel Villamil Martins

Editors/Editores

Nelson H. Vieira (Brown University)

Fernanda Verissimo (Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo)

Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Associate editors/Editores associados

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Graphic Design

Flávio Wild

Electronic editing/Edição eletrônica

Suliani Editografia Ltda.

Copy editing/Revisão de provas

Flávio Lerner

Editorial board/Conselho editorial**USA**

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Marguerite Itamar Harrison (Smith College)

Maria José Somerlate Barbosa (The University of Iowa)

Paul Dixon (Purdue University)

Pedro Meira Monteiro (Princeton University)

Renata Wasserman (Wayne State University)

Susan Canty Quinlan (Georgia University)

BRASIL

José Luís Jobim (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Maria Ester Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais)

Marisa Lajolo (Universidade Mackenzie)

Marta de Senna (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Regina Dalcastagné (Universidade de Brasília)

Renato Cordeiro Gomes (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Zahidé Muzart (Universidade Federal de Santa Catarina)

BRAZILIAN LITERATURE AS WORLD LITERATURE

Nelson H. Vieira

The terms universal, cosmopolitan, international, and Goethe's *Weltliteratur* have been incorporated into recent discussions about what constitutes or what is world literature. Literatures considered to be "worldly" are usually interpreted as those that enter into dialogue with each other, circulate and thus command a space on the world stage of literature. In *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997), the anthropologist James Clifford interprets transnationalization as a "series of encounters and translations" ... "built from imperfect equivalences" (11) which entail the imperfect roles of the local and the global in the context of an international dialog that frequently leads one to ponder the role of translation as one of the agents necessary for participation in the space of world literature. If one were to entertain one of José Saramago's famous aforisms as determinant: "Os autores escrevem as suas respectivas literaturas nacionais, mas a literatura mundial é obra dos tradutores" [Authors write their respective national literatures but world literature is the work of translators], then one has to recognize the importance of translation as key to performing on the world literary stage.

Certainly the paucity of translations of contemporary Brazilian literature have been well noted by Brazilian writers and critics as well as Brazilianists along with internationally famous writers who have had

little or nil experience with Brazilian belles lettres and who may direct arrogant questions to Brazilian writers like the following: “What is it like to write in a language that does not exist?” Such remarks obviously point to the perceived “dislocation” of Portuguese language and Brazilian literature in the canon of world literature, even from Brazilian nationals who have repeatedly referred to Portuguese as “uma língua de pouco alcance” [a language of scant far-reaching results]. And even with existing translations frequently published by small North American and British presses, how much does Brazilian literature actually circulate given frequently less than desirable methods of distribution? One may choose to accept the definition of world literary status as translation coined by Saramago’s linguistic wisdom or, along similar lines, entertain the polemical words of Horace Engdahl, Permanent Secretary of the Nobel Prize, who offered in 2008 the following about the centrality of translation: “Europe is still the center of the literary world ... The United States [for example] is too isolated, too insular. They don’t translate enough and don’t really participate in the big dialogue of literature.” This statement could easily be applied to Brazil’s lack of incentives, until very recently, albeit small in number, for supporting the translation of Brazilian literature. Notwithstanding the need for the creation of more translation networks that will promote and disseminate Brazilian literature abroad as are being launched by various international venues such as FLIP in Paraty, Brazil and the recent creation of FLIP-Side in Suffolk England in October 2014, it is imperative to look at other factors, along with the significant role of translation, that will contribute to a better understanding of Brazilian literature vis-à-vis world literature.

By recognizing the relevancy of the current debates about Brazilian literature as *Weltliteratur* and in the spirit of commemorating the Fiftieth Issue of BRASIL/BRAZIL, the international literary journal

of Brazilian literature, the editors invited a group of respected scholars in the field of Brazilian literature and culture to offer their research and thoughts about the place of Brazilian letters within World Literature and particularly as an expression of universal value, one of the characteristics identified by Pierre Bourdieu as being fundamental to the symbolic field of literature, art and culture. In view of Brazilian literature's interest in looking beyond its national and aesthetic borders, articulated early on by Machado de Assis in his critical essays; and considering the cosmopolitan impulse of Brazil's *modernista* writers, it becomes obvious that the universal has been an aesthetic issue in Brazilian letters. The "desejo do mundo," what Mariano Siskind refers to in his balanced study, *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America* (2014) as an underlying trace in Brazilian literature, surfaces even amidst the imperatives of its nineteenth-century foundational quest and its need for nationalist expression. Siskind recalls Antonio Candido's emphasis upon the tradition in Brazilian literature manifested as a synthesis "de tendências particularistas e universalistas." In addition to recalling Candido's view, Siskind also mentions Joaquim Nabuco's piece "Atração do mundo" from his memoir, *Minha Formação* (1900) in which Nabuco underscores his focus as spectator of the world scene, that is, of the "drama contemporâneo universal" above and beyond his own stance on his nation's socio-political and cultural development.

To substantiate another argument on Latin American cosmopolitanism while at the same time challenging the hegemonic views of cultural power that refer to Paris as the literary hub of the world, vehemently defended by Pascale Casanova in *The World Republic of Letters* (2004), Jaime Hanneken in "Going Mundial: What It Really Means to Desire Paris" (*MLQ* 71:2 (2010) stresses the need to "examine how Latin American cosmopolitanism co-opts Paris as a transatlantic space of modernity and in fact leverages the aesthetic,

geographic, and economic distance Paris represents for the elaboration of a regional identity” (132). In addition to these scholars, others such as Franco Moretti, David Damrosch, Ignacio M. Sánchez-Prado, Roberto Schwarz, and Silviano Santiago treat to varying degrees the universal values within Brazilian literature. In this vein, Damrosch professes a more reciprocal phenomenon by acknowledging “a number of contemporary Brazilian scholars [...] moving beyond the paradigm of ‘Paris, cultural capital of Latin America’ to emphasize a two-way process, one that is grounded as much in Brazil’s dynamic heterogeneity as in French cultural authority” (27). Interestingly, in *What Is World Literature* (2003), David Damrosch offers a less restrictive definition of world literature with the following: “that world literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading, a mode that is as applicable to individual works as to bodies of material, available for reading established classics and new discoveries alike” (5). In providing a broad definition, Damrosch appreciates what so many other critics have failed to delineate, that is, the significance of understanding contextually, the local and regional cultural maneuvers and forces that give shape to what can be interpreted as world literature in Brazil such as “by complex relations between people of indigenous, European, or mixed descent; by inter-American relations within Latin America and vis-à-vis North America; and by lasting cultural ties to Portugal, to Spain and to France” (27). Along these lines, Damrosch refers to Oswald de Andrade’s *Manifesto Antropofágico* as an example of “international modernism.”

Contemporary critical views on world literature in Brazil voiced by scholars and critics are also calling attention to a universal impulse that frequently arises via inter-textual modes such as Shakespeare’s *Hamlet* being appropriated by Machado de Assis for his trenchant novel *Dom Casmurro* or via post-colonial vestiges that harbor universal themes

as Alfredo Bosi claims in his *Dialética da colonização* (1992): “a luta entre modos de pensar localistas, espelho dos cálculos do aqui-e-agora, e projetos que visam à transformação da sociedade recorrendo a discursos originados em outros contextos, mas forrados de *argumentos universais*” (382). The local and the universal referred to by Bosi (and Antonio Candido) embody the evolution of a culture and a literature springing forth from the New World experience. By reading an “instinct of internationality” subtly ensconced in Machado’s famous essay, “Instinto de Nacionalidade,” Silviano Santiago provides a valid but provocative perspective on Machado’s reading of Brazilian culture. Santiago voices this perspective (and notice its homage to Nabuco within its title) in “Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira” appearing in his collection of essays, *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural* (2004):

Para Machado, a cultura brasileira não reside na exteriorização (ficcional ou poética) dos valores políticos da nossa nacionalidade. Essa exteriorização do nosso *interior* (nativismo) nada mais é do que a farsa ridícula do paraíso tropical. Para o Brasil poder se exteriorizar artisticamente é primeiro necessário que acate antes o que lhe é *exterior* em toda a sua concretude. A consciência de nacionalidade estará menos no conhecimento do seu interior, estará mais no complexo processo de interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro mas que não lhe é estranho pelo efeito da colonização europeia” (17).

In other words, Silviano Santiago calls attention to Machado’s counsel, directed at his generation of writers, of being alert to the “influx of the outside” because the Wizard of Cosme Velho clearly valued the significance and complexity lying within the realm of a world literature. In short, the instinct of nationality also harbors an instinct of the international, the universal. Santiago has expressed his view of measuring the “universality” of decolonized texts in Brazilian literature and culture in his 1982 essay “Apesar de dependente, universal” in *Vale*

quanto pesa. Here, Santiago makes a bold paradoxical statement about the decolonized (Brazilian) text vis-à-vis the metropolitan's as:

the richest of the two precisely because it contains within itself a representation of the dominant text and a response to that representation within its very fabrication. ...Universality is ...a differential game in which economically inferior cultures can operate within wider horizons in order to bring attention to the agency of domination and the reaction of the dominated. (...) In peripheral cultures the signifying processes of decolonized texts question both their own status and that of the colonial advances of cultural hegemony (63).^{***}

Valorizing the role of translation and the universal within the national affords readers the opportunity to appreciate and to foresee exponentially the growing international impact and prestige of Brazilian letters and culture.

In conclusion, by pointing to the universal values of Brazilian literature, the editors are greatly indebted to the highly-respected cast of Brazilian, Portuguese, Galician and North American scholars for gracing this commemorative Fiftieth Issue of BRASIL/BRAZIL with their thoughtful articulations on the universality of Brazilian literature and its ever-expanding role on the world literary scene.

^{***} The English translation used in the above quote instead of the original Portuguese serves as a linguistic bridge to terms employed in debates expressed in English about the relationship between decolonized and metropolitan texts.

GOETHE'S *WELTLITERATUR* AND THE WORLD
OF LUSOPHONE LETTERS: THE CASE OF BRAZIL

Earl E. Fitz

Vanderbilt University

Resumo: Discutindo o conceito de *Weltliteratur* desde Goethe, passando por Mme. de Staël, o ensaio o associa ao desenvolvimento da disciplina de Literatura Comparada e à expansão dos estudos lusófonos, dada a vasta comunidade de países de língua portuguesa. A extensão das trocas intelectuais no século XXI, proporcionada pela globalização e pelas novas tecnologias da informação, é pouco considerada nos departamentos de Letras das universidades norte-americanas, especialmente no que se refere à cultura brasileira, ainda pouco visível. Advogam-se novas tarefas para os brazilianistas dos Estados Unidos, incentivando o uso dos elementos próprios do comparatismo, a fim de ligar o Brasil às literaturas e culturas luso-europeias, luso-americanas, luso-africanas e luso-asiáticas e ao mesmo tempo às das línguas dominantes, de modo a destacar a excelência e originalidade das obras brasileiras em comparação com os textos canônicos da Literatura Mundial.

Palavras-chave: *Weltliteratur*; comunidades lusófonas; comparatismo; Literatura Mundial; desafios do século XXI.

Early in 1827, when Goethe first used the term, *Weltliteratur*¹, it seems likely that he employed it with two goals in mind: one, that the artistic, intellectual and political leaders of the nations of the world, the *Welt*, might eventually learn to stay their nationalistic passions long enough to recognize, embrace, and discuss each other's literary, artistic, philosophic, and intellectual achievements and, two, that the ensuing

cultural engagement would lead to world peace, harmony, and mutual understanding (Strich 3-30; also 349 n. 5). Although he never defined the term with any real precision, Goethe's sense of *Weltliteratur* was that it would serve as a "link between national literatures and thus between nations themselves, for the exchange of ideal values" (Strich 5). The study of literature, Goethe believed, could check, if not totally supplant, our desire to attack and savage each other. For the German master, then, the concept of *Weltliteratur* involved both an aesthetic and a political dimension. Following in the wake of a particularly brutal period in European history, the Napoleonic wars, and well before the horrors of the twentieth-century, Goethe's vision of a Europe, and, perhaps, a world, unified by its common humanity, was, he clearly understood, a project that would be realized only at some distant point in the future, if ever.

Nevertheless, the strength and attraction of that globally unifying vision has lived on, becoming almost immediately one of the founding principles of Comparative Literature as an international humanistic discipline. For Goethe, as for many Europeans of this period, the study of literature, and especially the comparison of one's own national literature with those of others, was seen as a potentially effective way of mitigating the kinds of militant nationalism that so often led to war. As a humanist, Goethe had been deeply influenced by Herder and his ideas about the possibilities of writing a universal human history² and the ways in which folk poetry and song could (he believed) express the national soul, or spirit, of a particular people, the so-called *Völkgeist*. Whether such a thing, the "spirit," or defining essence, of a *Volk*, or people, even exists is a point most people today would regard as moot at best, but we must also remember that during Goethe's time and place it was a concept in which many learned people had invested their faith.

In a more strictly literary and cultural vein, one of the earliest scholars to put this systematically integrative and comparative approach

into practice was Madame de Staël³, who, in advance of Goethe, had already begun to explore the many connections between German and French culture. It is largely for this reason that Mme. de Staël, working in both French and German and conversant in English, is even today regarded as one of the founding figures of Comparative Literature as a specific kind of literary study, one based on the principle that cultural conflicts could be lessened by the study of our common human condition and by an insistence on the in-depth study of three or more languages and their literatures⁴. Her innovative work was well known to Goethe, whose still nascent concept of a world culture integrated and uplifted by its commitment to Art, to Beauty, and to the highest principles of Humanism rather than splintered by political factionalism and ideological extremism was warmly received by the European intelligentsia of his time, though, of course, it would eventually prove to be unable to stave off further violence and bloodshed among the nations of Europe and the world.

And, in a sense, this failure points to what appears to have been the limited scope of Goethe's initial, and quite unformed sense of what the concept of *Weltliteratur* would entail and mean. Since, before he died in 1832, Goethe did not elaborate greatly on what he himself had in mind when he used this term, it remains today as unclear as it is tantalizing. With the advantage of hindsight, however, one feels, in re-reading his own commentaries on the term, that the great German writer had what we today would consider a distinctly "Eurocentric" outlook. A European whose own intellectual training came from one of Europe's most prestigious and influential intellectual and artistic traditions, the German, Goethe's sense of the world was, quite naturally, European-based. The languages in which he worked were European in nature, and the literatures and cultures he knew were European as well. Goethe understood, of course, that there were other worlds beyond

Europe, and that they possessed quite different languages, literatures, cultures, and histories, but the basis for his envisioning the concept of *Weltliteratur* was indisputably European in nature. Given the physical limitations of printing and distribution systems of the time, and given the relative paucity of translations of literature from places other than Europe, it could hardly have been otherwise. The task of extending Goethe's idea of a globally integrated world literature to other, non-European literatures has, especially now, in our electronically connected and ever more culturally integrated twenty-first century, fallen to the rest of us.

And this is where our literature, that of the vast Portuguese-speaking world (which, even in Goethe's time, included not only European Portugal and American Brazil but Africa, India, and Asia as well) enters the picture. Because Portuguese-language literature is both European and "Other," that is, because it encompasses both the rich European heritage that so inspired Goethe and the many other languages, cultures, and histories that enriched the old Portuguese global empire, literature written in Portuguese, or that stems from that language's cultural and linguistic roots, exemplifies both the utilities and the complexities of *Weltliteratur* as few other literatures can. Ronit Ricci's 2011 study, *Islam Translated: Literature, Conversion, and the Arabic Cosmopolis of South and Southeast Asia*, utilizes Portuguese-language documents (among others) to make its argument about how a tenth-century conversion narrative came to exert an influence in cultures other than its own. Although all living languages and cultures can be said to interact with other tongues and cultures, the development of Portuguese language literature stands out for the degree to which it has engaged with other people and other literatures. Portuguese, the language of our planet's original globalizationists (the Portuguese of the fifteenth and sixteenth centuries) and, in 2014, the planet's sixth

most spoken language, is unusual in this respect. Given its receptivity to other languages and cultures, modern Portuguese, and especially modern Brazilian Portuguese, can be said to relate to the language, and world view, of the global “Other” in ways that make it exceptional as an instrument of intertextual contact, or dialogue, among world languages and cultures. Much the same can be said for the globally diverse literary expressions of Portuguese and for Brazil, which, as the largest and most populous nation where Portuguese is spoken, is well known for its receptivity to other cultures and modes of thought⁵. This is a telling point because, according to Strich, “Goethe knew from his own experience that a receptive attitude to the intellectual influences of other nations was beneficial and had helped him to formulate his idea of world literature” (83).

Indeed, few things could be *more* beneficial, as a host of young Brazilian writers are demonstrating. While it is one thing to declare, as any language and culture can, that the “Other” exists, it is quite another to embrace it and make it part of your own, an action that was crucial to Goethe’s vision of *Weltliteratur*. And in the deeply connected world of the twenty-first century, this very quality, this singular ability not merely to recognize but to accept the “Other,” is of immense importance to Brazil, its literature and culture, and its new status as a rising global power, a BRIC nation. The literature of the truly international Lusophone world thus relates to *Weltliteratur* in a unique and even prototypical fashion. Theoretically and in more practical ways, the study of Portuguese-language literature in the context of Goethe’s still influential vision is both illuminating and instructive. And within the ken of literature written in the Portuguese language, or its variants, and its global reach today, no case is more illustrative of this, or more complex and fascinating, than that of Brazil, whose eclectic and wonderfully diverse culture will be the focus of my remaining comments.

What does Brazilian literature bring to a discussion of the sage of Weimar's enduring, if mutable, notion of *Weltliteratur*, a concept that, as we have seen, depended on the ability of a nation and a culture to recognize, absorb, and become enriched by the language, literature, and culture of another? The question is a good one, but the answer is even better. Brazilian literature brings a great deal to the discussion, far more than most people realize. But it also raises a number of important questions about the implications of Goethe's term and its applicability to the situation of creative writing in Portuguese, the arts, and cultural production in the second decade of the twenty-first century, when the debate over the advent of a worthy but still nebulous field of study called "World Literature" is heating up once again.

For David Damrosch, one of its leading exponents, World Literature concerns itself with the issue of how certain texts circulate globally and how they influence and respond to each other in an age of almost instantaneous communication between people and cultures hitherto considered alien, of marginal importance, or even hostile (see Damrosch 2003; 2009). This is worthy work, and of considerable importance, since it helps raise the level of global understanding. Whatever we humanists can do to lower the level of fear, loathing, and hatred in the world is good, and we should do it. Nevertheless, and though they remain as yet unanswered, questions about the validity, or significance, of even the concept of national literature, about the nature of the international reading audience, about the problems of linguistic ignorance and cultural hegemony (and whether the discipline of World Literature will exacerbate these), and about how important serious foreign language training is to students and scholars of both Comparative Literature and World Literature still obtain. And they must not be summarily dismissed or shunted aside. A professional comparatist, Damrosch himself acknowledges that while reading and discussing

international literary texts (whether originally written in English or in English translation) only in English has long been considered acceptable for undergraduate students, he seems now, to be suggesting that this same English-only approach is acceptable for graduate students (of English and World Literature) as well⁶. In my view, such an approach, which would amount to the long term institutionalizing of World Literature as yet another monolingual doctorate-granting discipline (one dominated, quite likely, by U.S.-based departments of English), opens itself up to the all but fatal charges of analytic superficiality and not only cultural but also both linguistic and departmental hegemony (2013, 622-627; see also Feal). As Damrosch see it, “For the study of world literature today, we need a comparative English literature as much as we need a global comparative literature” (2013; 627). Possibly so, but before we accede to this position, I feel we must ask ourselves the following two questions: Do we want departments of English⁷ here in the United States to arrogate solely unto themselves responsibility for the teaching of World Literature, especially at the doctoral level (where the future of the discipline itself will be determined), and do we also want them to have their own set of rules for doing so, one built on a “sliding scale of linguistic knowledge” (Damrosch 626)? In taking this position, Professor Damrosch appears to be asking that the discipline of Comparative Literature, which has long required that extensive graduate level work be done in at least three different languages and literatures, now approve as officially and professionally comparative graduate work done in a single language, in this case, English. While the comparative method is deeply democratic and belongs to everyone, do we really want the *discipline* of Comparative Literature to give its stamp of approval to scholarship that limits itself to (or that is limited by) a single language? The new field (world literature written, either originally or in translation, in English) Damrosch points to in his 2013 piece might well

involve comparative work in terms of its methodology, but if it restricts itself to literature written only in English, is it truly comparative in the multi-lingual sense historically required by Comparative Literature as a distinct discipline? I would say no. And, finally, if Comparative Literature as a discipline endorses Professor Damrosch's bid here, then what will distinguish it, *as a discipline*, from other national language departments, including English? How will its continued existence in the Academy be justified? If Comparative Literature offers nothing special, if it provides no unique kind of knowledge, and if it can be practiced by anyone and everyone (even monolingual scholars), then what will prevent a Dean from eliminating it (to save money) or from parceling it out to existing language and literature departments, where it can languish in some watered-down form as a sub-specialty of a single national literature department?

Regardless of how one responds to these questions, it is my feeling that we Lusophiles must learn to think, at least some of the time, as true, professional comparatists, and that we not endorse the participation of Portuguese-language literature and culture in the World Literature movement only by means of courses given in English or by means of texts translated into English. Instead, we must make serious, prolonged language and literature study our first priority (as professional comparatists do). Portuguese, interestingly enough, has been recognized as an important language in this comparative and global context at least since the 1800s. Indeed, the literature and culture of Portugal were, according to Strich, of particular interest to Goethe (ix). And, as Lawall reports, "the nineteenth century Transylvanian comparatist Hugo Meltzl de Lomnitz used the concept of cultural maturity to list" what he regarded as "the ten modern 'civilized languages,'" one of which was Portuguese (4)⁸. Also worth noting in this same context (that is, concerning the already global status of

Portuguese and the importance of the comparative method to the inclusion of Portuguese-language literature in the study of the various literatures of the world; see also Ricci) is that the esteemed and deeply influential Brazilian critic, Sílvia Romero made judiciously conspicuous use of this very method when he published his still widely read 1897 study, *Machado de Assis: Um Estudo Comparativo de Literatura Brasileira*. Romero understood that the best way to win recognition for a worthy writer from a still egregiously under studied (if very rich) national literature like that of Brazil was to compare and contrast him or her to other, better known authors and in the context of other, more canonical literary traditions. And, as we have seen, Portuguese is still being touted as an uniquely global language and one that merits serious study precisely in the context of World Literature (see n. 6).

But as the venerable notion of *Weltliteratur* morphs, in 2014, into the still controversial field known as “World Literature,” where all, or virtually all, reading, writing, and speaking is done in English (and involving texts originally composed in English or translated into English⁹), what will this mean for the literature of our Portuguese-speaking world? What will be our fate? Indeed, what will happen to our Portuguese departments and programs, where we have struggled for so long to offer courses in Portuguese and that deal with Portuguese grammar as well as with the literatures and cultures of the Portuguese-speaking world? Will we be subsumed by an essentially monolingual academic monolith that presents English as the only language worthy of study? Will some genres, like narrative fiction, benefit from the global exchange that is World Literature more than others, like poetry, which is so dependent on its original language of expression for its power, impact, and effectiveness? And how does the English-only approach to World Literature not fall prey to the charge of amounting to yet another dose of cultural imperialism? Is this really what Goethe had in mind?

I think not. Regardless, the institutionalization of World Literature is coming (in point of fact, it is already underway). Nevertheless, these are the questions that, in 2014, we students and scholars of Portuguese and its many literary expressions must consider carefully if we are to survive and even flourish in the on-going global exchange of voices, perspectives, and points of view that marks our time. I am confident we will do so. Indeed, we already are, as even a cursory glance at our professional publications will show. But for our more complete and systematic integration into world literature to happen, those of us who are scholars, critics, and commentators on the Luso-Brazilian world will have to develop some new strategies. We will have to learn to read differently – and to structure our programs differently.

I also believe the key to our success, now and in the decades to come, is two-fold: We must continue to stress the importance of studying modern Portuguese (and especially modern Brazilian Portuguese) as an important global language for young people in a variety of different disciplines to know. We must continue to offer, and to stress the importance of, grammar courses and composition and conversation courses. These are essential to our long term success. And they are essential to the long term success of World Literature, since those who advocate the latter are not likely to stress the importance of in depth language training as much as we will. Or they will express an “interest” in it (the importance of long-term language study) but not require it or even take it seriously, an issue already being raised about English Department requirements for the Ph.D. here in the United States (Feal 5-6). Our students, both graduate and undergraduate, must become not merely functional in Portuguese but natively fluent. And they must continue to study other languages and literatures as well, especially those pertinent to their fields of interest and specialization. A Portuguese Asianist, for example, should be required to study such

languages as Chinese, Japanese, Indonesian, Javanese¹⁰, Maylay, Persian, or Tamil, while something linguistically similar should be required of a Portuguese inter-Americanist, a Portuguese Africanist, or a Portuguese Europeanist.

But at the same time, we must cultivate even more assiduously the comparative method in our literature, culture, and history courses. We need to increase the level of our engagement with the global discussion of culture, history, and literature that already characterizes the inter-connected and planetary twenty-first century. The importance of high quality and coordinated language learning to our Portuguese programs is obvious and goes without saying. And we cannot give ground on this point, even when we are pressured (as we inevitably will be) to offer more courses in English and using English translations of Brazilian texts. The advent of “World,” or “Global,” literature as a new field of study in the Academy depends almost entirely on the use of a single language, English, which has now become, for some, and quite problematically, the new imperial language (see Gikandi; see also Apter)¹¹. Depending on local circumstances, one course of this type is reasonable; two, in my opinion, would be too much. Our Portuguese students must study the language and then, through it, Brazil’s history, culture, and literature.

Though less obviously critical than in-depth language study, the comparative method offers us a particularly efficacious way of integrating our authors, texts, and histories into more mainstream, or canonical, paradigms. As David Jackson reports¹², already in the second decade of the twenty-first century, some of the largest and most rapidly growing Portuguese programs in the world can be found in China, a nation that is investing heavily and aggressively in Brazil. Our colleagues and our college and university administrative officers need to be apprised of this development, for it underscores how

important Brazil has become to the international community. And here in the United States, where, unfortunately, the study of foreign language has never been regarded as a priority in higher education, we need to understand that our efforts to engage productively with the international community will be handicapped if we do not stress foreign language learning (Brazilian Portuguese, for example) much more than we have. The Chinese clearly understand this better than we do here in the United States.

Beyond the fundamental importance of language study to it, the beauty of the comparative method, which connects nations and which rests on recognizing and embracing “difference” and the uniqueness of the “Other” while also showing how different ideas, authors, texts, and cultures are really connected, is that it gives us a way of linking our Luso-European, Luso-American, Luso-African, and Luso-Asian literatures and cultures with those that are better known. This is how we Luso-Brazilianists become part of the new global mainstream. This is also how we escape the invisibility and lack of respect that have plagued us for so long. As Elizabeth Lowe points out, Brazilian writers, like João Paulo Cuenca, are leading the quite notable Latin American surge with respect to twenty-first century literary engagement and the cultivation of newly global, or “transnational,” literary and cultural relations (119). We have brilliant authors and texts, and we have social, political, and cultural histories that are fascinating, but what we have long been too hesitant to do is systematically begin to make the rest of the world pay attention to us, and to our literatures and critical commentaries. This is what we need to do now, in the early decades of the twenty-first century, and our forward-looking and engaged journals, like *Brasil/Brazil*, are poised to help us do precisely this. The moment is propitious, and we, the students and scholars of the Portuguese-speaking *Welt*, must join our rapidly globalizing writers and take

action. We must project our language, our authors, and our texts into discussions about world literature and issues of global importance. And we must make certain our colleagues and administrators understand why it is important to do so. As we begin to do this, the comparative method is the approach we can most effectively employ to achieve our goals. In other words, Brazil – if it utilizes the comparative method wisely – stands to benefit greatly from, and to contribute to, the twenty-first century implications of Goethe’s concept of *Weltliteratur*, which, as we have seen, is based on an enthusiasm for receptivity and dialogue that is deeply Brazilian in nature.

But with respect to a newly powerful and influential culture like Brazil, how can the comparative method be utilized to maximum effect? What sorts of studies does it make possible and how could these benefit Brazilian literature and its global dissemination? What can Brazilian literature and culture offer the global audience? These are questions we need to be asking ourselves today as we seek to bring Brazilian letters to the attention of the international community. Fortunately, these are also questions that, for us, have solid, productive answers. Because it is impossible to compare something to nothing, the comparative method requires some sort of basic example, or standard, from which the scholar can begin to work and against which other works can then be referenced. Historically, these have tended to be European in nature, though there is no reason why, as our awareness of other, less known global literatures increases, this should necessarily continue to be the case. Old notions of cultural hegemony can quickly fall to the wayside as the open minded reading that sustains Goethe’s theory of *Weltliteratur* is put into actual practice. And when we are dealing with concepts as vague and diffuse as national literatures, the identification of this starting point is a critical decision and needs to be carefully considered. It has already been suggested, for example, that

Brazilian *Modernista* movement, often compared (by Brazilianists) to its Spanish American cousin, also ranks as “one of the most original in the entire world” (González Echevarría, Pupo-Walker, and Haberly 2), and Brazilian literature and culture offer more cases of this type. Indeed, the more one considers this question of the starting point, the more it becomes evident that Brazilian literature can serve quite well as the baseline for a variety of comparative studies, in the Americas and globally.

The case for making this argument is, I believe, quite compelling. Though its date of inception remains something of a contested point, it is nevertheless possible to date Brazilian literature from 1500¹³. From that, it is also possible to argue that Brazilian literature stands as the oldest, most cohesive national literature in the Americas, the one with the longest period of continuous gestation. This fact militates in favor of recognizing Brazilian literature as a distinct and unique national literature, at the same time that we can now understand it as a global literature as well. The two things are not incompatible; indeed, they would seem to be mutually advantageous, a point I feel sure Goethe would uphold as well. Then, too, as I have tried to show, Brazilian literature was, from the beginning, more receptive to foreign influences than were its sister New World European colonies. During Brazil’s formative years, in the 1500s and 1600s, its ports were open to world traffic, both material and intellectual, and so, in spite of the existence of governmental control and censorship, foreign ideas circulated there with surprising ease (Burns 1980, 66-67; 87-88; and Burns 1977, 68). Moreover, as Brazilian literature developed through the decades, it is clear from their work that each generation of Brazilian writers read its predecessors carefully, which means that quite early on Brazil had begun to develop a coherent sense of national identity that we do not find in the other national literatures of the Americas until much later. At first multiform and inchoate, this phenomenon was, in part, likely

a function of the fact that Portuguese-speaking Brazilians have always seen themselves as a unique linguistic and cultural island in a sea of Spanish-speaking nations and as part of a larger global community. This latter point, I believe, is as essential to understanding Brazilian literature as it is often overlooked. But it also highlights, the early existence of a particularly Brazilian *Völkgeist* here in the Americas, one, moreover, that from the beginning was generating some very original and thought provoking texts, texts, moreover, that also touched on issues of global relevance¹⁴. Finally, Brazil's importance to the inter-American project, for example, and to the development of comparative approaches to Latin American literature have long been understood by Brazilianists, who by dint of their training and outlook tend (like their Portuguese forebears) to see the world in holistic and interconnected ways (see Oliveira Lima 16-35 and et al.; also Fitz, 2013).

Brazilianists, however, are not the only ones to have noticed the importance of Brazil to our new global culture. González Echevarría, a professor of Spanish and Comparative Literature at Yale University but a scholar also knowledgeable about Brazilian letters, has written "Brazil's is, with that of the United States, the richest national literature in the New World" (*Oxford Book* xii). A bit earlier, this same critic had averred, in consort with Enrique Pupo-Walker and David Haberly, that "Brazil's is the most independent, and perhaps most original, national literature in the New World" (1). Considering its source, this declaration is of unusual significance for Brazilianists, and especially so as we consider Brazil's importance to *Weltliteratur*. Renowned as a commentator on Spanish American literature, González Echevarría clearly understands how and why Brazil offers us a different case, one that, in its historical and cultural development, is unique in the Americas and one that, in our efforts to understand it properly, epitomizes the value of the comparative method. But, precisely because Brazilian literature is

both older and, from the beginning, more global, more diverse, and more open to voices other than those of the European colonizers (the English Puritans, in the case of the United States), I believe we are justified in going further than González Echevarría and claiming that Brazilian literature stands alone as the richest, most cohesive and self-conscious¹⁵, and most eclectic national literature in the Americas. More than this, it is not unreasonable to see Brazil as one of the world's cultures most given to reception and synthesis. From the moment the fleet of Captain Pedro Álvares Cabral dropped anchor off its shore in late April of 1500, the country became part of a vast, global trading network that had no equal in colonial America. From the beginning, Brazil, a profoundly globalized and culturally intertextualized American colony, was different.

Historically, the discipline of Comparative Literature has defined itself by focusing on seven basic categories, or modes, of literary study: Theme and Motif; Genre and Form; Period and Movement; Literature and Another Discipline; Literary History, Criticism, and Theory; Influence and Reception; and Translation. Brazilian literature, history, and culture offer many, many outstanding opportunities to cultivate all these comparative categories. The possibilities are endless. Indeed, Brazil's manifold traditions, which come from all corners of the globe and which increasingly include the voices of long marginalized people, make it well suited to serve as the standard against which our other American literatures, histories, and cultures can be measured.

With respect to the traditional comparative category of Theme and Motif, for example, a scholar could easily use the Brazilian experience with miscegenation as the basis of an excellent and, in the context of the Americas but also globally, eye-opening comparative study of this topic, so "foundational" to the North American, Latin American (see Sommer), and hemispheric experience. Closely related to the theme of miscegenation, though arguably of even greater or more wide ranging

importance, is the theme of *antropofagia*, or “cannibalism,” the idea, launched formally in 1928 by Oswald de Andrade, the *enfant terrible* of Brazilian high culture, that Brazil should devour, or absorb, foreign influences, digest them, and then refashion them in a way that both shows Brazil’s receptivity to the forces of the outside world and its desire to stay true to its own unique culture and traditions. Few issues are more fundamental to the increasingly interwoven world of the twenty-first century than this one is, and few, if any, cultures have confronted it as systematically as the Brazilians have. At bottom, the power of this enduring idea, *antropofagia*, stems from the degree to which it speaks to the human condition, to how men and women struggle to form both individual and cultural identities and then to retain and adapt them as they then also enter into relationships with others. Though promulgated formally in Brazil as a marvelously synthesizing and invigorating ideology, the basic principles of *Antropofagia* speak to the concerns and historical development of each and every New World culture. Indeed, Brazilian *Antropofagia* speaks to the global audience as well, since it concerns itself with questions of national identity in the fluid context of international trade, commerce, and cultural exchange. This is especially true right now, in the second decade of the twenty-first century, when questions of influence and reception, involving not only nations but individual writers, readers, and texts, are more important – and more quickly developing – than they have ever been.

Much the same is true for the study of Genre and Form in the Americas. As I myself have tried to show in other studies, we Brazilianists can make an excellent case for Machado de Assis (forty-four years before the Borges *Ficciones*) being the first New World author to invent a “New Narrative” and to explore its implications for both fiction writing and civic responsibility (see Fitz 2014, forthcoming). And, along similar lines, we can also make a persuasive argument for

reading his 1881 narrative, the *Memórias Póstumas de Brás Cubas* as the first “New Novel” not only of Latin America (where it precedes Julio Cortázar’s *Rayuela* by eighty-two years) but of the Americas generally (see Fitz 1998). Then, too, a course or research project focusing on the New World novel of the late nineteenth and early twentieth century period could do worse than focus on the nature and form of the Brazilian novel. It is not for nothing that, as González Echevarría notes, “In the second half of the nineteenth century, Brazilian fiction was unequaled in the rest of Latin America in terms of production and quality,” with Machado de Assis finally emerging as “the best Latin American fiction writer of the century” (“Introduction,” 15; 16). More than this, Machado de Assis can be seen as one of the very first Brazilian writers and intellectuals to envision Brazil in a comparative and international context. We see this global spirit animating his March 24, 1873 essay, “Instinto de Nacionalidade,” which appeared not in Brazil but in the journal, *Novo Mundo*, then being published (and read) in New York City. Machado’s keen and discerning sense of the interplay between the national and the international comes very close to epitomizing Goethe’s own vision of *Weltliteratur*. And, as the judicious and inclusive inter-Americanist knows, these same conclusions (about the excellence of Brazilian fiction) stand up quite well today, in the larger and more capacious hemispheric, and even global, context¹⁶.

But other literary genres have flourished in Brazil as well. As Charles Perrone has shown in his excellent and immensely useful 2010 comparative study, *Brazil, Lyric, and the Americas*, the history of modern lyric poetry in Brazil has both hemispheric and global connections. As Perrone writes, “this book is about how recent Brazilian lyric (since about 1985) has engaged with counterparts and other heritages in the Americas, essentially the United States and so-inclined nations of Spanish America,” and, in the best tradition of Goethe’s *Weltliteratur*, “is

informed” by a belief that “studying poetry in comparative perspective can help to answer concerns about the inequalities of globalization and to imagine a utopian hemispheric solidarity” (ix). Revealing hitherto unknown or discounted patterns of influence and reception between Brazilian artists and poets and their international counterparts, Perrone makes it clear that modern Brazil continues to practice the same kind of creative receptivity to foreign authors and texts that marked its exceptional colonial era. As the case of Brazil demonstrates, while it is one thing to merely import ideas from abroad, it is quite another to absorb these ideas, keying on those elements that are useful, and then refashioning them so they merge with existing, nationalistic forms and, in this integrative process, create something new, something both distinctly Brazilian and yet clearly connected to international issues. We need more critical studies of this type.

And, on the question of Period and Movement, Brazil once again emerges, continentally and hemispherically, as a particularly interesting case. Because of its Portuguese heritage, which differs markedly from the heritages brought to the New World by the Spanish, the French, and the English, the Brazilian colonial experience, as we have seen, is utterly unique in the Americas. As historians Patricia Seed and Anthony Pagden have shown, Portugal, between roughly the mid-1200s (when hostilities with the Moors had largely ceased; see Seed 99¹⁷) and the end of the sixteenth century, engaged in a period of unprecedented maritime and commercial expansion that globalized the tiny European nation and led it to mix with nations and cultures that were very different from it. Seed, especially, enumerates the many ways the Portugal of this period differs from Spain, its more ideologically rigid and militant neighbor, and from both England and France. Freyre, too, explores this same question in his landmark (and still controversial) study, *Casa Grande e Senzala* (1933)¹⁸. Colonial Brazil, so distinct from

New Spain, New France, and, much later, New England, is the product of this hitherto unknown understanding of the world and how different cultural groups can learn from each other and deal with each other in ways other than military conquest or domination.

In the category of Literature and Another Discipline, also a long standing staple of comparative scholarship, Brazil once again presents many possibilities for study. The role of Brazilian popular music in keeping the flame of democratic self-government alive during the long and brutal dictatorship (1964-1985) is a case in point. Although well known in the country, the importance of popular music to Brazil's social and political history could be very profitably compared to the roles played by popular music in the other American cultures, many of which have had experience with various forms of repression as well. Then, too, Brazil's long history with what we might term "race related" literature and film could also be extended to its neighbors in Spanish America and to its neighbors in the United States and Canada. Finally, Brazilian literature has had long ties with both political and social philosophy, particularly of the French variety, and, during Brazil's extraordinarily fecund and far-reaching Modernist experience, with not only painting and sculpture but with music, film, history, psychology, and folklore as well.

And, of course, Brazilian literature, history, and culture are no strangers to issues of theory and criticism. The always volatile question of a term like "Postmodernism" and its applicability to a culture like that of Brazil has been widely debated. As an analytical term, one coined by Anglo-American critics and whose context was originally intended to be germane to the English-speaking portions of the globe, its utility to Spanish America and, most especially, Brazil (with its very distinct history) has been both defended and derided. Something similar can be said of the also contentious term, "Colonial Studies," which means one thing to such English-speaking cultures as India and South Africa but something

quite different to places like Canada, the United States, Spanish America, and Brazil. Very useful comparative studies need to be written that, using Brazil as the base, chart and explore the impacts the use of such Anglo-centric terms have on hemispheric understanding (or misunderstanding). Do such possibly culture-specific terms help us understand each other, or do they merely keep us divided and filled with rancor?

The question of influence and reception, so fundamental to comparative studies, has never been more important to Brazil than it is today. This is an area of immense opportunity for Brazilianists to cultivate, and it extends well beyond the realm of *Antropofagia* that I have already noted. For example, we need to know more about why, during the “Boom” years of the 1960s, Brazilian literature was all but ignored by the public and by the intelligentsia in the United States. Why was Brazil so lost in the rush of the United States to suddenly pay more attention to “Latin America,” a complex region that, since the end of World War II, it had summarily disregarded and, effectively speaking, abandoned? This question, still unanswered, is particularly pertinent since Brazil, as the events of 1964 clearly show, was already much more important to the national interests of the United States than Cuba was. In the same context, a good influence and reception study is needed that examines why Jorge Amado and *Gabriela, Clove and Cinnamon* (1958; English translation, 1962) were so enthusiastically received in the United States, where it spent many weeks on the *New York Times* best-seller list? What was it about this particular novel that made it so popular? Was it the unabashed and exuberant sexuality of the main female character that attracted late 1950s American readers (both male and female), or were other issues, like cultural stereotyping, involved as well? Did Americans of the time like the novel’s sense of optimism and progress, its “can do” attitude, qualities that had, when it first appeared in Portuguese in 1958, had made it popular with Brazilian readers?

And this question begets yet another: Why did this particular novel strike such fire with Americans when other Brazilian exemplars of Brazilian literature did not? Machado de Assis, for example, had been available to the American reading public in good English translations and with solid critical introductions since the early 1950s, yet this Brazilian master never gained the acclaim afforded Amado and *Gabriela*. Why? Might Machado's acerbic and disillusioned outlook have met with disfavor by an American public caught up in the post-war ebullience and material prosperity? Or is it possible that the United States of the 1950s, and even the 1960s, was not yet ready to accept a writer (and most especially a profoundly skeptical writer) who was not WASPish, that is, who was not white, Anglo-Saxon, and Protestant? On the other hand, it is also possible to argue that (with respect to the 1960s, at least), Machado was not regarded as being "black enough," that is, as not cultivating the kind of militant "Black Power" ethos that was then the defining standard for what it meant, in the United States of that time period, to be a "black writer," a designation assigned to him by none other than Harold Bloom¹⁹. The upshot of this is that Machado, so unique in so many ways, may have been caught between the various, warring positions being generated by the powerful American cultural machine and so disregarded for being neither fish nor fowl, that is, for not conforming to the then dominant, and divisive, clichés about racial identity in the United States of the 1960s. Still, one wonders why Machado de Assis was not part of the American debate over race and race relations in the 1960s, for he could have contributed a great deal that was positive to it. Then, too, Machado's narratives did not indulge the many stereotypes about Brazil and "Latin America" that were circulating in the United States at the time and that made it difficult for American readers and critics to evaluate a writer like Machado with any degree of accuracy or fairness²⁰. It is also possible that when American

readers came across *Epitaph of a Small Winner* (which is how *Memórias Póstumas de Brás Cubas* was first translated, by William L. Grossman, into English), they would have taken it to be little more than warmed over Laurence Sterne, and so automatically dismissed or undervalued it as a pale, insignificant copy of the original, or influencing, text. We need to know more about the cases of Amado and Machado as well as about this larger and more complex question, the seemingly spotty reception of Brazilian literature in the United States.

With respect to cultural, artistic, and intellectual matters, at least, did Americans of the early 1960s still view Europe more positively than they did “Latin America,” a vaguely perceived and more or less Spanish-speaking imaginary where giant, Portuguese-speaking Brazil hardly even registered? And could this disdainful, if not outright prejudiced, attitude have worked against Brazilian literature even more than it worked against Spanish American literature and culture? It is possible, yet it is also odd to think so since, during the 1930s and 1940s, Brazil had been of great strategic importance to the United States and to the Allied cause. What happened that caused Brazil to drop off the American cultural radar as completely as it seems to have done since the end of World War II and the “Boom” period? There is much we still need to know about why the reception of Spanish American literature in the United States and Canada has developed in certain ways while the reception of Brazilian literature by North Americans has lagged behind, seemingly to suffer a different fate. Although a few good and useful studies currently exist, we need to address this question more thoroughly, more comparatively, and with an eye toward the often volatile cultural components of reception theory (one of which is simple bigotry, in all its many forms).

The at best tepid response to the English-language appearance in the United States of Rosa’s *The Devil to Pay in the Backlands* in 1963 is

yet another influence and reception study that needs to be undertaken, as is one that looks into the similarly lukewarm response to Clarice Lispector's *The Apple in the Dark* when it was published, in a superb translation by Gregory Rabassa, by a major publishing company, Alfred A. Knopf, in 1967, at the height of the "Boom" period. In Rosa's case, the translation issue looms large, as it is well known. Less considered is the question of genre. Did American readers and critics, reared on the Western as they knew it, perhaps react negatively to what they might have felt was a foreign interloper, an attempt by a Brazilian writer to create what some might have considered an exclusively American form? We need to ask, and answer, one fundamental question: Why were these, and other highly regarded Brazilian texts, so roundly ignored by American critics and readers?

A major critic of the time and one who was well schooled in the literatures of both Spanish America and Brazil, Emir Rodríguez Monegal posited that the answer had something to do with American cultural biases, parochialism, and insularity. Noting that in Europe writers like Borges, Fuentes, Sábato, Cortázar, Lispector, and Rosa were being celebrated as innovative and engaging artists of international repute, "here in the United States," he wrote, in 1968, "things are different" (3). Lamenting the "blind literary prejudice" (3) that Latin Americanists in the United States had to fight against in order to get their authors and texts noticed, Monegal touched on an aspect of the influence and reception question that continues to plague the tortured American response to things Spanish American and Brazilian even today. In thinking about what the existence of bigotry, or "blind literary prejudice," might mean to the now global reception issue, we would also do well to consider the nature of the European national tradition that has so profoundly influenced the thinking of the world of letters in the United States. While both Spanish America and Brazil have long

looked to France as their cultural leader, the literati and the critical establishment in the United States have long taken their lead from England. To what degree, if at all, does the question of one's intellectual and artistic heritage exert an influence on the ways a particular text is received? But the same question is not limited to outside influences; it also relates to the often negative ways established critics within a culture respond to angry, dissenting, caustic, and disrespectful voices from new writers from the cultural margins, particularly the poor, the dispossessed, and the ignored, the people who see themselves being left behind by globalization. Contemporary Brazilian literature is rich in this kind of writing, and so on this point as well has much to say to the globally abandoned and exploited. Though perhaps to a lesser degree than in the 1960s, the problem of bias against (and ignorance of) Latin America that Monegal noted in 1968 still exists in some quarters of the United States even today, and it must be taken into account when studies of this sort are entered into. Questions of influence and reception, then, constitute an area in which Brazilianists need to do much more work, globally and closer to home, that is, with respect to the reception of their literature and culture in the United States and Canada and to their reception in Spanish America as well.

As Brazil grows in international power and prestige, and as it more and more becomes a major player in global events, its influence on other cultures, and its reception by them, will be issues of increasing importance. In the Americas, this exciting, if not challenging, development is already well under way, and it is something comparatively inclined Brazilianists must be aware of. Already Brazil is widely seen as the leader of Latin America, and its relationships with its hemispheric neighbors, Argentina, for example, are changing fast, especially in the areas of international economics and politics, where new alliances, like Mercosul, are being spawned all the time. And much the same thing

is happening in the areas of literature and culture. Spanish America, in all its own diversity, is getting to know a new and different Brazil, one it has only imperfectly understood in the past (see Newcomb) but one it can no longer ignore. And many Brazilian artists and writers, like Regina Rheda, Caio Fernando Abreu, Adriana Lisboa, João Paulo Cuenca (who insists on being read in the context of world literature)²¹, and Marcus Accioly, are exploring the ramifications of Brazil's global engagement²². Much the same is true for the United States, whose still overwhelmingly monolingual culture continues, nevertheless, to disregard both Brazil and Canada, where, especially in Québec, a new-found enthusiasm for comparative and inter-American studies has piqued interest in both Spanish America and Brazil (see Siermerling and Casteel; Chanady, Handley, and Imbert; and Hazelton). As our colleague Márcio Bahia has shown, the resistance to this larger, more hemispheric concept of "Americanidade," or "Americanness," has been much greater in both the English-speaking United States and in English-speaking Canada (see Bahia) than among the writers and artists of Brazil, who have long seen themselves not only as Brazilians but as hemispheric and global citizens as well.

This slippery and, for some, contentious idea of "Americanness" also speaks to a relatively recent development in the closely related fields of "American" literature, as long promoted in U.S.-based departments of English and American Studies programs²³. Beginning in the 1990s and blossoming in the early 2000s, a handful of scholars in U.S.-based American literature and in American Studies programs began to promote the idea (long overdue!) that the term, "America," was not, in fact, limited to the United States and that they should begin to think of the Americas, in the plural and as existing in a complex set of relationships (see Porter; also Levander and Levine). For some, however, this has raised the specter of an old and pernicious problem:

U.S.-based imperialism, now extended to the literary sphere as well (see Gillman). Nevertheless, the idea quickly led to the widespread use of the term, “hemispheric,” as a way of expanding the purview of American Studies to all the American republics, North, Central, and South. Tomes like J. Michael Dash’s *The Other America: Caribbean Literature in a New World Context* (1998), Kirsten Silva Gruesz’s *Ambassadors of Culture* (2002), Anna Brickhouse’s *Transamerican Literary Relations and the Nineteenth-Century Public Sphere* (2004), and José David Saldívar’s *Trans-Americanity* (2012) all advocate a more inclusive and hemispheric approach for American Studies, all argue for integrating what their authors refer to as “Latin America” into their deliberations, and, unfortunately, all elide Brazil from the discussion²⁴. Portuguese-speaking Brazil, in other words, remains invisible even to students and scholars possessing some level of fluency in Spanish and some degree of competency in Spanish American literature, and who claim to be committed to a “hemispheric” approach to things American. If, as an Americanist, one’s main interest is the United States, then a preoccupation with English and Spanish (the latter now ranking as the second language of the United States) would be appropriate; but if one is concerned with a truly “hemispheric,” or inter-American, perspective, then the dyadic English/Spanish paradigm is simply not adequate. French, so as to include Québec and the Francophone Caribbean, and Portuguese, so as to include Brazil, are also needed, to say nothing of any Native American languages that might be required for certain studies.

Though we Brazilianists salute our American Studies colleagues for their “discovery” of these other Americas, their omission of Brazil (and, typically, Canada as well) is a grievous error and it needs to be corrected. And no one is more prepared to do so than the Brazilianists are. This is so because, thanks to their more inclusive academic preparation, Brazilianists tend to know not only Portuguese and Brazilian

literature but both Spanish and Spanish American literature and English and the literature, culture, and history of the United States. But they very often also know French as well, which allows them access to the literatures and cultures of both Québec and the Francophone Caribbean, to say nothing of the French literature and its own global influence. To put this another way, Brazilianists are here presented with a tremendous opportunity to contribute to our better understanding of hemispheric and global literature. Indeed, if I were a young Brazilianist today, and if I were at all interested in the inter-American, or “hemispheric,” project, I would definitely think about publishing from time to time in such (for us) non-traditional venues as *College English*, *American Literature*, *American Literary History*, and *Comparative American Studies*. To publish in one of these journals would be an excellent way to reach a more global audience. And Brazilianists have a great deal to add to the development of inter-American study. Indeed, they can be said to be the key players in it (see Fitz, *Inter-American Literature: A Concise History*, 14-28; 30-38). By dint of their training, then, but also because of their unique outlook and global inclinations, Brazilianists really are the driving force behind the inter-American project, and they would do well to cultivate this fast developing new field whenever possible.

Naturally connected to issues of influence and reception, translation is also a comparative problem that Brazilianists need to be concerned with – as it will be a major part of the future of their discipline. Within the ken of comparative translation studies, and with respect to the importance of translation to Comparative Literature as a field, Brazil is already quite well known and respected. Susan Bassnett, for example, has argued that, in the Americas, two nations stand out for their innovative work in translation theory and practice – Canada and Brazil (138-161). Noting the importance of the *Antropofagista* movement in the 1920s and discussing the work of Haraldo and Augusto de

Campos (153-156), Bassnett further contends that the “Brazilian and Canadian groups of translation theorists have in common the aim of celebrating the role of the translator, of making the translator visible in an act of transgression that seeks to reconstruct the old patriarchal/European hierarchies,” an approach to translation that has distinctly political implications (157). “Haroldo and Augusto de Campos,” the Canadian scholar concludes, “use translation as a way of affirming their right as Brazilians to reread and repossess canonical European,” and, one might add, world literature as well (157). The implications of this more disruptive sense of translation for Brazil’s place in *Weltliteratur* are profound and far reaching. And, apropos of Goethe’s vision, they are at least as political as they are aesthetic. This is a point that writers like Rheda, Abreu, Lisboa, Cuenca, and Accioly have made repeatedly in much of their work. And many other Brazilian writers, Cíntia Moscovich and Michel Laub, for example, are doing the same thing (see Vieira 14-19). In modern Canada and Brazil, the two New World nations most often ignored even by those who profess to embrace a hemispheric perspective, translation studies offer a way not only of entering into the sacred kingdom of the better known and still hegemonic national literatures but of actually surpassing them up, demonstrating that high quality literary texts from hitherto marginalized places like Canada and Brazil can equal and sometimes exceed those from the supposedly “superior” nations and national literatures. The world of Lusophone literature is replete with authors and texts that can redirect the discourse of world literature in precisely this way, and translation will have a great deal to do with how it happens.

What we Brazilianists and Lusophone scholars need to do now and in the decades to come is argue for our writers, artists, and intellectuals in ways that showcase their excellence and originality to the global audience by measuring them against the established texts. This is a

game in which we will do well because we have works of real worth. And most readers in the international community do not know about them. I think about this every time I read Machado de Assis and fume over what our colleagues in other, more respected fields describe as their many contributions to the “modern novel,” when I muse on the many breakthroughs Clarice Lispector achieves in *Perto do Coração Selvagem* and their importance to our thinking about gender, agency, and female identity in the Western tradition, and when I ponder what a wider appreciation of Guimarães Rosa’s great mythic narrative, *Grande Sertão: Veredas*, would mean to discussions about the nature of hemispheric and world literature, and their concerns with the connections between gender, language, ontology, and epistemology, in the fraught post-World War II decade of the 1950s. I feel much the same when I contemplate how differently we would view European and Western literature in general if we were regularly including such Portuguese masters as Camões, Eça de Queirós, Pessoa, and Saramago in our increasingly globalized deliberations. It is up to us, and especially to our talented younger colleagues, to put these and other of our texts into play on the global stage and to make them part of the textual circulation that characterizes world literature in the twenty-first century. As it pertains to Brazilianists (and to Lusophone scholars in general), the point of the comparative method is not to argue or assert that our works of literature are “better” than others but to demonstrate that they are of high quality and deserve to be read and discussed in a global context. As we proceed to do this, to promote our authors and texts in a judicious, fair minded, and democratic fashion by comparing them with novels, poems, and dramas from other national literatures, we will be upholding the highest and most laudable principles of Goethe’s *Weltliteratur*.

NOTES

¹ Goethe coined the term in a January, 1827, essay he wrote for his journal, *Über Kunst und Altertum (On Art and Antiquity)*, in which he responds enthusiastically to a favorable review of his play, *Tasso*, that had appeared earlier in the *Paris Globe*. The review, which apparently pleased him a great deal, also led him to speculate on how such thoughtful and sympathetic responses to work from a different nation and culture could result in “a reciprocal knowledge” of French and German literature and that, by extension, this same sort of productive reading could, if properly nurtured and practiced, “bring about greater harmony and communication among” other nations as well (Lawall 13). This was the genesis of the term.

² Herder had similar ideas about the possibility of a universal literary history, one that would link together all writers of all languages and cultures.

³ Her two best known works are *De la Littérature Considérée dans ses Rapports avec les Institutions Sociales* (1800) and *De l'Allemagne* (1810). This latter work is well known for advocating the theory about the supposedly cool, rational North (Germany) balancing off the supposed sensualism of the South (France and, most particularly, the more carnal aspects of its Roman heritage).

⁴ The case of Mme. de Staël also explains why the founding languages of Comparative Literature as a discipline were French, German, and English, all European languages.

⁵ As González Echevarría, Pupo-Walker, and Haberly put it (making specific reference to Brazil's early, formative years), “Much to its advantage, colonial Brazil was a society receptive to the foreign intellectual currents that often came with trade. French, British, and US ships frequently anchored in Brazilian ports. Though the Portuguese crown sought a strict administrative control of its vast American colony, it never developed the paranoid fear of foreigners displayed by Spanish authorities” (2).

⁶ In this same 2013 essay, Damrosch specifically mentions Portuguese, along with English and Arabic, as an example of a “wide spread” language and one that is clearly “international” in nature (624).

⁷ It is clear how and why the advent of World Literature will be a boon to departments of English here in the United States, but it is not at all clear why it would benefit anyone else, least of all programs and departments of foreign languages and Comparative Literature.

⁸ The others listed by Lomnitz are: German, English, Spanish, Dutch, Hungarian, Icelandic, Italian, Swedish, and French (see Lawall 4).

⁹ Though too often disregarded by monolingual people, translation is a complex process of close reading, interpretation, and creative writing. And it is never exactly the same as the text in its original language. Not surprisingly, translation, whether understood well or not, emerges as “the most essential element in a universal world literature” (Strich 6; see, also, 6-10 for more concerning Goethe's own thoughts on translation), even as it is too often overlooked by those who militate in favor of “World Literature;” see Apter).

¹⁰ For students of Portuguese, the mention of Javanese brings to mind the Lima Barreto story, “O homem que sabia javanês.”

¹¹ It is not at all clear what Goethe, who knew several languages well enough to read their literatures in their original tongues, would have thought about the advocacy of “World Literature” today by people who are basically monolingual.

¹² In an e-mail to me on 28 May, 2014. Along with Professors Helena Buescu and Laura Padilha, Professor Jackson was, early in 2014, part of an external evaluation committee for the flourishing Department of Portuguese at the University of Macau.

¹³ Brazilian critic and literary historian, Massaud Moisés, is one, for example, who does accept the date 1500 as the beginning of Brazilian literature (15).

¹⁴ Questions of international commerce obtain here, as do questions of national identity, political governance, the viability of different economic systems, and the always volatile issues of race, religion, and social organization. Even the founding document of Brazilian literature, Pêro Vaz de Caminha's *Carta de Achamento*, stands as unique among all the "discovery" documents bequeathed us by the original European explorers. Its at times humorous self-consciousness, its objectivity, its awareness of itself as being part of a larger enterprise, and its lack of cultural hegemony and judgementalism all make Caminha's report a singular example of early American writing.

¹⁵ In my view, the animating spirit of *brasilidade*, or "Brazilianness," begins early in Portugal's American colony and, relatively speaking, I do not find any real equivalent in any other of the New World colonies until much later. From this, I conclude that, in the Americas, Brazil was the first colony to begin to think of itself as something different than its European progenitor.

¹⁶ Though he does not mention Canada in doing so, González Echevarría also suggests the value of reading Machado from a comparative and inter-American perspective when he writes that "Joaquim Maria Machado de Assis . . . is the premier nineteenth century Latin American writer and one of the best of all time anywhere. Had he been born French or English, there is little doubt that his works would be prominently featured in the Western canon. In the Americas he is certainly on the level of Melville, Hawthorne, and Poe. No one in Spanish comes close to his polish and originality" (*Oxford Book of Latin American Short Stories* 95).

¹⁷ Earlier, in 1143, Afonso Henriques claimed the title of king and declared Portugal to be an independent nation separate from Spain.

¹⁸ It is worth remembering that, beyond the theme of miscegenation (for which this famous study is best known), *Casa Grande e Senzala* also examines the question of patriarchy and how it affected every aspect of Brazilian life. I mention this because the theme of patriarchy in early American life could be the foundation of an excellent course or research project for an enterprising inter-Americanist, and Brazil, with its unique Portuguese heritage, could well be the basis for it.

¹⁹ Bloom refers to Machado de Assis as "the supreme black literary artist to date" (*Genius* 673).

²⁰ Orson Welles' 1942 distinctly positive depiction of Brazil as a "black" and indigenous culture (in the film, *It's All True*) was met with racist criticism in the United States and so must have still been in the minds of many critics and cultural commentators in the 1960s as well (see Fitz, *Brazilian Narrative*, 20-21, and Stam, 107-132).

²¹ Cuenca's 2010 novel, *O Único Final Feliz para uma História de Amor é um Acidente* (Dartmouth, Massachusetts: Tagus Press, 2013), has been translated into English by Elizabeth Lowe.

²² In a forthcoming essay, Nelson Vieira argues that while a new generation of Brazilian writers are actively engaging with the international community, Brazil's critical establishment has, with a few notable exceptions, been slower to do so (see Vieira). A version of Prof. Vieira's paper on this topic was delivered at the III Colóquio

Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea: Percursos, Cruzamentos e Interseções” [Third International Colloquium on Contemporary Brazilian Literature: Paths, Crossings, and Intersections] at Georgetown University, April 14-16, 2014.

²³ A clear product of the Cold War era, American Studies was formed as a new discipline in 1951 as a way of promoting the United States, domestically and on the global stage. Another new discipline, Latin American Studies, was formed exactly fifteen years later, in 1966.

²⁴ Only Gruesz makes even a passing reference to Brazil, though she does note that she regrets this and does so because she is “limited ... to bilingual contexts of Spanish and English” (213 n. 1).

WORKS CITED

AMADO, Jorge. *Gabriela, Clove and Cinnamon*. Trans. by Barbara Shelby. New York: Alfred A. Knopf, 1962.

APTER, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London: Verso, 2013.

BAHIA, Márcio. “Americanidad: Towards the Mapping on a Concept.” *Americas’ World and the World’s Americas/Les Mondes des Amériques et les Amériques du Monde*. Amaryll Chanady, George Handley, and Patrick Imbert, editors. Ottawa: Legas, 2006: 23-33.

BASSNETT, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1993.

BLOOM, Harold. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. New York: Warner Books, 2002.

BURNS, E. Bradford. *A History of Brazil*. 2. ed. New York: Columbia University Press, 1980.

BURNS, E. Bradford. *Latin America: A Concise Interpretation*. 2.ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1977.

CHANADY, Amaryll, George Handley, and Patrick Imbert, editors. *Americas’ Worlds and the World’s Americas/Les Mondes des Amériques et les Amériques du Monde*. Ottawa: Legas, 2006.

DAMROSCH, David. Global Comparatism and the Question of Language. *PMLA*, v. 121, n. 3 (May 2013): 622-627.

DAMROSCH, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

DAMROSCH, David, editor. *Teaching World Literature*. New York: MLA, 2009.

FEAL, Rosemary G. Language Requirements and the English PhD: ‘A Gesture of Interest?’ *MLA Newsletter*, Spring, 2006: 5-6.

FITZ, Earl E. *Brazilian Narrative Traditions in a Comparative Context*. New York: MLA, 2005.

FITZ, Earl E. “The Importance of Latin American Studies to the Inter-American Project.” The Center for Latin American Studies, Vanderbilt University, the Occasional Paper Series, 2013. www.vanderbilt.edu/claspodcasts-publications-2occasional-papers/

- FITZ, Earl E. *Inter-American Literature: A Concise History*. The Scholar Collection, 2012. (473 p.) www.academicpub.com
- FITZ, Earl E. Machado, Borges, e Clarice: A Evolução da Nova Narrativa Latino-Americana. *Revista Iberoamericana*, v. LXIV, n. 182-183, enero-junio 1998: 129-144.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. 10. ed. em português. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1958.
- GIKANDI, Simon. Provincializing English. *PMLA*, 129, 1 (January 2014): 7-17.
- GILLMAN, Susan. The New, Newest Thing: Have American Studies Gone Imperial? *American Literary History* 17 (2005): 196-214.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, Enrique Pupo-Walker, and David Haberly, editors. Introduction to Volume 3. *The Cambridge History of Latin American Literature*, v. 1-3. Cambridge: Cambridge University Press, 1996: 1-8.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, editor. *The Oxford Book of Latin American Short Stories*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. Introduction. *The Oxford Book of Latin American Short Stories*, Roberto González Echevarría, editor. Oxford: Oxford University Press, 1997: 3-22.
- HAZELTON, Hugh. *Latinocanáda: A Critical Study of Ten Latin American Writers of Canada*. Montréal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007.
- LAWALL, Sarah, edited and with an Introduction by. *Reading World Literature: Theory, History, Practice*. Austin: University of Texas Press, 1994.
- LEVANDER, Caroline F., and Robert S. Levine. Introduction: Hemispheric American Literary History. *American Literary History* 18, 3 (2006): 397-405.
- LISPECTOR, Clarice. *The Apple in the Dark*. Trans. by Gregory Rabassa. New York: Alfred A. Knopf, 1967.
- LOWE, Elizabeth. Translator's Afterword. *The Only Happy Ending for a Love Story is an Accident*, J. P. Cuenca. Trans. by Elizabeth Lowe. Dartmouth, Mass.: Tagus Press, 2013: 119-122.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. The New Latin American Literature in the USA. *Review '68*. New York: The Center for Inter-American Relations, 1969: 3-13.
- OLIVEIRA LIMA, Manuel de. *The Evolution of Brazil Compared with that of Spanish and Anglo-Saxon America*. Westport: Greenwood Press, 1975 (the text was originally published in 1914 by Stanford University).
- PAGDEN, Anthony. *Lords of all the World: Ideologies of Empire in Spain, Britain, and France c. 1500-c. 1800*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- PERRONE, Charles A. *Brazil, Lyric, and the Americas*. Gainesville: University Press of Florida, 2010.
- PORTER, Carolyn. What We Know that We Don't Know: Remapping American Studies. *American Literary Studies* 3 (1994): 467-526.
- RICCI, Ronit. *Islam Translated: Literature, Conversion, and the Arabic Cosmopolis of South and Southeast Asia*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: Estudo Comparativo de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.

ROSA, Guimarães. *The Devil to Pay in the Backlands*. Trans. by Harriet de Onís and James Taylor. New York: Alfred A. Knopf, 1963.

SEED, Patricia. *Ceremonies of Possession in Europe's Conquest of the New World: 1492-1640*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SIERMERLING, Winfried, and Sarah Phillips Casteel, editors. *Canada and Its Americas: Transnational Navigations*. Montréal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2010.

SOMMERS, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

STRICH, Fritz. *Goethe and World Literature*. Trans. by C. A. M. Sym. Westport: Greenwood, 1971.

STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press, 1997.

VIEIRA, Nelson. É Paroquial a Literatura Brasileira Contemporânea: O Local Eclipsa o Universal? In: *Colóquio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea: percursos, cruzamentos e interseções Brasil – Estados Unidos*, 3. 14 de abril de 2014. Georgetown University, Washington, D.C.

Earl E. Fitz é professor de Português e Espanhol e de Literatura Comparada na Vanderbilt University, onde dá cursos sobre literatura brasileira, hispano-americana, e interamericana (as do Brasil, Hispano-América, Estados Unidos, e Canadá), e de tradução literária. É autor de muitos artigos e livros, com destaque para *Machado de Assis and Female Characterization: The Novels* (ser lançado em 2015, pela Editora da Universidade de Bucknell), *Brazilian Narrative Traditions in a Comparative Context*, *Rediscovering the New World: Inter-American Literature in a Comparative Context* e (com a professora Elizabeth Lowe) *Translation and the Rise of Inter-American Literature*.

Artigo recebido em 15/08/2014. Aprovado em 20/09/2014.

**A INTERNACIONALIZAÇÃO DOS POBRES
NA AGENDA GLOBALIZADA: UMA REFLEXÃO
EM TORNO DO INTELLECTUAL ESCRITOR
NO MERCADO MULTICULTURAL**

Lucia Helena

Universidade Federal Fluminense
Universidade Federal do Rio de Janeiro
CNPq

Abstract: Taking contemporary literature into account, this article analyses the location of the intellectual writers in emergent countries in the context of the internationalization of the artistic production. The condition of the intellectual writers as individuals adrift will be here compared to their *status* acquired (or not) after their work is translated and widespread abroad. Comparing the situation of Brazilian intellectual writers from 1930s to 1940s to their critical fictional representation in Silviano Santiago's *Em Liberdade* (1981); to the situation of the writer in the early years of the 21st century, as fictionalized in João Gilberto Noll's *Lorde* (2004) and *Berkeley em Bellagio* (2002), this reflection asserts that a battle between the different conceptions of nationality and the powers of a utopian thought takes place in the center of the intellectual arena. The three last decades of the 20ths, fictionalized in *Em Liberdade*, and the early years of the 21st century, represented in Noll's novels stage both the ironic skepticism and the crisis of the triumphant utopias, as well as the clash of the intellectual writers with the issues of achieving (or not) money and status in the process of trading their cultural products inside a society ruled by groups that represent the elite of the globalized world, and whose interests lie in the acquisition of consumer goods. In relation to the internationalization of the intellectual writers in the market of the globalized academic world, it will be highlighted here that the acclaimed multiculturalism can be seen as a correspondent to the "improvement of the rules" in which subjectivities succumb to a logic of the play that turn intellectual writers into losers of the

globalized system, making them to replicate the roles reserved to subaltern subjects, a consequence of their submission to what is inadequate.

Keywords: Intellectual writer; multiculturalism; emergent countries; globalized order; goods; money culture.

Desagrada-me o papel secundário que dão ao debate das ideias e à função do intelectual na sociedade (seja ela a do seu país, seja qualquer outra). Sei do perigo que se corre quando se entra na luta de peito aberto; sei do inimigo que sorri satisfeito ao vislumbrar o calcanhar de Aquiles; sei da utilização maquiavélica que se pode fazer da autocrítica honesta; sei dos labirintos da honestidade numa política como a nossa. Mas não aceito o silêncio total.
Silviano Santiago, *Em Liberdade*, p. 159.

Quando ele chegou aos Estados Unidos, tinha menos de cem dólares. A chefe do Departamento de Espanhol e Português em Berkeley o esperava no aeroporto de San Francisco toda de preto, loira, sorrindo meio culpada por tantas atribulações que o consulado americano de São Paulo tinha me causado por não ser um cara de altas formações acadêmicas, por estar desempregado, sem endereço fixo, penso eu, por tudo isso relutaram – duas, três vezes meu passaporte voltara a Porto Alegre sem o visto – temendo com certeza que eu quisesse emigrar como tantos patricios.
João Gilberto Noll, *Berkeley em Bellagio*, p. 16.

Quando saí pela porta da alfândega, duas pesadas malas, sacola pendurada no ombro, nem pensei em olhar para os que esperavam atrás de uma corda os passageiros que chegavam a seu destino. [...] Eu estava chegando ao aeroporto de Heathrow, em Londres.
João Gilberto Noll, *Lorde*, p. 09.

Numa época de riqueza de recursos de comunicação virtual, *e-books*, *blogs*, expansão do mercado editorial com seus reconhecidos benefícios e, paradoxalmente, em uma paisagem de empobrecimento do debate intelectual, examina-se a situação da fabricação literária do inte-

lectual escritor de países emergentes, no panorama do multiculturalismo e da internacionalização incentivados pelo cenário da globalização. Elabora-se este exame a partir de alguns textos fundamentais no *corpus* da literatura contemporânea e com eles sublinha-se o papel do escritor e do intelectual como seres à deriva do mercado, em patente desacordo com o cotidiano de promessas, brandidas pela planetarização da economia, de ascensão do escritor e de sua obra na circulação de bens de consumo que fazem sucesso, quando traduzida e divulgada no exterior.

Para efetivar esse objetivo, parte-se de uma comparação entre a situação do intelectual escritor nos anos de 1930-40, tratada na ficção *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago, e a do intelectual escritor em inícios do século XXI, segundo tematizam Lorde (2004) e *Berkeley em Bellaio* (2002), de João Gilberto Noll.

Se, quanto às décadas de 1930-40 (reunidas às de 1970-80 na ficção de *Em Liberdade*), o personagem escritor Graciliano Ramos, pseudoautor de um diário, constata que o modernismo estabelece uma contenda entre diferentes possibilidades triunfantes de se conceituar as categorias do nacional e do pensamento utópico, o tempo da escrita de *Em liberdade* remete, por outro lado, à passagem das décadas finais do século XX, em que essa visão é corroída.

A escrita de Noll, por sua vez, oferece personagens que atuam nas décadas finais do século XX e no início do século XXI, quando se afirma, pelo ceticismo irônico, a crise das utopias. Apresenta, além, o choque entre o intelectual escritor e o dinheiro e *status* que obtém (ou não) na troca de sua mercadoria cultural com os ditames de organização do mundo expedidos pela elite da globalização, mais interessada em bens materiais e utilizáveis.

Parte-se do pressuposto de que, na internacionalização do intelectual escritor no mercado da agenda globalizada, o tão elogiado multiculturalismo pode corresponder ao “aperfeiçoamento das regras” do sis-

tema, que faz com que as subjetividades sucumbam à lógica do jogo, fazendo com que sujeitos em busca do protagonismo se tornem os novos perdedores da ordem globalizada. No mundo desenvolvido, como se pode ver em *Lorde* e *Berkeley em Bellagio*, aos possíveis imigrantes – a exemplo de escritores e intelectuais de países não dominantes, como os protagonistas desses dois romances – estão reservados papéis de subalternidade. Importante registrar que a cogitação a ser desenvolvida não pretende refletir acerca da situação do intelectual escritor a partir de situações reais, vividas por pessoas concretas, mas tratar do assunto a partir do que configuram os narradores e personagens escritores tematizados nos romances em pauta: *Em liberdade* (1981), *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004). Determinados fragmentos foram deles extraídos e postos em destaque como epígrafes que, na abertura deste trabalho, permitem iniciar a comparação prometida e examinar-se, de partida, situações de semelhança e diferença de grande proveito para o que se quer debater aqui. Articulam-se as décadas de 1930 ao período do golpe militar e às décadas de 1970-80, como em Silvano Santiago, e as décadas de 1980 ao momento atual, como em João Gilberto Noll, buscando cobrir as metamorfoses do papel do intelectual tal como tematizadas nos romances escolhidos, bem como configurar uma reflexão sobre a contemporaneidade do intelectual escritor, do crítico e do leitor, no Brasil hodierno.

Como a denominação “contemporâneo/a” é larga, merece delimitação e esclarecimento. Ela não deve ser reduzida à estatura de um elenco do que foi publicado no presente, de maneira tosca e/ou ingênua, uma vez que com o termo sugere-se neste estudo uma forma complexa de encarar a temporalidade, que não possui apenas uma face vincada no “aqui e no agora”. Embora remeta ao presente, a expressão contemporâneo/a revela que essa é uma extensão do tempo formada não só pelo que surge numa época, mas pelo que nela ainda é capaz de dar ressonância ao que no passado não acabou totalmente, sendo

capaz de captar, como antena sensível, o que ainda está por vir. Por contemporâneo/a, o ensaio remete, portanto, à temporalidade na qual se articulam um passado “imperfeito”, o “instante já” e uma virtualidade de antecipação do amanhã. Essas múltiplas dimensões configuram-se como zonas nebulosas, não lineares, que confluem para a constituição daquilo que Clarice Lispector figurou, em *A Hora da Estrela*, como sendo a grandeza e labilidade do “instante já”.

Saindo do binarismo da seta teleológica e abandonando a causalidade mecânica, falar do contemporâneo exige retomar a fértil consideração de Giorgio Agamben (cf. 2009), para quem o contemporâneo encara a infinidade e o fragmento; a unidade interrompida do sentido que surge repentinamente, como se fosse produzido por vetores em fluidez e velocidade, que compõem e recompõem as transformações não lineares nem teleológicas do tempo, do saber e da reflexão humanos. A expressão contemporâneo/a não traduz apenas a significação de um tempo novo e/ou novidadeiro, mas a de um tempo no qual, num mesmo instante, podem relampejar fragmentos, ruínas, memórias de um passado que não passou totalmente, assim como relampejam as intuições do que ainda não está presente com clareza.

Pensar o que vem a ser o contemporâneo constitui, finalmente, apreender que no paradigma do atual se tangenciam, interpenetram e intertrocam paradigmas passados e presentes que, no entanto, ainda vigem, têm força e vivificam no momento do que é chamado o *aqui e agora*. Ressalte-se, todavia, que com isso não se quer falar que o passado volta tal qual era. Trata-se de uma nova atualização do paradigma aparentemente passado que, ao se repetir, repete-se em diferença, como propõe Deleuze em *Repetição e Diferença*.

Dito isso, ressalte-se que as epígrafes e os textos escolhidos permitem discutir a situação do intelectual e de sua projeção (ou não) no cenário internacional, em dois tempos: primeiramente, nos anos 1930-40,

em plena vigência da ditadura do Estado Novo, e em segundo lugar, de acordo com alguns teóricos, dos anos de 1980 à atualidade, durante a experiência de um possível totalitarismo neoimperialista, que estaria sendo gerado no seio da globalização.

Os três textos beiram a ideia da *ficção-limite*, pois não são reconhecíveis, pelo leitor desavisado, como romances no sentido já assimilado pela tradição dessa forma estética. Neles, o tecido da linguagem está aquém e além do modelo romanesco do século XIX – primeiro, diferentemente do que fora feito no Romantismo, por remexerem na tessitura do eu, na junção que simula a extrema tensão entre a trama competente do ficcional e a biografia de um autor, que pode ou não ser o autor implícito, ou seja, aquele que assina a obra, como no caso complexo de *Em Liberdade*, em que a questão da alterbiografia jamais relaxa. Segundo, porque a linguagem que transporta o teor dessas três invenções demonstra ter consciência do potencial do ensaio crítico e teórico, como material propulsor de uma carga estética repassada ao leitor pela própria ficção, assim incentivando-o, com sutileza e ironia, a deixar de ser um *leitor vampiro*, em busca de um pretenso conteúdo (o sangue) a extrair do material significante, para tornar-se o coautor do processamento das camadas de sentido que entramam o ficcional.

A distância temporal entre o livro de Santiago e os dois livros de Noll, além da diferença entre eles, demanda que se esclareça preliminarmente a escolha dessa tríade de romances, já que o texto de Silviano (ao reunir o período colonial à década de 1930 e ao golpe militar) possa de início não parecer ao leitor ser incluído no debate sobre a globalização. No entanto, nas camadas de que se recobre esse texto-camaleão, encontra-se um trabalho labiríntico e de grande escopo no âmbito da filosofia da cultura que faz valer a pena o risco do bordado. O que se quer dizer com isso? *Em Liberdade*, como os livros de Noll, parte da figuração de um intelectual-escritor, levando a repensar os rastros do contemporâ-

neo mais remoto, da faixa das décadas de 1970-80, no hoje, ao trazer à baila o tempo da escrita, pela ponte-passagem que estabelece entre a morte de Cláudio Manuel da Costa no período colonial e a de Vladimir Herzog em 1975, durante a ditadura militar. Esse articular complexo da temporalidade relembra a reflexão de Agamben sobre a permanência, no contemporâneo, de um passado que não passou, trama sobre o tempo que faz com que *Em Liberdade* trabalhe a tecla de historicidade de que, a olho nu, os liames da ficção de *Berkeley em Bellagio* e *Lorde* parecem carecer.

A questão da concepção da história como força está presente nos três romances, embora seja mais flagrante na narrativa de *Em Liberdade*. Ela promove a reinvenção da linguagem no nível do significante e no que disto provém reaprende-se a lição de Roland Barthes em *Aula*¹: a escrita no corpo da linguagem recupera, no eu narrador de *Em Liberdade*, as tantas experiências de vida na prisão do narrador de *Memórias do Cárcere*. Mas não só isso: denuncia a prisão, tantas vezes esquecida ou reprimida, no cárcere da linguagem que não se renova nem ousa e que, ao contrário, contenta-se em repetir formas anquilosadas. Ou seja, ambos tratam da linguagem como uma forma de liberdade estética e de emancipar a reflexão crítica e o prazer do texto, recuperando o potencial da linguagem como força capaz de rasurar a dicção esmagada pela exceção dos estados totalitários, cuja versão instrumental do poder e do pensamento reconduzem o homem ao que ele tem de humano, demasiadamente humano: o potencial libertador da linguagem e da literatura que não tenham desaprendido o exercício do pensamento crítico.

Trazer para o momento atual a reflexão empreendida por Silviano Santiago no seu magnífico *Em Liberdade* significa também pontuar que o estágio da globalização carrega em si o desdobramento dos momentos de exceção ao estado de direito, repetidos na vida atual do planeta e ao longo da história do Brasil e do mundo.

Unir a ficção de Silviano Santiago – numa correlação em rede de perspectivas éticas e estéticas – ao trabalho de João Gilberto Noll, que aborda contemporaneamente uma solidão continental e avassaladora que se estende à subjetividade na globalização, aponta para o fato de que os três livros em análise tratam de um dos tentáculos mais agudos de nosso tempo: a errância e perda da liberdade e da subjetividade na cultura do dinheiro do mundo globalizado. E remete ao totalitarismo também presente no processo de globalização, o que se evidencia na aniquilação da diferença, ao contrário do elogio superficial que se tem feito do diferente, ou seja, daqueles seres perdidos e humilhados que são colhidos nas “malhas da letra”.

A ficção de Santiago apresenta um pastiche (e, ao mesmo tempo, uma homenagem) do texto do intelectual escritor Graciliano Ramos que, segundo *Em Liberdade*, teria escrito um diário, antes da redação de *Memórias do Cárcere*. Esse diário teria sido deixado aos cuidados de Alexandre Eulálio e entregue por ele a Silviano Santiago, que teria trabalhado com os inéditos na qualidade de editor do precioso e desconhecido manuscrito do famoso escritor alagoano, preso na Ilha Grande, RJ, durante a ditadura Vargas.

Em Liberdade pode ser arrolado no elenco de textos nacionais e internacionais contemporâneos, no sentido discutido no início deste ensaio. O “modelo” que exhibe não estava em moda, nem se conhece entre nós outro texto que a ele se possa comparar em trabalho de pesquisa, escrita e criatividade e, além, de reflexão sobre o pensamento totalitário na década ainda ditatorial de 1980, quando foi publicado. A ficção-limite de Silviano Santiago, destacada em epígrafe neste artigo, tece uma consideração sobre o intelectual escritor, simulando ser a escrita de Graciliano Ramos, num tempo que remete às décadas de 1930-40 e no qual ainda não se pode falar em globalização, nem em modernidade líquida, categorias hoje vigentes. Ao longo de todo o texto, há um debate importante

entre a categoria do nacional e suas práticas de patriotismo autoritário e o interesse diverso disso, por parte de Graciliano, feito uma ficção de Silviano, sobre a situação política e social dos intelectuais escritores que se recusavam a favorecer a cooptação do Estado Novo getulista, recusando-se a aderir aos padrões emprestados da elite dominante, como se pode observar no primeiro projeto (frustrado e questionado em *São Bernardo*) da escrita de Paulo Honório, que distribuiria o trabalho em série a cada um dos amigos, que trabalhariam de graça, e ele, por pagar, poria seu nome na capa, sendo o autor de obra alheia. Tal projeto sucumbe pelo “pio da coruja” e pela ruína dos ideais de introdução, a qualquer custo, da modernização no sertão nordestino brasileiro, como diz, em uma das introduções à reedição da obra, João Luiz Lafeté (cf. 1977).

Na primeira epígrafe deste estudo colhe-se um fragmento de “Graciliano” (na feliz expressão de Nelson Mota, em resenha da época de publicação do livro *Em Liberdade*). Isso porque o diário de Graciliano Ramos de fato não existiu, nem foi escrito por ele. O “falso manuscrito” resulta, como se sabe, de uma experiência de escrita arrojada e criativa de Silviano Santiago, que frutifica como pastiche elaborado a partir de imensa pesquisa e reflexão cultural e teórica. Nele, Silviano Santiago incorpora, com rara competência, a escrita a Graciliano. E o faz como se treinasse escrever (e o consegue) na caligrafia intelectual e romanesca do autor alvo do pastiche, numa realização que não abdica de transpor, com sutileza de recursos, a escrita do passado para o presente da escrita, num primoroso acoplamento, em articulação ensaística, do tempo de Graciliano Ramos, durante a ditadura getulista, ao tempo da escrita de Silviano. Mas vai além a escrita em abismo na qual o passado da colonização ressurge na referência a Cláudio Manuel da Costa, no ambiente mineiro do pensamento absolutista em confronto com o iluminismo de que se alimentou a Inconfidência Mineira de 1789. E que é também articulada pelo narrador, via o tema da morte, a Vladimir Herzog, vítima em 1975

da política totalitária da ditadura militar. *Em Liberdade* traz à baila a memória da morte do inconfidente Cláudio Manuel da Costa, sobre o qual, na versão da ficção de Silviano, o escritor Graciliano estaria pesquisando na Biblioteca Nacional. Cabe lembrar que, na trama da história do Brasil, a versão da morte de Cláudio (que se teria enforcado na prisão com o cadarço do pijama) conecta-se à versão oficial da morte de Vladimir Herzog, que, como Cláudio, ter-se-ia enforcado com o cadarço do pijama nas dependências da prisão militar. O trabalho de Silviano Santiago pode ser visto, portanto, como um *texto aranha*, uma rede em pastiche, uma forma contemporânea da *literatura como passagem* (cf. Helena, 2010: 160-184).

Na segunda epígrafe, observa-se um personagem protagonista masculino, cujo nome se desconhece, que viaja de Porto Alegre, no Brasil, aos Estados Unidos, aportando no aeroporto de San Francisco, com menos de cem dólares no bolso, para desenvolver atividades acadêmicas da Universidade de Berkeley. Criado por João Gilberto Noll, o personagem é um intelectual subalterno, que, além de estar desempregado, teve imensa dificuldade, após o convite recebido para desenvolver atividades na Universidade de Berkeley, de conseguir receber o visto consular para que pudesse viajar, já que o documento foi a ele recusado por três vezes no consulado norte-americano de São Paulo. Sua situação inadimplente o coloca sob a suspeita de tentar imigrar, tendo em vista a falta de diplomas que indiquem ser capaz de estar preparado para uma tarefa de tal monta, segundo parece ter considerado a burocracia de Estado encarregada de abrir os portões da terra promissora para o vizinho pobre e que por três vezes negou deixá-lo sair do Brasil e ultrapassar as fronteiras aduaneiras entre o sul e o norte do planeta.

Comparando-se os exemplos, têm-se duas cenas que somente de modo superficial parecem ser semelhantes: *Em liberdade* trata de urdir (em simulação) a “fala, a escrita e o pensamento” de dois intelectuais: Silviano e Graciliano, no composto Gracilviano (o diário de Graciliano

redigido a partir de seu suposto editor põe em diálogo duas versões entrecruzadas, mas em muitos momentos independentes). Em contrapartida, os dois intelectuais escritores de João Gilberto Noll (cf. a segunda e a terceira epígrafes) são contemporâneos a si mesmos; são dois intelectuais escritores que estão em viagem, rejeitam a questão do nacional em si, num deslocamento internacional, multiétnico e multicultural, pois são de origem cultural e territorial distinta do que vão encontrar nos países de “destino”, embora essa categoria seja posta em questão, incessantemente, pelo estar à deriva, que abala e constrói, ao mesmo tempo, a textura dos dois personagens protagonistas em cada livro. Embora atendam a convite que lhes é feito pelo mundo acadêmico norte-americano e londrino, as expectativas que nutrem dessa viagem são submetidas à falta de esperança, à perda dos ideais, ao ceticismo, que reúnem os dois romances de João Gilberto e os separam da discussão das utopias do primeiro modernismo heroico e do modernismo do ciclo nordestino, ambos em pauta no universo de *Em Liberdade*.

Nos personagens de Noll, a identidade resta rasurada e nenhum deles tem marca ou fama significativa, nem se dá atenção ao nome próprio, embora se ressalte, todavia, uma identidade de classe: apesar de serem intelectuais, cultos, terem gosto literário sofisticado, são, ambos, cidadãos de segunda classe, pobres, um deles com cem dólares no bolso em meio ao *glamour* da Califórnia – nisto muito diferente da endinheirada clientela que frequenta a opulenta estrutura universitária de Berkeley – e o outro morando em um bairro desprezado pela burguesia inglesa, no qual nenhum componente do corpo universitário iria habitar. Esse mesmo personagem, de *Lorde*, não tem dinheiro algum, a não ser o incerto pagamento que um sujeito que ele mal conhece deverá lhe dar. Além disso, mostra-se assustado com a má impressão que lhe fica dos contatos que fez com o inglês que o convidou, temendo, até, ao chegar a Londres, que seu hospedeiro não estivesse no aeroporto internacional. Nesse

sentido, as três epígrafes em evidência oferecem duas imagens gritantemente discrepantes que distinguem não só a territorialização característica dos mundos a que pertencem, mas também o espaço no qual cabem ou não cabem dentro do país de origem, no caso de *Em Liberdade* e do país de destino, nos textos de João Gilberto Noll.

Estar em viagem, nesses dois casos, não significa a mesma coisa. No primeiro evento, o da escrita de Silviano Santiago, viajar significa ir de um lugar de linguagem a outro, simulando no pastiche que a viagem se passa na e com a linguagem, sintoma de que esta não se realiza apenas como conteúdo literal e tipificado do ato de viajar, mas que associa a viagem aos sentidos de criar, simular, traduzir, transpor, transladar formas, temporalidades e espaços. No caso das outras duas epígrafes, as que foram extraídas de livros de João Gilberto Noll, se a viagem existe no sentido literal de deslocamento dos personagens de um país a outro, ela não se confina a esse significado aparente, antes se acopla à viagem da significância: a de um deslocar do sujeito em deriva, de um lugar a outro, no espaço da linguagem, revelando a fragilidade desta, de projetos, dos afetos e da subjetividade, mergulhada numa solidão contumaz e remetendo à possibilidade de que a linguagem seja vista ela mesma como um campo/corpo *em* viagem.

Diferindo de *Em Liberdade*, os fragmentos da ficção de Noll, nas duas outras epígrafes, apontam para dois textos em que viajar significa, principalmente estar à deriva, ocupando a desagradável e insegura posição dos losers, ou, em português, o lugar destinado aos perdedores. *Em Liberdade*, quanto a isso, apresenta um Graciliano em busca do lar, após sair da prisão e após hospedar-se na casa farta de José Lins do Rego que, com sua esposa, representam os fraternos acolhedores do amigo, mas, no entanto, na visão gracilviana, se jactam de apresentar aos amigos o escritor recém-saído da prisão como se ele fosse uma espécie de troféu, um mico-leão-dourado, um ser em exibição na casa nordestina dos açú-

cares fartos do latifúndio, como se, ironicamente, se pudesse comparar esse gesto ao do etnógrafo do texto “A menor mulher do mundo”, conto de *Laços de Família* (1960), de Clarice Lispector, pondo em exibição a pigmeia que extraíra do seio da floresta tropical.

O tempo da escrita das três obras aponta para a transição entre o final do século XX e início do XXI. Coincidentemente, pode-se dizer que esse também é um período, do ponto de vista não mais da economia da escrita, mas do panorama econômico e político do capitalismo mundial, denominado de globalização.

Em *Globalização: As Consequências Humanas*, Zygmunt Bauman considera que o significado profundo da ideia da globalização é a do “caráter indeterminado, indisciplinado e de autopropulsão dos assuntos globais” (Bauman, 1999: 67).

No entendimento desse autor, globalização não é outro nome para a universalização, conceito do Estado moderno, que anunciava em “uníssono a vontade de tornar o mundo diferente e melhor do que fora e de expandir a mudança e a melhoria em escala global, à dimensão da espécie”. Nada disso restou no seu significado, completa Bauman (cf. 67).

Pode-se tomar como auxílio à reflexão crítica acerca da globalização e os seus descontentes, o seguinte fragmento da narrativa do intelectual, escritor e biógrafo, personagem da ficção *Mil Rosas Roubadas* (2014), de Silviano Santiago:

A expressão “self-made man” não caiu do céu na América Latina. Foi pedida de empréstimo à nação caudilho do norte, que a partir dos anos 1940, conseguia transformá-la em molde flexível e acessível e exportá-la para a história dos tempos modernos, de que fala Charles Chaplin. A todos, desde que trabalhadores, o modelo permitia o acesso indiscriminado ao *American way of life*. Feito o pedido de empréstimo, a expressão é logo acatada e endossada por todos nós, americanos do centro e do sul do continente. O modelo self-made man foi dinamizado pela repetição nada novidadeira. Tornou-se modelo único de comportamento, compatível com a mobilidade social e econômica almejada pelos workaholics. Entre nós, os centro- e sul- americanos, os workaholics

só encontraram representatividade coletiva e respaldo político em sistema de governo ditatorial ou autoritário (Santiago, 2014: 259).

Como sugestão da narrativa, percebe-se a possibilidade de se supor que, no desenvolvimento da fase líquida (na concepção de Bauman) do mesmo modelo, transformado pelas novas leis do mercado, pela “flexibilização” concernente à etapa atual, acirra-se ideologicamente a mitologia da conquista de algo mais – dinheiro, reconhecimento, autoestima – na “Europa, na América do Norte, no estrangeiro”, do mercado que haveria de fazer, dos intelectuais escritores, o novo rico do operariado que se queria triunfante. Mas, na configuração interna social, política e econômica da globalização, novo termo da moda desde a década de 1990, isso não ocorreu, conforme a aguda e sensível postulação dos textos de nossos dois escritores aqui em pauta, questão que é mais visível ao leitor em *Lorde* e em *Berkeley em Bellagio*.

A globalização também é motivo de reflexão de David Harvey em *O Novo Imperialismo*, que apresenta o fenômeno como a instância mundial na qual se desenvolve e acirra a característica peculiar do avanço de uma nova “classe capitalista transnacional de financistas, chefes-executivos e rentistas”, que recorrem ao domínio territorial para “proteger seus interesses e para construir o tipo de arquitetura institucional no âmbito da qual pudessem reunir a riqueza do mundo em suas mãos”. Além disso, essa classe pouco respeita “lealdades ou tradições nacionais ou vinculadas ao lugar”, podendo ser multirracial, multiétnica, multicultural e cosmopolita, caso as exigências financeiras e a busca de lucros assim exijam, do mesmo modo em que fechará fábricas e reduzirá a capacidade de emprego em seu próprio território, se a ânsia de lucro assim determinar (cf. Harvey, 2013:152).

Examinando as consequências desse descompromisso com qualquer legislação de trabalho mais favorável ao trabalhador, Harvey acentua que, diferentemente da fase anterior do capitalismo, chamada de “mo-

modernidade sólida” por Zygmunt Bauman, em seu livro *Modernidade Líquida* (2001)², a globalização provoca muitas perdas para o mundo menos desenvolvido, espaço que servirá como fornecedor de massa produtora de mão de obra (e os escritores estão dentro dessa leva) que estará cada vez mais à deriva de um sistema econômico volátil e escorregadio, com leis trabalhistas cada vez mais flexíveis e voltadas à ampliação e retorno de lucro ao próprio capital aplicado.

Sem querer fazer da obra literária um espelho do real, e sabendo que isso não é possível – até mesmo porque se deve compreender a chamada realidade social como um complexo constructo, e não uma “coisa” transparente e captável a olho nu – pode-se dizer, todavia, que tanto o texto de Silviano Santiago quanto os de Noll tematizam o universo da globalização. Em Silviano, na escrita como corpo e no resgate da significância da linguagem e não no significado, como seria esperado na ficção nordestina de 1930, da qual o próprio Graciliano Ramos tanto se distinguia; enquanto em Noll, a inserção da globalização ocorre ao se ressaltar o protagonismo concentrado em um intelectual subalterno em viagem ao “primeiro mundo”, ou seja, ao construir um personagem crônico e perdedor.

Surgida no Brasil na metade dos anos de 1980, a narrativa de Noll, que começa a obter destaque de público com a *Fúria do Corpo*, contempla os verdes anos da globalização e, ainda que não seja uma narrativa engajada ou de denúncia social (do que também *Em Liberdade* passa longe de ser), indica, muito sutilmente, que a globalização é um fato consumado, apresentado como um bem, mas que pode ser vista como um mal, também. Sobre o que esse termo, hoje tão difundido e banalizado significa, vale lembrar a reflexão de John Kavanagh, àquele tempo (1998) membro do Instituto de Pesquisa Política de Washington, conforme citação que se retirou de Zygmunt Bauman em *Globalização: As Consequências Humanas*. Diz Kavanagh:

A globalização deu mais oportunidades aos extremamente ricos de ganhar dinheiro mais rápido. Esses indivíduos utilizam a mais recente tecnologia para movimentar largas somas de dinheiro mundo afora com extrema rapidez e especular com eficiência cada vez maior. // Infelizmente a tecnologia não causa impacto nas vidas dos pobres do mundo. De fato, a globalização é um paradoxo: é muito benéfica para muito poucos, mas deixa de fora ou marginaliza dois terços da população mundial (Kavanagh apud Bauman, 1999: 79).

Se tomarmos o horizonte de expectativas do personagem protagonista do romance *Lorde* (2004), de João Gilberto Noll, vê-se que, para ele, um intelectual de país emergente, um intelectual escritor em viagem, como ocorre na Califórnia com o protagonista citado de *Berkeley em Bellagio*, ir para a Inglaterra significa trocar a solidão de Porto Alegre pela solidão de Londres, embora na cidade inglesa pudesse contar com uma graninha extra para se sustentar (cf. 2003:10). Na cultura do dinheiro, no mundo da globalização, a situação do personagem convive com um cenário acerca do qual, no mínimo, se pode dizer que é contraditório. Como os desempregados do mundo, o escritor “retirante” (cf. o ensaísta Silviano Santiago em *O Cosmopolitismo do Pobre*, 2004) segue o fluxo do capital transnacional “como um girassol”, ganhando as metrópoles do mundo pós-industrial (2004: 52).

Ideologicamente, sem nenhum sentido crítico, banalizou-se a crença de creditar à globalização e ao seu conseqüente multiculturalismo o amor à diferença, ou seja, a pujança na compreensão e valorização dos direitos humanos, e o enfrentamento e a quebra das barreiras que separam grupos econômicos, fronteiras entre países, gêneros, sexos e raças – confinamentos que estariam sendo banidos ao longo de novas geografias do planeta em fase de correlação planetária. Essa crença é corroída tanto na narrativa de *Lorde*, quanto na de *Berkeley em Bellagio*, em um trabalho estilístico minimalista, elegante e sorrateiro.

Se a globalização se apresentava como um novo paraíso a devolver aos homens as chances de realização dos desejos de igualdade e sobrevivência digna e democrática, a narrativa de Noll e o trabalho ensaístico de pensadores como Bauman e Harvey, no entanto, sublinham que, no novo mundo do capitalismo globalizado, grande parte da população, mesmo culta e refinada, como no caso dos escritores protagonistas das duas obras anteriormente referidas, fica de fora da esfera da riqueza, à deriva de qualquer redenção ou do pretense apagamento dos limites entre centro e periferia, império e mundo dominado.

Em *Lorde*, quando o personagem vê que o telefone do quarto toca, numa cidade em que não conhece ninguém, indaga-se quem poderia ser. Desce ao saguão e descobre que se trata de uma professora da Universidade da cidade de Liverpool, com pronúncia lusitana, que o quer ver: “A professora era uma mulher jovem, beirava os trinta, se tanto. Apresentou-se discreta. Falou apenas que me reconhecera como o autor que costumava ler e até estudar com seus alunos” (Noll, *Lorde*, 2004: 102). Ela explicou que pediu para chamá-lo por um motivo bem definido: “estavam precisando com urgência de um professor de português para o semestre seguinte” (102).

Seria, portanto, apenas um professor de língua portuguesa o escritor que constava do currículo ensinado por uma jovem evidentemente crua, que intelectualmente estava despreparada, comparada com ele, para falar da literatura que ensinava. Enfim, o romance toca, com ironia e com certo cinismo roedor, nos paradoxos da globalização e de seu multiculturalismo desigual.

Em depoimento pessoal, mostrando consciência social e política do momento em que vive, Noll, como se assumisse a fala de um de seus personagens escritores em viagem, avalia sua própria condição devastada, ao cogitar, em entrevista concedida ao fotógrafo Eder Chioretto, em 2003, acerca do lugar do escritor, ficando claro em sua fala que faz imbricar vida e ficção:

Toda a minha desenraização tem só um quê de romântico, nada mais do que um simples quê. O fato de ter vivido num hotel e de escrever à mão, tudo isso que poderia à primeira vista parecer glamour, não o é, de fato, mas sim dados de uma condição que vinha de uma opção insana que fiz há uns quinze, vinte anos pela literatura, no sentido de ser um escritor full-time, o que me fez viver algum tempo sob tetos alheios, escrever meus livros na casa de veraneio de um irmão em pleno inverno, para poder manter um espaço só meu para criar. Nesse panorama, custei um tanto para me sentir seguro geograficamente para poder conservar comigo uma máquina da estatura de um computador, sem ter que carregá-la pelas estradas da vida como um saltimbanco ou sem-teto, que de fato fui (Noll apud Madagleno, 2012: 8).

No sentido de deslindar a “escrita de si”, tornou-se um lugar comum da crítica literária o acúmulo cada vez maior de trabalhos sobre a investigação da intimidade, como se ela fosse uma criação do agora, no mundo dos espelhos do egotismo, como se, no *showroom* das galerias e *shoppings centers* de marcas consagradas, se entoasse a liberação do eu, a confluência do fora e do dentro, a marca (bio)gráfica das identidades esteticamente construídas e renomeadas.

Não se encontra, na maioria desses trabalhos, uma articulação, abrindo-se poucas exceções, entre o horizonte da cultura do dinheiro da globalização e a crise avassaladora da subjetividade e da identidade de que tanto nos tem falado a literatura contemporânea, da qual se destaca, no Brasil, a obra de Noll, em especial nos dois romances brevemente abordados neste estudo.

Berkeley em Bellagio e *Lorde* são textos que enveredam pela solidão dos desejos das vidas desperdiçadas e algumas vezes pela posição delicada de intelectuais em desenvolvimento, no mundo desenvolvido. O oferecimento de bolsas de estudos e de bolsas para escrever livros, os convites para intercâmbio como professor visitante, as novas oportunidades de trocas interculturais, multiculturais, misturam-se às novidades em mercadorias de todo tipo e aos *gadgets* ao alcance dos tupiniquins

que, num átimo, atravessam a linha do quase nada para o excesso do que não lhes pertence e muitas vezes não podem adquirir.

Os dois textos de Noll sublinham o papel do escritor intelectual, em desacordo com o cotidiano de promessas de ascensão social e cultural quando é traduzido ou levado ao estrangeiro. Seus personagens principais ocupam o limbo entre a possibilidade de “dar certo” e sentir-se abandonado, um ninguém em meio à prodigalidade (inútil?) que o circunda, embora o local que tenha sido reservado para o intelectual convidado que vai para Londres seja um bairro de classe baixa e de imigrantes pobres. Lembrando as palavras – muito criticadas, ao que se tem notícia – de Luiz Ruffato, quando se pronunciou, na Feira do Livro de Frankfurt, falando em nome da comunidade de intelectuais brasileiros, levados pelo governo e ali presentes, em busca de um espaço internacional para seus trabalhos literários, disse ele: “O que significa ser escritor num país situado na periferia do mundo, um lugar onde o termo capitalismo selvagem não é uma metáfora? [...] Fala-se em globalização, mas as fronteiras caíram para as mercadorias, não para o trânsito das pessoas” (2013:1).

Os dois livros de João Gilberto Noll, *Lorde* e *Berkeley em Bellagio*, colocam em questão uma oportunidade única e sensível de se discutirem os problemas enfrentados pelo intelectual na articulação entre o subalterno e a metrópole do cosmopolitismo da globalização. Nas duas obras, firma-se, num texto com o corte irônico da forma e do conteúdo, o choque dos protagonistas com os ditames da organização do mundo expedidos pela elite da globalização, sempre interessada em bens menos duráveis, mais funcionais e lucrativos, em atenção à cultura do dinheiro do que nas representações de bens culturais ética e esteticamente densos.

Ressalte-se mais um aspecto da internacionalização do intelectual escritor no mercado multicultural da academia globalizada, nos textos de Noll. Tanto em *Lorde* quanto em *Berkeley em Bellagio*, o multiculturalismo corresponde ao “aperfeiçoamento das regras”, que faz com que

as subjetividades dos protagonistas sucumbam à lógica do jogo, deles fazendo os perdedores da ordem globalizada, pois lhes resta, no mundo desenvolvido, reproduzir seus papéis de subalternidade, submetendo-se ao que lhes é inadequado. Como já se sugeriu em momento anterior deste texto, o multiculturalismo que se vivencia “[...] não consiste no intercâmbio entre distintas culturas”. “Consiste, sim, [...], na neutralização de seu potencial eventualmente transgressor em relação ao contexto mesmo que o incita, em suma, à sua mera instrumentação” (Silva, 2009: 312).

Em uma prosa fragmentada, que articula narrativa e poesia com as ruínas do mundo pós-colonial sob a égide da globalização contemporânea, João Gilberto Noll nos apresenta uma narrativa fundamental que investiga sutilmente os graus da ética possível na tortuosidade de uma conjuntura cultural, econômica e política da ordem mundial hodierna na qual as fronteiras entre o estado de direito, a garantia da dignidade do indivíduo e da coletividade esbarram na confluência violenta da civilização com a barbárie, em grau tão potencializado que poderia surpreender ao próprio Walter Benjamin, que tão acuradamente levantou o problema e o estudou com afinco nos anos 1927-40. Noll lança-nos um desafio: com que linguagem narrar, hoje, as formas da reinvenção da liberdade e da redenção coletivas da ética e do estar-no-mundo em termos de dignidade social.

Silviano Santiago, por sua vez, traz para a nossa literatura um texto fundamental que, com uma reflexão finíssima, revira do avesso os meandros do totalitarismo existente no imaginário nacional brasileiro e ibérico, o que fica demonstrado na revisitação que *Em Liberdade* faz ao nosso período colonial, pela armadilha da referência a Cláudio Manuel da Costa, que, como Vladimir Herzog, morre “na masmorra” num suicídio forjado se considerarmos as pressões daquela época, tudo isso narrado e construído por num intertexto ética e esteticamente criador.

No caso de João Gilberto, ponto em que a escrita de *Em Liberdade* não toca, a discussão do papel do intelectual no acervo do multiculturalismo apresenta resultados magníficos no exame da linguagem artística inovadora e na tecelagem entre filosofia e literatura nos quais *Lorde* e *Berkeley em Bellagio* rediscutem o *ethos* do nacional e do regional na perspectiva do imaginário da globalização, modelo econômico no qual estaria latente a ideologia do totalitarismo, tema candente ainda na atualidade e que conta com o estudo pioneiro e fundamental de *Origens do Totalitarismo*, de Hannah Arendt.

A maneira pela qual a reflexão sobre o totalitarismo é encaminhada pela autora, uma das maiores autoridades sobre o assunto até hoje, referenda que se afirme que os intelectuais escritores nacionais (de países fora do eixo dominante e de extração pós-colonial de países colonizados), ao ambicionarem a entrada no circuito de benesses internacionais, deparam-se, como os escritores tematizados em *Lorde* e *Berkeley em Bellagio*, com o rebatimento da penúria econômica (se suas obras se realizam fora do aplauso do mercado de textos banalizados e compreensíveis, no sentido de fáceis) e o acirramento do processo de esvaziamento da subjetividade e empobrecimento do debate intelectual, já que o mercado da produção literária e/ou afim e a mercantilização do intelectual e da subjetividade necessitam da linguagem em liberdade para garantir sua inovação e o duplo exercitar do prazer da leitura e da escrita, bem como o do pensamento que se processe fora das novas cadeias de papel (cf. Helena, 2007: 23-30).

Os textos comentados apresentam-nos personagens que relutam em se adaptar, provocando uma força de corrosão e estranhamento a partir da linguagem cotidiana e desvelando que o leitor se aperceba de que “os fatos básicos da vida são tornados em sua face absurda, no embate entre a lógica impecável do sistema e as razões [...] de alguém” (cf. Coetzee, 2013, contracapa); de alguém que é um personagem (e, para

que o crítico e o leitor se mantenham no campo em que estão: o da ficção) que ainda busca, nesse doloroso impasse, uma forma criativa e uma reflexão liberadora que podem provocar transformações que abram sendas mais generosas para todos.

NOTAS

¹ Diz Barthes em *Aula*: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (Barthes, 14). A primeira edição do livro, em francês, data de 1978.

² Modernidade sólida é aquela na qual o capitalismo se assentava na indústria pesada, na fábrica e nela instalava o trabalhador em numa estrutura sólida, ou seja, territorializada, em que se produz a imagem inexistente da totalidade, com o que se obscurece a fragmentação do processo de produção das cadeias de montagem, nas quais nenhum operário produz de início ao fim o bem material no qual investe o seu trabalho em seriação fragmentadora. Por sua vez, a denominada por Bauman modernidade líquida se baseia na volatilidade do capital, na desestruturação do espaço único e na expansão do acúmulo do capital pela criação de uma elite financeira (cf. Bauman, 2001).

TRABALHOS CITADOS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo. Trad. Roberto Raposo. 6. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BARTHES, Roland. *Aula*: Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. Pronunciada dia 07 de janeiro de 1977. Trad e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 12. ed. São Paulo: Cultrix, [s/d].

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização*: as consequências humanas. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. (1927-1940) *Paris, capitale du XIX ème siècle*: le Livre des Passages. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann. 3. éd. Paris: Cerf, 1989.

BORDINI, Maria da Gloria. Crises pós-modernas e o fim das utopias: o lugar da literatura. In: HELENA, Lucia (Org.). *Literatura, intelectuais e a crise da cultura*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. p. 51-63.

- COETZEE, J. M. *A infância de Jesus*. Trad. José Rubem Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- COLOMBO, Sylvia. Passado remexido: a volta de *A lata de lixo da história*. Entrevista a Roberto Schwarz. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Domingo, 18 de maio de 2014. Caderno *Ilustríssima*, p. 6.
- HARVEY, David. *O novo imperialismo*. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- HELENA, Lucia. A literatura como passagem. In: _____. *Ficções do desassossego*: fragmentos da solidão contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010. p. 169-184.
- HELENA, Lucia. Os intelectuais e as novas cadeias de papel. In: HELENA, Lucia (Org.). *Literatura, intelectuais e a crise da cultura*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. p.23-30.
- KAVANAGH, John. Citado apud BAUMAN, Zygmunt. *Globalização*: as consequências humanas. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 79.
- LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Posfácio de João Luiz Lafetá. Ilustrações de Darel. 27.ed. Rio de Janeiro: Record, 1977. p. 173-197.
- MAGDALENO, Renata Fernandes. Um autor em movimento: uma reflexão sobre o escritor brasileiro contemporâneo através da obra de João Gilberto Noll. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 39, jan./jun. 2012. http://www.scielo.br.php?script=sci_arttext&pid=S2316-401... Acesso em 04/05/2014.
- NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.
- NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Objetiva, 2002.
- NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.
- NOLL, João Gilberto. *Solidão continental*. Romance. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*: uma ficção de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. *Mil rosas roubadas*. Romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo dos pobres*. Belo Horizonte, MG: EDUFMG, 2004.
- SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. Mímesis a contrapelo: ficção e autobiografia nos romances *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, de João Gilberto Noll. *Remate de Males*, Campinas, SP: UNICAMP, v. 29, n. 2, p. 299-317, jul./dez. 2009.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *Cultura e política*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 07-58.
- SCHWARZ, Roberto. *A lata de lixo da história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Lucia Helena concluiu o doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1983. Realizou o Pós-Doutorado em Literatura Comparada na Brown University, em 1989. Aposentada do departamento de Ciência da Literatura da UFRJ, onde lecionou Teoria da Literatura até 1992, atualmente é professora titular da Universidade Federal Fluminense, onde entrou por concur-

so público em 1994. Atua na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, Literatura Comparada e Literatura Brasileira. Lidera, desde 1995 até o presente, o grupo de Estudos CNPQ/UFF Nação e Narração. Entre seus muitos livros e artigos, destacam-se *Nem Musa, Nem Medusa: Itinerários da Escrita em Clarice Lispector* (2000), *Solidão Tropical: o Brasil de Alencar e da Modernidade* (2006), *Ficções do Desassossego: Fragmentos da Solidão Contemporânea* (2010), *Náufragos da Esperança: A Literatura na Época da Incerteza* (2012). Tem lecionado, como professora visitante, cursos no Brasil, nos Estados Unidos e na Europa. Recebeu, em 2009, o II Prêmio UFF de Excelência Científica na área de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas. É pesquisadora 1-A do CNPq.

Artigo recebido em 07/07/2014. Aprovado em 10/08/2014.

UMA VISÃO GERAL E PARCIAL
DA “LITERATURA BRASILEIRA”

Arnaldo Saraiva

Universidade do Porto

Abstract: Brazilian literature has for a long time enclosed itself within the frontiers of nationalism and cultural identity. This essay proposes that critics and historians deal with its international dimensions, instead of continuing to establish its canons or its formation. One overlooked factor is the wealth of Brazilian oral and popular literature, the other is translation into other languages and repercussion on foreign authors. In times of globalization, international reach depends not on affirming regional identities, but on themes of universal interest, the human condition above all, like Machado de Assis and Clarice Lispector did in their works.

Keywords: Brazilian literature; internationalization; nationalism.

1 A generalidade dos historiadores e dos ensaístas da literatura dita brasileira andou, ao longo de largas décadas, e desde as suas primeiras manifestações – desde Gonçalves de Magalhães, ou do seu *Discurso sobre a História da Literatura do Brasil* (1836) –, a gastar as suas melhores energias na previsão, na teorização e na enfatização da diferença nacional dessa literatura. Mesmo já em tempos pós-nacionais, definidos por ensaístas como Habermas, proliferavam os estudos da literatura dita brasileira centrados não já sobre o “instinto de nacionalidade” (de que falou Machado no célebre ensaio muito evocado, e quase sempre mal enten-

dido), mas sobre a “consciência nacional”, a “identidade nacional”, a “questão nacional” dessa literatura, ou, o que quase vinha a dar ao mesmo, sobre a sua “formação” – como se ela fosse constituída por obras “infantis” e obras “adultas”, concepção que Haroldo de Campos oportunamente pulverizou em *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso de Gregório de Matos* (1989). Já era tempo de a historiografia ou a crítica da literatura dita brasileira se preocupar mais com a sua dimensão universal, com o seu interesse internacional.

2 As qualificações e classificações nacionais (ou nacionalistas) da literatura implicam sempre riscos e equívocos, que usualmente não geram as classificações ou qualificações estéticas. Já Octavio Paz notava, no prefácio à antologia *Poesía en Movimiento* (1966), que era “discutível a existência de uma poesia francesa, alemã ou inglesa”, mas não a “realidade da poesia barroca, romântica ou simbolista”. Muito antes dele, Jorge Luís Borges, num ensaio de 1932 sobre “O escritor argentino e a tradição”, assinalara que o património dos escritores argentinos era o universo, e que para serem argentinos eles não podiam ater-se apenas ao que era argentino; e Fernando Pessoa, num dos seus textos provocatórios, recolhido em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, tivera o atrevimento de dizer que “o conjunto da literatura portuguesa / ... / quase nunca é portuguesa”.

3 Quando falamos de “literatura brasileira” seria bom que demarcássemos ou tivéssemos demarcado com algum rigor os seus limites e as suas peculiaridades ou especificidades. Ora, o que acontece é que ainda hoje não há consenso a respeito da brasilidade literária de alguns autores, ou melhor, de algumas obras, e nas últimas décadas ainda houve quem tontamente quisesse fazer guerras de exclusão ou de inclusão – por exemplo, a respeito de Gregório de Matos, Vieira, Francisco de Melo Franco, Cecília Meireles, como se um autor não pudesse ser pacificamente incorporado em duas ou mais literaturas; mas nem sequer tem havido consenso a respeito da importante questão do começo, pois

que, Antonio Candido *dixit*, e ninguém discutiu, “tem de haver um começo”. Mesmo que as últimas “histórias da literatura” comecem com a referência a obras do século XVI, elas mesmas se desentendem sobre os “fundadores” ou sobre as “obras fundadoras” (Caminha, Bento Teixeira, viajantes, jesuítas, Gregório de Matos, Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Cláudio Manuel da Costa, Machado de Assis, os modernistas...), e já várias datas, do século XVI ao século XX, foram indicadas para tal começo, que para alguns foi abrupto e para outros foi lento, gradual, progressivo. Notemos que em 1862, quarenta anos depois de proclamada a independência do Brasil, ainda Fernandes Pinheiro podia escrever no seu *Curso Elementar de Literatura Brasileira* que nesta incluía indistintamente brasileiros e portugueses, e que não poderia “existir literatura brasileira” antes do período romântico. Como Machado advertia, na língua, na literatura ou na cultura a independência não se dá como na política, ou na economia. Quando falamos de “literatura brasileira” não podemos ser tão claros como quando falamos de “literatura em português”. E alguns argumentos avançados por brasileiros para a diferenciação nacionalista da literatura poderiam, já hoje, justificar a nacionalização de literaturas ditas regionais, aliás já autonomamente historiadas, como a do Nordeste, a de Minas, a do Rio, a de São Paulo e a do Rio Grande do Sul.

4 Não cabe aqui a discussão do comum conceito flutuante ou vago, para não dizer convencional, de “literatura brasileira” – que há quem prefira chamar, sem grandes vantagens ou com outras desvantagens, “literatura do Brasil”, “literatura no Brasil” –, nem cabe aqui a reflexão sobre os critérios ou argumentos que permitam a constituição rigorosa do seu *corpus* ou do seu cânone. Lembremos apenas o que dois estudiosos estrangeiros entenderam por “literatura brasileira”; para Jean Michel Massa ela seria constituída pura e simplesmente por todos os textos (ele nem especificou: literários) referentes ao Brasil; para Luciana Stegagno

Picchio ela compreendia todos os textos de língua portuguesa, do século XVI ao século XX, produzidos por escritores “nascidos ou amadurecidos dentro de coordenadas culturais brasileiras”.

5 As palavras de Luciana Stegagno Picchio permitem assinalar um erro ou equívoco monumental da generalidade dos historiadores e ensaístas que se ocupam do fenómeno literário brasileiro: o que nos têm apresentado ou representado como “literatura brasileira” é obviamente “literatura brasileira em português”. Eles que aliás sempre evidenciaram algum desprezo e preconceito pela literatura popular e oral em português (as comuns histórias não contemplam o conto popular, o provérbio, o mito, a canção, a quadra ou trova, a adivinha, etc.), sempre ignoraram a literatura popular e oral de índios e negros, que em boa parte se terá perdido. Digamos sem nenhum receio: *até hoje não foi escrita nenhuma “história da literatura brasileira” digna desse nome.*

6 Acresce que poucas culturas no mundo terão uma literatura oral e popular tão extensa, tão variada e tão imaginativa como a do Brasil; e quando esse tipo de literatura já quase morreu em quase todos os países civilizados, no Brasil tem ainda hoje uma expressão e uma vitalidade impressionantes, sobretudo no Nordeste dos folhetos de cordel, das frases de caminhão, e das cantorias ou dos repentes. Não por acaso a literatura de modelo ibérico e teor comunicativo híbrido (escrito/oral), que se guarda em folhetos e sempre fascinou massas populares, conquistou estudiosos estrangeiros como o francês Raymond Cantel, os americanos Mark Curran e Candace Slatter, o holandês de origem Joseph M. Luyten, quando ainda muito poucos críticos e universitários brasileiros se interessavam por ela. A pujança ou a criatividade da chamada literatura popular e oral no Brasil contaminou a literatura culta (por exemplo: Manuel Bandeira, Jorge Amado, João Cabral, João Guimarães Rosa, Ariano Suassuna), com uma frequência e uma fecundidade, até no

plano linguístico, que não vemos noutras literaturas; e parece ser, a par do exotismo, do indianismo, da exploração das marginalidades sociais, do sensualismo à flor da pele e do esoterismo barato, uma das razões do interesse dos estrangeiros pela literatura brasileira.

7 Escrita ou oral, a literatura que se produz no Brasil ou por brasileiros é quase toda expressa em português. Isso bastaria para a aproximar das literaturas da Europa ocidental ou dos países latinos; mas à língua ainda se juntam narrativas, mitos, personagens, espécies textuais, modelos estilísticos e retóricos herdados dos gregos e dos romanos. Curiosamente, malgrado a quantidade hoje já significativa de traduções de obras de brasileiros em diversas línguas, não se pode dizer que elas tenham grande repercussão nesses países, como a têm outras expressões culturais brasileiras, seja a música, o futebol, a capoeira ou o samba. Mas a literatura brasileira tem uma história bem mais curta do que a italiana, a alemã, a espanhola, a russa, por exemplo; e já se sabe que a repercussão internacional das obras literárias tem como regra menos que ver com a sua qualidade intrínseca do que com estratégias de mercado ou da publicidade, em que pode intervir muita gente: agentes literários, directores culturais, diplomatas, editores, tradutores, professores, críticos dos media, jornalistas, júris de prémios, organizadores de festivais literários e feiras do livro.

8 Há já um bom catálogo de traduções de obras brasileiras para francês, mas não parece que o prestígio da literatura brasileira em França seja equiparável à de outras literaturas ocidentais; e mesmo que algum autor brasileiro se torne conhecido pelas elites ou pelas massas francesas, e mesmo que se chame Machado, Drummond ou Guimarães Rosa, dificilmente lhe será atribuído o estatuto que têm tido outros autores latino-americanos como os argentinos Borges e Cortázar, o chileno Neruda, ou o mexicano Octavio Paz, a quem aliás foi atribuído o Nobel que nunca nenhum brasileiro ganhou – o que podemos considerar tão escandaloso como sintomático. É evidente que aí pesou o baixo estatuto

internacional que tinha a língua portuguesa, que por sinal já foi língua franca, e que de repente se nota que é uma das mais faladas no planeta, e que é a língua de Pessoa e de Saramago, ou de Guimarães Rosa e de João Cabral de Melo Neto. Não esqueçamos o lamento de algumas inteligências brasileiras por não terem sido colonizados pelos ingleses. De qualquer modo, temos de admitir que é possível que alguma das traduções brasileiras venha a produzir efeitos insuspeitos na cultura francesa. Em Paris foi também publicada em 2012 uma extraordinária (cerca de 1500 páginas) antologia bilíngue da poesia brasileira; que eu saiba, pouco se falou dela em França, como aliás no Brasil; mas não seria estranho se algum jovem poeta francês nela recolhesse motivos para se tornar um bom sucessor de Baudelaire ou de Apollinaire.

9 Embora tenha já sido solicitado para falar em vários países de literatura brasileira, que desde os finais do século XX é estudada em universidades de vários continentes, não poderei falar da sua recepção ou da sua repercussão no mundo; só tenho alguns dados desgarrados, por exemplo: sobre a influência de Drummond em poetas americanos, a dos concretistas em poetas ocidentais e orientais, a de Clarice em escritoras feministas de vários países, a de Euclides da Cunha em Vargas Llosa... E também sei alguma coisa da dependência da literatura brasileira de literaturas ou autores de outras línguas, como a francesa, dominante no fim do século XIX e início do século XX, ou a inglesa, dominante na segunda metade do século XX, dependências denunciadas quase sempre com algum atraso ou desfasamento. Por outro lado, não esqueço que o Brasil já tem uma “literatura de exportação”, ou que por esse mundo não falta quem pratique a antropofagia de sentido contrário à de Oswald; e não esqueço o que a literatura brasileira ganhou com o aparecimento de escritores familiarmente relacionados com culturas muito distintas das culturas latinas: Clarice, Samuel Rawet, Salim Miguel, Moacyr Scliar, Paulo Leminski, Raduan Nassar, Milton Hatoum... Mas

suponho que conheço razoavelmente a relação da literatura do Brasil com a do país que o colonizou. Sei, por exemplo, que, dentro ou fora do “período colonial”, sempre houve autores brasileiros de nascimento ou de formação tão lidos em Portugal como no Brasil; sei que em Portugal nunca houve quem pregasse, como alguns modernistas brasileiros, a ruptura literária ou cultural entre os dois países, e sempre houve quem, como Pessoa, preconizasse o estreitamento de inteligências portuguesas e brasileiras; sei que a literatura brasileira é oficialmente ensinada em universidades portuguesas desde 1923; sei que sempre houve em Portugal revistas e jornais atentos à produção literária brasileira, quase sempre sem nenhum apoio dos governos brasileiros (que, ao contrário do que acontecia outrora, hoje mandam para Portugal embaixadores e cônsules culturalmente ignorantes ou só preocupados com a economia e o mercado); sei que ao longo dos séculos XIX e XX foram editados em Portugal cerca de 500 autores brasileiros, e mais de sete mil títulos deles; sei que vários autores brasileiros têm influenciado decisivamente autores portugueses, como por exemplo Cláudio Manuel da Costa, que Bouterwek disse que “contribuiu para introduzir um estilo elevado na poesia portuguesa”, ou os romancistas nordestinos, que modelaram o neorrealismo português, ou os poetas concretos, que estimularam muitos poetas experimentais, ou João Cabral, que até marcou poetas importantes como Sophia Andersen e Alexandre O’Neill.

10 A quantidade e a diversidade da produção literária, sobretudo nas últimas décadas, de um Brasil que é um “arquipélago cultural” bem mais diverso do que o definido por Vianna Moog, de um Brasil onde cabem 90 Portugais, torna perigosas as tentativas da sua caracterização ou da nomeação das suas peculiaridades. O melting pot que vem sendo o Brasil vê-se também numa literatura em que convivem ou coexistem o alto e o baixo, o culto e o popular, a denúncia e o escapismo, o tradicional e o experimental, o grave e o satírico (ou o grotesco), o arcaico e o novo.

No seu conjunto, o que se chama literatura brasileira oferece aos leitores nacionais e mundiais a imagem muito viva de uma sociedade ou de um país dinâmico, complexo, contraditório, mesclado, desinibido, desenvolto, mesmo quando ainda se revele subdesenvolvido; mas sobretudo depois de Machado e de Clarice, e em especial nas últimas décadas, tornou-se evidente que a literatura brasileira não se empenhou apenas no alargamento do conhecimento de espaços geográficos e humanos regionais, exóticos ou folclóricos, na denúncia social, na descrição de comportamentos definidores de uma identidade nacional; cada vez mais se vem empenhando no alargamento do conhecimento dos espaços interiores da mente ou da psique, no questionamento da consciência e da condição humana que Goethe pedia à *Weltliteratur*. Mas isso, dir-se-á, aconteceu ou acontece com todas as literaturas, agora mais do que nunca em fase de globalização. Pelo que a ênfase nacional ou nacionalista, por mais bem intencionada que seja, pode revelar-se limitativa e empecedora.

11 Deixem-me que termine lembrando o que Camilo Castelo Branco, num tempo de agudizações nacionalistas, escreveu no seu polémico e muito divertido *Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros* a respeito do carioca e filho de uma escrava Gonçalves Crespo, que aos 10 anos emigrou para Portugal, onde animou o movimento parnasiano: “Chamam-lhe uns ateniense, outros brasileiro: eu quero que seja português, porque levo o amor da minha pátria ao latrocínio dum poeta que me diz pouco do sabiá no raminho da jatubá, e da araponga na copa do jaquitibá / ... / É português como Garrett, francês como Gautier, americano sentimental como Longfellow, *humorista* como Godfrey Saxe e espanhol como Campoamor. É de todos os países que têm poetas com intercadências de tristeza, risos, energias satânicas e angélicas maviosidades; mas a linguagem, é português sem joio”.

Arnaldo Saraiva é Licenciado em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa e doutorou-se na Faculdade de Letras do Porto, onde exerceu a função de docente de Estudos Brasileiros e Africanos. Além de pesquisador, ensaísta e poeta, atua nas áreas da literatura oral e marginal. Fundou e dirigiu o Centro de Estudos Pessoaanos, publicando estudos sobre o poeta e sobre as principais figuras do Modernismo português. Editou a *Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa e Orpheu III* e tem colaborado com inúmeras revistas e periódicos, como *Arquivos do Centro Cultural Português*, *Árvore*, *Cadernos de Literatura*, *Colóquio/Letras*, *JL*, *Jornal do Fundão* ou *Letras & Letras*. Foi leitor de Língua e Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade da Califórnia, em Santa Bárbara (USA) e professor convidado da Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle).

Artigo recebido em 03/09/2014. Aprovado em 12/11/2014.

**BRASIL IN TRANSLATION
OR, WHO READS A BRAZILIAN BOOK?**

Renata R. Mautner Wasserman
Wayne State University

Resumo: Discutindo o alcance da difusão da literatura brasileira no exterior, o artigo enfatiza o papel da tradução, não apenas no plano linguístico, mas também no da interação de culturas diversas. Defende que a tradução, implicada em toda espécie de relações de poder – entre línguas, culturas que nelas se expressam, entre escritores e tradutores, escritores e leitores de outras línguas, entre editores estabelecidos ou escritores ou tradutores independentes, apesar de ser vista como instrumento de disseminação de bens culturais pelos governos e de lucro pelas empresas em projetos de internacionalização--, é ao fim e ao cabo uma atividade contra a globalização. Não visa à homogeneidade intercultural, mas à explicitação de diferenças, o que se manifesta nas formas específicas como obras brasileiras encontram públicos estrangeiros quando se trata de alta literatura ou de literatura para as massas, inclusive adaptada em outras linguagens, como a das séries televisivas. Sugere que não muitos leem literatura brasileira ao redor do mundo, que alguns leem as traduções que não possuem uma ligação mais profunda com a cultura nacional, e outros buscam obras que salientem seu selo estrangeiro ou sua força cultural. Tais premissas são exemplificadas por meio da trajetória internacional de autores como Clarice Lispector, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Jorge Amado e Paulo Coelho, entre outros casos.

Palavras-chave: Literatura brasileira em tradução; tradução de bens culturais; alta cultura e cultura de massa; tradução enquanto identidade cultural.

In an indignant tirade against upstart American braggarts, Sydney Smith asked – in January of 1820, dismissively – where one would find

American industry, arts, science, or literature and worked himself up to what then became a challenge and rallying cry for American authors: “in the four quarters of the globe, who reads an American book¹?” The implied answer was “nobody, of course,” or, at least, “nobody who matters.” American writers intent on establishing an “American” literature took it as a challenge. What probably prompted the outburst, was that at the time American – meaning U.S. – literature was establishing itself, and actually beginning to be translated (into French, for instance), read (at home and abroad), and influential, even in Europe².

Two centuries later, as it turned out, everybody reads American literature, but the question of who reads books written in what some call marginal cultures and in languages that (unlike the English in which American – and now Indian – authors write) do not have wide international diffusion is still a burning and irritating one. Diffusion of cultural material is certainly much easier and quicker than it was two hundred years ago, at least potentially, but that does not mean that the material will receive a more general reception or enter in a more general exchange with what circulates outside the national and linguistic borders within which it is produced, since the conditions that foster such circulation have not changed all that much.

In the special case of Brazil, whose language is not exactly “minor,” but not “major” either, the diffusion of cultural material, specifically literature, seems to happen in spurts during which it also faces the need to differentiate itself and disentangle itself from the literatures of Spanish America, a confusion, however, which on occasion has helped open the way for that diffusion. These spurts often correlate with cultural trends in centers of political power, for instance when, as Roberto Schwarz reminds us, the novels of Jorge Amado “benefited from the propaganda and translation of Socialist Realism, harnessed to the foreign policy of the Soviet Union³.” Similarly, Schwarz adds,

the Cold War spurred official American interest in “area studies” that, after the Cuban revolution, led to Portuguese being declared a “strategic language.” That, in turn, led to funding the examination and diffusion of Brazilian matters, picked up by public intellectuals, such as, for instance, Susan Sontag, said to have been praised by the editor of one of her books for having been influenced by Machado de Assis, whom she had not read, but whom she adopted as a “retroactive influence” after checking out *Memórias Póstumas de Brás Cubas*⁴.

Any diffusion, whatever the means – and these have changed drastically in recent times, and whatever the material diffused –, the choice of which depends on many factors, is tied to translation. Thus, to examine the diffusion of Brazilian cultural material, it may help to start by looking very briefly, since the matter has been and is under heated discussion, at what would be a simple, even simplistic, characterization of translation.

In a narrow definition that leaves out, for the moment, any discussion of cultural power, translation is the transposition of a text, written or spoken, from one language to another. When stated this way, it becomes immediately clear that this is indeed a gross oversimplification – “language” is a complicated term; translation does not involve only language, since the cultural context of any text is both important and problematic in the transposition from one language to another, as is the cultural context in which the translation is received; the very possibility of translation (a possibility generally discussed in relation to poetry) is endlessly debated, though this debate, which can be derided as reductively focused on formal matters, is often displaced, more or less indignantly, by one on the role of power relations between the source culture and the target culture⁵.

The complication acknowledged, it may also be possible to broaden the definition so as to cover the transposition of a text, written

or spoken, to any different medium: for instance, from voice to writing, from words to images – fixed or moving, or to sound combinations perceived as music. However defined, translation extends the reach of expression or communication, and if thought of more broadly still, as one way to effect the inevitable interaction between cultures in a world that, as Michael Cronin notes, is increasingly globalized – and as he also argues, because of that, increasingly preoccupied with identity –, one might think of translation as a complex of forms that make possible contact among organizations that define their identity collectively, as distinct from others with which they come in contact.

Cronin wants his readers to think of translation not only as working to bring literary works created in one language and for one kind of public to the awareness of users of different languages, but also the myriad ways in which translation is necessary for the working of an interconnected world by means of interpreters, human and machine, and between humans and machines⁶. The present essay does not so much propose to follow this line of argument, as to expand the concept in other directions – on one hand, that of the transmission of cultural material in general, whether or not in a language different from that in which it was created, and on the other, that of the transmission of cultural material to a public generally ignored when one speaks of literary translation.

The case of Brazilian cultural material is useful for that purpose, since Brazil, though it has a solid literary tradition, is not in the dominant cultural position of the United States now, or of France and England in the previous two centuries: its literature is not considered indispensable to a cultivated (American) person, at least not in the sense in which Allan Bloom or E. D. Hirsch (granted, almost three decades ago), for instance, defined such a person⁷. At the same time, Brazil has proven, especially in the last three decades, sufficiently powerful, economically

and culturally, to export cultural material, not only literature, but also cinema and TV, the latter often seen as a kind of cultural invasion and a danger to the locally receiving – or target – cultures⁸.

It is not uncommon, when thinking about the relation between Brazilian culture and those of other nations, to explore the various influences foreign literatures have had over that of Brazil. This is quite natural, of course, when studying the first couple of centuries of Portuguese colonization, a time when of necessity writers came from abroad – or, eventually, published abroad, given, in part, that Portugal did not allow printing presses in the colony. The earlier literary works considered Brazilian, around the time of Independence in the first quarter of the nineteenth century, understandably adapted literary forms and themes current in culturally powerful Europe (not only Portugal, but, especially, France and to some extent England) and the increasingly influential United States while working on constructing a truly autochthonous literature, insofar that is possible at all anywhere⁹.

However, even after Antonio Candido argued, in his monumental *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*¹⁰, that Brazil had not only its own literature, but its own, organic literary history in which authors built a continuous literary series (as he calls it) of forms and themes with a Brazilian literary ancestry, the impulse to search not for how Brazilian literature fared abroad but for what it owed to what was created abroad, continued to hold serious sway in considerations of even the most famous Brazilian authors. Thus, for instance, in his analysis of the relations between Clarice Lispector and the Anglophone world, Javier Martín Párraga traces the writer's travels and sojourns in Switzerland, England, and the United States, not only speculating about the effect of her father's efforts, as he fled anti-Semitism in the Ukraine, to emigrate to the US, which must have affected her when she first came to the Washington with her diplomat husband, but

also asserting that of course her work was affected by her watching a performance of T. S. Eliot's *Cocktail Party* in a London theater. In short, interesting – even ground-breaking, well-known, and admired as she might have been as a Brazilian author, that account of her as an important writer needs to make clear where she is indebted to European, or more broadly, North-Atlantic history and culture: wars, Eliot, and Virginia Woolf – the Brazilianness she consistently asserted inflected by ancestral roots in Eastern Europe and an ancestral desire to migrate to the US.

But it is only when cultures are considered necessarily in opposition to each other, or when belonging to one is seen as necessarily rejecting others, that such doubts about translation arise. Lispector, a foreign-born, major Brazilian author, was also a translator, like many native-born important Brazilian authors, all vehicles for the dissemination of works originally in other languages for the information and pleasure of Brazilian readers. As with Lispector, this transposition could take the form of adaptation – as for instance, of *Gulliver's Travels* (Párraga 303); similarly, Monteiro Lobato recounted *Don Quixote (Dom Quixote das crianças)*, and Greek myths for children and young adults – or, in an wider-reaching move, founded the first Brazilian publishing house (Monteiro Lobato e Cia., 1918), and later became involved with the creation of two more presses, still in existence (Editora Brasiliense, 1943, and the Companhia Editora Nacional) –, all of them publishing both Brazilian works and translations, then as now¹¹.

The result of these activities is that while such efforts give native writers the opportunity to be published, they also give readers full access to the production of literary works – and later also films, dubbed or subtitled – from abroad: English, American, Italian, French, Russian, Scandinavian, Hungarian, German, the full palette. As Eliot Weinberger points out, translation does not simply impose one culture on another, but rather opens one culture to others, and can contribute

to the development of a national literature. His examples are the role of the availability, during the first decades of the Chinese revolution, of foreign modernist poets in translation, allowed by the regime for their political credentials – Éluard, Alberti, Lorca, Neruda, Aragon – when Chinese modernists were forbidden to publish; when the regime relaxed its grip on literary production, the translations spurred the creation of new local forms.

An example of the opposite phenomenon is the contrast between the enthusiasm with which Latin American authors were translated, published, and received in the US during the countercultural 1960s, when they seemed to be giving voice to the opposition to American political initiatives, and the dearth of translations from Spanish America now, replaced by works from Latino/a or Chicano/a authors: after the old cultural isolationism in which, Weinberger points out, news about Mexico, for instance, came from American and English travelers or sojourners, multiculturalism ends up encouraging a new kind of cultural isolationism¹². In short, it does not seem practical, or even possible, to isolate one single way in which translations operate.

But the question raised in this essay is what one encounters when one starts to consider something like the “international reach” of Brazilian literature, or even, more modestly, the international interest in Brazilian literature as evidenced in the number of works translated, the reviews of the translations, and the sales, or if one wants to think of how the more highly valued works have fared outside the country. Returning to Clarice Lispector, one might mention that almost all of her work has been translated into more than one language; that some of it has even been translated twice into English¹³; that three of the most important commercial presses in Germany published translations of almost all her novels¹⁴, and that a small industry of secondary texts on her work has arisen and continues to flourish (a famous article by Hélène Cixous

in France¹⁵; an entire issue of *Espéculo* [51, July-December 2013] in Madrid; books and articles in numerous languages; 545 entries in the MLA bibliography)¹⁶.

Or one might mention that *Os Sertões*, by Euclides da Cunha, has just received a second translation, replacing the long-lived one by Samuel Putnam – a reader review on Amazon.com compares Cunha to Thucydides¹⁷. Or one might mention that the University of California Press published translations of almost the entire work of Machado de Assis (over 700 MLA bibliography entries), and that prominent critics have written about him in various parts of the world. Roberto Schwarz points out that Machado de Assis becomes a matter of interest to American and European critics when, given intellectual developments (or fashions) in those markets, it came to their attention that his works yield beautifully to analyses based on anything from New Criticism to deconstruction, to Bakhtinian carnivalization, to cultural studies, to anything that problematized representation, or emphasized form “conceived as detached from history;” this detachment from history was then one of the ways in which he was “universalized” and thus made to deserve that kind of attention¹⁸.

The case of Jorge Amado, on the other hand, presents a different wrinkle: after selling well abroad in the Soviet sphere of influence, he was able to, let us say, rebrand himself and, whether inspired or just accurately gauging the market, come out with *Gabriela, Cravo e Canela* in 1958, published at Knopf in the US, as *Gabriela, Clove, and Cinnamon*, in a translation by James L. Taylor and William Grossman, in 1962; then, made into a movie (in Italian), starring not only the Brazilian actress Sonia Braga, but also Italian dreamboat actor Marcello Mastroianni, *Gabriela* jumped to another medium for world distribution, while in Brazil its popularity – in a very literal sense – is attested to by the three different TV serials based on it, aired in 1960, 1976, and 2012.

Mention of Amado and TV serials can thus open the discussion to an aspect of the relations between Brazilian and other cultures that, aslant from translation *stricto sensu*, is nevertheless part of what constitutes cultural influence. Many of the articles in, for instance the collection *Voice-overs*, which gathers essays by a number of translators, speak eloquently about the benefits to any intellectual landscape of having translated works available. In the “Introduction,” the editors paraphrase Beatriz Sarlo’s argument that translation has “constructed Latin American culture in general” and argue that it was essential in “its post-Independence process of developing and redefining cultural identities¹⁹.”

If one posits that the development of cultural identity is a broad, and democratic, process, then the foreign would have that effect also when it arrives as popular culture and visual media. A hint of this appears in Párraga’s article, as he points out that as a translator, Lispector did not limit herself to the higher-brow *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde (neither did she limit herself to English originals, translating Jorge Luís Borges and Federico García Lorca), but that she also took on the lower-brow *Interview with the Vampire* by Anne Rice, Agatha Christie mysteries, and, addressing yet another segment of the public, adapted Henry Fielding’s *Tom Jones* for a young audience (302).

Probably the most striking example of access to difference through popular media is the penetration of Brazilian TV series abroad. However, before addressing TV, and while still speaking of the written word, one should mention what is practically unmentionable in a serious venue, namely that arguably the most widely published and read Brazilian author these days is Paulo Coelho who, as Stephen Hart argues in a defense of his *The Alchemist* (*O Alquimista* [1988]), not only adopts and adapts the methods of magical realism but turns them from “fiction... predicated on an ideology that verges on the nihilistic... [and

instead] grows from a vision of reality that is life-enhancing [and]... endows [its techniques]... with a visionary quality that promotes the notion that each person is destined for treasure²⁰.” It’s a valiant effort at defense of an author mostly scorned in academic circles, and involves a debatable assessment of magical realism, but the observation that it makes readers feel destined for treasure places it in the genre of feel-good and “empowering” reading that has considerable appeal in the marketplace. Indeed, as Hart notes, at the time of the article, the novel had “sold 31 million copies in fifty-one countries” and was credited by *The Times* with having had “a life-enhancing impact on millions of people²¹.”

While critics are aware that Coelho is Brazilian, it is not clear that all readers are, and the identification of the novel according to the author’s nationality is probably not helped by the fact that its hero is Spanish, it is set somewhere in Egypt and Morocco, where the hero meets up with an Old-Testament kind of high priest, and its plot borrows from the *Thousand and one nights*, as the general tone does from the earlier international blockbuster *Jonathan Livingston Seagull*²². Still, according to Hart quoting Coelho, what he is doing is placing his hero at the “crossroads” of different cultures, which hybridity is characteristic of Brazilian culture, and that in turn guarantees the Brazilianness of the whole enterprise. Why not? However, the question raised by this global success is to what extent it shows any impact of Brazilian culture beyond the nation’s borders, though the producer is Brazilian, given that the product does not show any of the expected – or stereotypical – characteristics that would make it recognizably so. On one hand then, the work is no different, at least in that respect, from any global commodity globally used, and likely to be produced anywhere; on the other, it plays a role in an international economy of texts, just as clothes made in Bangladesh, or widgets made in China play a role in an international economy of “stuff.”

It is, perhaps, useful then to look at cultural products that not only do have some form of impact, but are also recognizably Brazilian. For that one might consider products that do not necessarily have to have their language transposed, but that demand – or are at times said to need – what might be called cultural translation. In that framework, and still on the topic of popular culture, probably the strongest impact of any cultural product of Brazil (apart, for instance, from soccer stars who end up not playing the Brazilian “jogo bonito” in foreign clubs), is the TV serial or “telenovela,” which turned up on the Portuguese airwaves as early as the nineteen eighties, and is strongly present both in Portugal and in lusophone Africa to the present.

The serialization of Jorge Amado’s *Gabriela*, at least according to Duarte Faria and Eugénia Ribeiro, in the Portuguese newspaper *Correio da Manhã*, was the first rousing success – in Portugal – of what they call “fiction with an accent²³.” The article lists other well-received serials, comments on the influence the genre had on Portuguese TV which in its turn started to improve its own production, note that Brazilian TV has a communication advantage since Portuguese TV tends to subtitle foreign imports rather than dubbing them²⁴, and also points out economic aspects of the “invasion:” it was stimulated by the creation of a commercial TV station that added itself to the Portuguese state-run channel. Surveys showed that “no less than 70% of families with low and medium income levels have high or average interest in the Brazilian series,” but that interest falls to 57% among high-income viewers. On the whole, the claim, made in various venues, is that Brazilian TV sells better than the home product²⁵. In other words, the export of Brazilian products that are not “high-culture” trumps in numbers and in dissemination that of established writers and other artists, but does not make a strong impression on the arbiters of culture. The Portuguese TV actors interviewed for the article however stress the high quality of

both story and acting, and make a stark quality distinction between the offerings of the Globo network and those of Bandeirantes.

African commentators, on the other hand, don't so much complain about the damage Brazilian Portuguese is doing to the purity of their language – the mild form of which is the comment about programs with an “accent” in the Portuguese press – but sound much like some Brazilians speaking about the cultural imperialism – and racism – of the US. Michell Niero, in an article appearing on the Antonio Agostinho Neto website, “Brazilian ‘Way of Life’: Angola e Moçambique,” offers to enlighten his readers, charmed by the “magic window of entertainment” about what is behind all those attractive Brazilian TV Globo and Record offerings, including newscasts, some coming in by way of Portuguese TV, whose “influence has done nothing but grow in the last years.” These programs pass on “all the lessons Brazilians learned about the ‘American way of life’” (in English in the original) as well as special ways of dealing with politics, violence, race, sex, women, and gays. TV reflects the behavior of Brazilians and at the same time influences the way they view the world,” and it is a way being forced upon, and distorting, what is best for the lusophone African nations, imposing an American – now in the broadest sense – ideology²⁶.

An article by Alfredo Prado, in *África 21*, explores the economics of Brazilian TV in Africa, including the definition of the continent as a market opened on the African side by the independence of the two largest Portuguese colonies, and on the Brazilian side by the interest of the Lula government in expanding the Brazilian economic reach. One can see here not only the taking for granted that cultural products are, in fact products and that the more promising placement for them is in a mass market, but also, combining the discussions of Niero and Prado, the notion that there is, perhaps inevitably, an ideological component to their dissemination, as well as more indirect though also more visible

effects like, as he claims, how young Angolans copy dress and behaviors that appear in the programs transmitted²⁷.

Such effects then prompt reactions like that of the Mozambican Paulina Chiziane, in a seminar on Contemporary African Literature at the First Biennale on Books and Reading, in 2012, in Brasilia, who declared that “We fear Brazil:” it imposes itself on African culture with its churches (the founder of the Record TV conglomerate is also the founder of the Universal Church of the Kingdom of God) and its TV programs, specifically, and sells the image of Brazil as a white country, its Blacks always in subordinate positions²⁸.

Now, one of the most common remarks in discussions of the presence of Brazilian cultural products in lusophone areas is that, complaints about the “accent” notwithstanding, language is not really a problem, that is, the question of translation does not arise. However, if one considers this kind of cultural contact not simply from the perspective of differences in language, but from that of the contact in itself – what for Cronin defines modern “cosmopolitanism” and what he places at the center of his discussion in *Translation and Identity*, then it becomes easier to see that the subject of that discussion is the interpenetration of cultures and the openness of one culture to others.

When one of the Brazilian TV series exported to Africa deals with the culture and people of India, it not only, let us say, channels a culture different from that of the place where the program is created, but also, in a way, preempts the introduction of cultural material produced elsewhere. Given that India also mass-produces mass-culture materials, albeit in English, which gives it entry to a different language market, it becomes even more evident that what is at play is economic competition in the realm of culture, and that Brazilian TV is either preparing a market for a competing center of production, or throwing its hat in the rink in a fight for a wider language sphere: the Portuguese-

-language product enters a market that might be receptive to attractive product of a kind similar to its own, but originating in an English-language source.

This consideration of the transmission of popular-culture works serves to emphasize one aspect of translation that is discussed more and more often: all authors, those that demand the most of their readers, as well as those who demand the least, are interested in reaching those readers. Translation widens the field of potential readers – if they can be drawn to the work and the author. Daphne Patai, discussing the unfairly tepid reception and narrow dissemination of Machado de Assis in the US, suggests that “sales of Machado in English” might improve greatly “if he were not repackaged for U.S. intellectuals and academicians as a writer of color concerned above all with the issue of race...” or if “his work could be read as promoting a transgressive sexuality and engaging in gender-bending²⁹.” In extensive notes, Patai documents English-language critics’ misreadings and outright blunders as they review translations of Machado³⁰.

On the same wavelength, Piers Armstrong shows, in the case of Guimarães Rosa, that writers are willing to allow extensive manipulation of their texts by translators in the service of accessibility – even if they are not happy about the results. The case in point: with what Armstrong calls “‘marketological’ pragmatism,” Rosa explains in a letter that Harriet de Onís’s translation of *Grande Sertão: Veredas* loses some “aggressive originality of expression” but in compensation gains “‘fluidity... transparency and speed,’” which will make it more accessible to a greater number of readers, and specifically, in another letter, agrees to let Onís cut entire paragraphs of his work. He was pleased that, as he writes to Onís, his “modest work will have such an auspicious entry into the English-speaking world, which is to say in the great outside World³¹.” On the other hand, he also complains to a

different correspondent that the American version “is full of such faults and...deep alterations, ...omissions, cuts...,” which, presumably, lessen the literary value of his work³².

Yet literary works do not necessarily get translated and marketed abroad as a reflection of their absolute literary quality, nor does the quality of the work in the source language necessarily translate into the target language. The case of Guimarães Rosa is a prime example: as Mirna Soares Andrade points out, the streamlining of *Grande Sertão* into *The Devil to Pay in the Backlands* stripped the original of the daring and innovative use of Brazilian Portuguese, the transformation of backlands speech into modernist literary idiom, the inventiveness of its vocabulary, the transformation of folklore into modern plotting on one hand and myth on the other that had made Rosa the greatest Brazilian writer of his time. As Andrade also points out, the critical reception shows that while readers were apparently disappointed not to be served the exotic fare – and the kind of political engagement – they had come to expect from South American writers, especially those of the “boom,” neither were they given access to the specific qualities that characterize Rosa’s writing. And to confuse the argument, or rather, acknowledge that TV aims for markets in all directions, one should note that *Grande Sertão* was adapted as a TV mini-series for Globo, in 1985³³.

In effect, the history of the translations of Brazilian literature, for instance, into English in the United States, indicates that the choice of works to be translated generally hinges on how publishers read the complex of interests of the potential readership. Thus the history for Jorge Amado translations: early works translated in a climate of interest in social and economic matters, then firmly rejected when the political climate changes, then returning to favor with his later, mellow, more “exotic” works, in parallel with the South American “boom” novels (whose political engagement is not necessarily or explicitly expressed in

the novels translated, even if notice of it is available elsewhere). Machado de Assis is read as an Afro-Brazilian writer when there is strong interest in African American writing, though he was recommended earlier as an astonishingly cosmopolitan writer whose novels are set not in the jungle but in the cosmopolitan capital, Rio de Janeiro³⁴. Clarice Lispector rides a wave of feminism, and Adolfo Caminha's *Bom Crioulo* (1895) is of interest as gay power rises, especially as the novel also centers on race relations³⁵.

In the end, translation, despite being imbricated with all sorts of power relations – between languages, between the cultures that express themselves in those languages, between writer and translator, writer and other-language readers, between publishers or publishing corporations, or writers and translators and independent or university presses; despite being seen by governments as tools for the dissemination of cultural goods, and by corporations as the source of profit, almost like commodities, all of which invites talk about globalization and the standardization of cultural production, is in the end mostly a counter-globalizing activity. Regardless of what critics say, once one starts listening to translators – and in this case I am referring to literary translation – there is a consensus that languages are not reducible to each other, and that translation, however good and faithful is faithful also in making that clear. Its function is not homogenization, but bringing difference to awareness, and even in the case of the dissemination of TV and film, resistance attests to its power of estrangement.

So perhaps what I have speaking about is not so much translation as the contexts within which translation occurs: relations among social, political, economic, and cultural entities, including power relations among them. Translation is part of the interplay between the “local” and the “universal,” terms that tend to overlay the “central” and the “marginal” – or “peripheral,” as it is sometimes called at the

“margin.” And what is translated, where, and why, provides clues about how valuation of “central” or “peripheral” elements is faring at the moment. Returning to Schwarz, whose essay traces the specific ways in which Machado de Assis plays these relations and in which his works are played by them, the local assessment of the local can miss important parts of the work: the example Schwarz gives is Helen Caldwell’s insight into what Assis was doing when he made the jealous husband of *Dom Casmurro* attend a performance of Shakespeare’s *Othello* and completely misapply the point of that “universal” work of art to his “local” case, and how in turn that insight prompted a thoroughgoing reassessment of the work by Brazilian critics who had been blind to the narrator and central character’s misogyny and the possibility that, just like Othello, he had been wrong about his wife’s infidelity. At the same time, the external reception of a work often neglects, if it does not erase, the insertion of the work in its local and historical context, as if the specific conditions in which a work functions do not matter much, so long as it has a “universal” reach.

It is the tense interplay between these poles that translations keep alive, and it is this interplay that the exchange of cultural material fosters. If one can generalize in those terms, then the problem with Coelho’s work is that it avoids this tension by planting itself in a kind of “universal” language of sentiment that is easily captured and smoothes out, or even avoids, the tension of the encounter with the specifically foreign by offering a generic foreignness sanctioned into a “universality” of feeling. And the resistance to Brazilian TV serials when they are shown in Portuguese-language environments points to the way in which the element of power embedded in translation is to an extent independent of the specific language in which the cultural product is created, and to a certain instability in what at first asserts itself as an assessment of how power lines run. In another example Schwarz

culls from the work of Machado de Assis, the latter compares the stabbing occasioned by the sexual offence to the Roman Lucrecia and the stabbing of her offender by a humble girl, reported as a fait-divers in a local Brazilian paper, and scrambles in various ways, including the diction of the narrator, the cultural power relations between the “universal” story, known by all who know “the classics,” and the “local” news bit about a girl of little importance.

The TV serials “universalize” very local matters (one of them is titled after an avenue in São Paulo), and while plot elements may well be received as addressing matters of general and universal interest, they end up touching very local nerves in the non-Brazilian public, that are not necessarily central to their original conception: the nervousness of the former colonial power confronted by its ex-colony’s cultural dominance, expressed in how it uses what should be an entirely common, Portugal-dominated language – the “accent” brought over with the series; or the African irritation at a cultural power that, despite Brazil’s reputation as quite different from the United States in the matter of race relations, is nevertheless seen as modeling not only the racism but also the imposition of culture similarly to what in Brazil is experienced as the United States’ exercise of its cultural hegemony. All this time, however, from the Brazilian side, there is a certain satisfaction, in addition to that occasioned by the economic profits of the enterprise, in the consciousness that Brazilian cultural products are “making it” abroad, and that Brazil is a player – albeit a smaller one – in the same world where the United States and Britain predominate.

So, to answer the initial question: not many around the world read Brazilian books (and if they do, unlike those of American authors in England, mostly they have to be translated); many read some Brazilian books that are detached from the local details of Brazilian life, and many consume Brazilian cultural goods that, though they don’t literally need

translation, are foreign and assert their cultural power in a way similar to that of cultures more commonly associated with such assertion. One should not lose hope that in the specific case of Brazil the situation will change toward greater dissemination – through translation – of its literature. And one should be reassured that, so long as the tangle of factors described above lasts, a complete homogenization that erases cultural differences embedded in language, and smoothes out the difficulties of translation will not happen.

NOTES

¹ *Edinburgh Review*, January 1820.

² By the end of the 1820s, James Fenimore Cooper had published three of his Leatherstocking novels, nationally and internationally successful (*The Pioneers*, 1823; *The Last of the Mohicans*, 1826, and *The Prairie*, 1827); in 1828 he published what could be read as an extended riposte to the *Review* article, *Notions of the Americans*, in which an English traveler points out the achievements of the new American republic – though that work, as it turned out, did not sell or persuade as writing or as polemic.

³ Schwarz (2006).

⁴ See Schwarz, quoting Susan Sontag from “Afterlives: the Case of Machado de Assis” (1990), in *Where the Stress Falls* (New York: Picador, 2002), 38. The novel is Sontag’s *The Benefactor* (1963). The translator of the Assis novel, published as *Epitaph for a Small Winner*, was William L. Grossman, who had gone to Brazil with a grant from the American government to establish a business school. (“Leituras em competição,” Note 3)

⁵ A sample of such discussions can be found in SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (Eds.) (1992).

⁶ See especially Cronin (2006). The first chapter of the book is titled “Translation and the New Cosmopolitanism” and begins with a disquisition on Herodotus, Antisthenes, and Diogenes, who “translate” the customs and beliefs of “barbarians” so that Greeks will know them and be able to understand them; the latter were “marginal” to the Athenian center, but their observations became central in Western civilization, and Cronin sees them as being at the root of later cosmopolitanism, including its present expression (7-9).

⁷ No Brazilian literary work is mentioned by either Hirsch (*Cultural Literacy: What Every American Needs to Know* [Boston; Houghton Mifflin, 1987]) or Bloom (*The Closing of the American Mind* [New York: Simon and Schuster, 1988]) in their lists of must-reads. True, both books made their splashes a while ago, and were criticized for their narrowness, but it is still remarkable that no work from the three centuries of Brazilian literature had made a sufficient mark on the consciousness of either author or, markedly, on the American public.

⁸ In “Canibais viajantes,” by Renata R. Mautner Wasserman and Anelise R. Corseuil (In: 2010), Corseuil examines how cannibalism is treated in *How Tasty was My Frenchman*, the Brazilian film shown in the US, and the American *Silence of the Lambs* – very different, to an extent culturally inflected, approaches to the theme.

⁹ For a full discussion of how that worked, see Wasserman (1994).

¹⁰ 2 vols. (São Paulo: Livraria Martins, 1962).

¹¹ Editora Brasiliense has an extensive list of Brazilian authors but also publishes translations of Gilles Deleuze, William Reich, and Walter Benjamin. In the 2013 catalog, the Companhia Editora Nacional touts a collection of Dale Carnegie works, and translations of books dealing with the history of rock and roll, or the great ladies of jazz – in addition, of course, to works by Brazilian authors. Before Lobato, French publishing houses had active branches in Brazil and did publish Brazilian authors.

¹² WEINBERGER, Eliot (2002: 105-107).

¹³ Benjamin Moser, who wrote a biography of Lispector, tells of how he organized a series of new translations of her work. See: <http://publishingperspectives.com/2011/12/brazil-claire-lispector-second-chance-in-english/>

¹⁴ See the thorough research of publications and surrounding material by Thales Augusto Barreto de Castro’s 2013 Master’s Thesis at the University of São Paulo, “Um outro olhar sobre a literatura brasileira: Clarice Lispector em tradução alemã” <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-11092013-102321/pt-br.php>

¹⁵ In fact, an entire book by Cixous, *L’Heure de Clarice Lispector* (Paris: Des Femmes, 1989).

¹⁶ That, of course, includes Brazilian articles and books, as does the count for Machado de Assis. And the observation does not take into account the quality of the translations, some of which have been criticized for imprecision and for not respecting the core of her work: “one of her most important writerly concerns: the connection between language and being-female,” in the words of Tace Hedrick (2005: 58; quoted in Martín Parraga, 304).

¹⁷ *Backlands: The Canudos Campaign*, Intro., Ilan Stavans (New York: Penguin, 2010). Lowe also translated Machado de Assis’s *Esaú e Jacó* (*Esau and Jacob* [Oxford University Press, 2000]). The reader identifies himself as Victor Vyssotsky.

¹⁸ Schwarz; italics in the original. Schwarz pioneered the analysis of Machado de Assis’s fiction as deeply imbedded in history and in the social conditions of his time; see *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis* (São Paulo: Duas Cidades, 1990), translated as *A Master on the Periphery of Capitalism: Machado de Assis*, Trans. John Gledson (Durham: Duke University Press, 2002).

¹⁹ Daniel Balderston and Marcy E. Schwartz, “Introduction,” 1-12, 1. Reference to Beatriz Sarlo, *La Máquina Cultural* (Buenos Aires: Planeta, 1998). Corroborating and speaking about Hungary: “The role of literary translation for small, non-dominant nations, ... is and has always been an important one [and] ... has played a central role in maintaining and enriching Hungarian culture [and] ... national identity;” Agnes Somló (2009: 379).

²⁰ HART, Stephen (2004: 304).

²¹ Hart gives no source for this quote. However, in a later article in *The Times*, “Paulo Coelho: Writing in a Global Language” (August 30, 2005; <http://www.nytimes.com/2005/08/30/books/30coel.html?pagewanted=all>), Alan Riding notes that Coelho had sold by then 65 million copies of his work in 59 languages, and was “one of the world’s

most successful popular writers,” though *The Alchemist* (Harper San Francisco, 1993) is his only really best-selling book in the US and he is more generally successful in France and other countries. A recent testimonial appeared in the *New York Times Book Review*, in an interview with Malala Yousafzai. Asked about the last “truly great book” she had read, the scrappy young woman did not hedge: “*The Alchemist*, by Paulo Coelho, ... because it is hopeful and inspiring” (Aug. 24, 2014, p. 7).

²² Daphne Patai (1999:89) credits Richard Bach, author of *Seagull* with creating a whole genre. She also notes the unfavorable critical reception of *The Alchemist*, and that the French publisher of Machado’s novels refused to take on Coelho’s book, which however did find a publisher who profited greatly by bringing him to French readers. See Graham (1999).

²³ May 26, 2013; <http://www.cmjournal.xl.pt/detalhe/noticias/lazer/tv--media/novelas-brasileiras-somam-fas-e-clogios-entre-atores-nacionais>

²⁴ Autobiographical note: when we spent some months in Portugal with our small children – who had learned to speak Portuguese but were not yet reading any language – we were puzzled to see that *Sesame Street* was shown with subtitles.

²⁵ <http://www.mundonovelas.com.br/2011/11/rede-record-e-tv-brasileira-mais.html>

²⁶ See http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&view=article&id=361:brasilian-way-of-life-angola-e-mocambiq. Translations are mine unless otherwise specified.

²⁷ <http://ohermenauta.wordpress.com/2009/07/03/tv-brasileira-na-africa>. The article is quoted in a blog; the author examines forms of distribution, concentrating on the two rival corporations, Globo and Record – cable, satellite, or open; free or part of a package, discusses their market share – greater than that of Portuguese TV, and notes that they are interested in the African market in general, including not only Cape Verde, but also Zambia, Madagascar and Uganda.

²⁸ <http://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-04-17/novelas-brasileiras-passam-imagem-de-pais-branco-critica-escritora-mocambicana>

²⁹ “Machado in English,” 89. On the other hand, such packaging – as a writer engaged with race matters – might satisfy one of Schwarz’s concerns about his being packaged as detached from history. Hard to find the happy medium.

³⁰ For instance, how Elizabeth Hardwick’s introduction to the Noonday Press’ translation of *Dom Casmurro* shows a pretty deep ignorance about Machado and about Brazil (109).

³¹ “... minha modesta obra terá tão auspiciosa entrada no mundo de língua inglesa – vale dizer: no vasto Mundo.” Quoted in Andrade (2009: 7). Translations are mine unless otherwise specified.

³² “Guimarães Rosa in Translation: *scrittore, editore, traduttore, traditore*,” *Luso-Brazilian Review*, 38, 1 (Summer 2001): 68-69. The first excerpt is from a letter by Rosa to Onís, May 7, 1963; the second is from a letter by Rosa to Meyer-Clason, his German translator (June 17, 1963). Armstrong, Notes 15 and 16, p. 82. Patai compares two translations of Machado de Assis’s *Dom Casmurro*, for one of which the translator has eliminated whole chapters, truncating the metanarrative “that is absolutely crucial to understanding Bento and his task in composing the story we have... before us,” and also mentions Gregory Rabassa’s editing out about twenty per cent of Jorge Amado’s *Tocaia Grande* (*Showdown*, 1988) but proposes that no harm is done, given the prolixity of Amado’s style (97).

³³ I have not seen the adaptation and do not know what happened to Rosa's inventive-traditionalist language.

³⁴ See Schwarz, above.

³⁵ In English: *Bom-Crioulo: The Black Man and the Cabin Boy*, trans. E. A. Lacey (San Francisco: Gay Sunshine Press, 1982). For a detailed history and discussion of translations of Brazilian works into English, published by American presses, and the connection between choices of and the cultural and political moment of their publication and reception, see Wasserman (1995).

WORKS CITED

ANDRADE, Mirna Soares. Guimarães Rosa nos EUA: processo tradutório e contexto cultural em foco. *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas,"* Centro de Estudios de Literatura Argentina/Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FHyA-UNR, Rosario, 2009; http://www.celarg.org/int/arch_public/andrade_mirna.pdf.

CRONIN, Michael. *Translation and Identity*. New York: Routledge, 2006.

HART, Stephen. Cultural Hybridity, Magical Realism, and the Language of Magic in Paulo Coelho's *The Alchemist*, *Romance Quarterly*, 51.4 (Fall 2004): 304-312.

PATAI, Daphne. Machado in English. In: GRAHAM, Richard (Ed.). *Machado de Assis: Reflections on a Brazilian Master Writer*. Austin: University of Texas Press, 1999: 85-116.

SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (Eds.). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

SCHWARTZ, Roberto. Literaturas em competição. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, 75, July 2006, <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002006000200005>.

SOMLÓ, Agnes. The Connection between Literary Translation and the Shaping of National Identity. In: *The Sustainability of the Translation Field* (proceedings of the 12th International Conference on Translation, 2009), Hasuria Che Omar, Haslina Haroon, Aniswal Abd. Ghani, eds. (Kuala Lumpur: Persatuan Penterjemah Malaysia, 2009), 378-384.

WASSERMAN, Renata R. Mautner. A Literature for Export. *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Special issue on Postcolonial Literature: Theory and Practice/Les littératures post-coloniales. Théories et réalisations, Tötösy de Zepetnek, Steven and Sneja Gunev, eds., 22, 3-4 (September/December 1995): 773-786.

WASSERMAN, Renata R. Mautner. *Exotic nations: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

WASSERMAN, Renata R. Mautner; CORSEUIL, Anelise R. Canibais viajantes. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Eds.). *Cinema, Globalização e Interculturalidade*. Chapecó, SC: Argo, 2010: 193-217.

WEINBERGER, Eliot. Anonymous Sources: A Talk on Translators and Translation. In: BALDERSTON, Daniel; SCHWARTZ, Marcy (Eds.) *Voice-overs: Translation and Latin American Literature*. Albany: State University of New York Press, 2002: 104-118.

Renata R. Mautner Wasserman is Professor Emerita of English and Comparative Literature at Wayne State University. She is the author of *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil* (1994); *Central at the Margin: Five Brazilian Women Writers* (2008); “Race and Sex in Lima Barreto and Charles Chesnutt: A Comparative Politics Between Brazil and the United States,” in *Lima Barreto: New Critical Perspectives* (Aidoo, Lamonte and Daniel F. Silva, eds. [Lanham, MD: Lexington Books, 2014]: 27-40, numerous articles and presentations and, most recently, a translation into English of Raul Pompeia’s *O Ateneu* (*The Athenaeum*), to appear in 2015 at the Northwestern University Press.

Artigo recebido em 01/09/2014. Aprovado em 20/10/2014.

UN/FAITHFUL COMPANIONS: NORTH-AMERICAN
AUTHORS CONSTRUING THE AMAZON THROUGH
THEIR BRAZILIAN COUNTERPARTS

Maria José Somerlate Barbosa
The University of Iowa

Resumo: Este estudo discute de forma comparativa a representação do Brasil e, mais especificamente da Amazônia, na literatura norte-americana, avaliando as diferentes formas como Ann Patchett, Candice Millard, John Updike, Karen Yamashita e William James descrevem um país signficante em tamanho, recursos naturais e complexidades sociais e raciais. Analisa o conceito do “exótico” como definido por Moacyr Scliar, Elizabeth Bishop, Judith Butler, Roger Célestin e Renata Wasserman e examina as várias maneiras com que essa concepção se manifesta nos textos, principalmente quando os personagens mergulham no mundo do desconhecido e do dissimilar. Esses autores norte-americanos mencionam escritores brasileiros que lhes serviram de inspiração ou expressam sua admiração por elementos da cultura brasileira com os quais se familiarizaram durante visitas ao País ou quando moraram no Brasil. Enquanto a maioria dos textos explora a estética da violência como uma forma de exotismo, as narrativas em que os autores têm um conhecimento mais profundo do Brasil apresentam personagens que questionam e subvertem o conceito do exótico. O resultado é uma “viagem” literária de muitos percursos e várias configurações.

Palavras-chave: Literatura norte-americana; Representações do Brasil; Exotismo; Amazônia.

In June 2010, Moacyr Scliar stated that the decline in translated publications of Brazilian literature in the United States owes much to the fact that, culturally speaking, Brazil has become remarkably similar

to the United States. In his view, Brazilian literature has lost the aura of exoticism publishers and readers sought in texts such as Jorge Amado's novels (which exude an erotic and exotic quality, and describe a mestizo Brazil, marked by religious syncretism and a purported racial harmony), and, thus, it no longer yields the same attention it did in mid-twentieth century. Scliar also credited the success of the worldwide translation of Amado's books to the fact that some of his novels were thematically supportive of the Communist Party's principles and beliefs which had extensive appeal in Europe. Additionally, he commented on his candid conversation with Paulo Coelho about his commercial achievements at home and abroad. Coelho's stories and autobiographical accounts seem to fulfill the need of a reading public eager for tales dealing with metaphysical traditions, motivational psychology, occultism, self-discovery, and spiritual journey, and thus address the "exotic" and dissimilar (Scliar, *Brasa x*).

Scliar further conceived that US-based publishers have invested cautiously in translations of modern or contemporary "non-colorful" Brazilian fiction for fear, perhaps, that it is not exotic enough to guarantee a large reading public. The core of Scliar's thesis was that more sophisticatedly written fictional works, those most likely to be included in scholarly anthologies or cited in academic studies, and which characterize a large portion of Brazilian literature from the second half of the twentieth-century to now, do not sell millions of books worldwide. He also asserted that, in general, this contemporary literature is less likely to present the foreign reader with a glamorous and colorful experience that a dissimilar world can fashion (*Brasa x*).

Scliar's analysis of the craving for literary exoticism can be associated with Judith Butler's concept of desire. According to her, desire is a "metonymic dislocation" that produces the magnetism of the "mimetic reflex," and involves a sequence of substitutions in

which a libidinal investment reinforces the urgencies and imperatives of a specific discourse, establishing a fascination with what is desired because it is different (379-380). Scliar's talk also resonates with Roger Célestin's discussion that the exotic can be described as what is "... very different from me and my culture, and is identifiable as such" (217). In this same line of thinking, Renata Wasserman contends that, as a mediating sign, exoticism is the complementary and acceptable side of the other which awakens in the non-exotic the desire to have or be that which he/she is not or has not (13-14). In the fast and highly connected pace of our contemporary world, the exotic has also acquired a gloomier dimension. It is also associated with elements of violence and/or with dire poverty, which may explain the rise of *poorism* worldwide, as Eric Weiner defines slum voyeurism, and/or the success of books/films such as Paulo Lins's *City of God* in the United States.

In respect to what he perceives to be a decline in publication of Brazilian literature in translation in the United States, Scliar's thesis is debatable. It is true, however, that foreign publishers still crave a colorful and intriguing "otherness" in foreign fiction because the average reading public seems to yearn for exceptional stories about unconventional places and daring adventures. Scliar himself resorted to magic realism in many of his texts (as in *The Centaur in the Garden*, and in many short texts published in *The Collected Stories*). Even if such a literary category may not compare, point by point, with Amado's local color or Coelho's esoteric texts, it still offers the reader the satisfaction of delving into something mysterious and fanciful. In addition, it should be considered that, although authors welcome translations of their texts because they can enlarge a readership and accrue fame, prizes, and popularity, most contemporary Brazilians writers have a home-based target audience, and write for a reading public that is usually familiar with the diversity of the country. Accordingly, rarely would a present-day Brazilian author

choose to write about the local color of Bahia, for instance, as the purported “uncommon” or “unfamiliar” feature of the country as Amado did in the 1950s. It is also a fact that, in our contemporary life, tourism, television, and the web have, in many cases, replaced books in presenting the exoticism of foreign lands.

Regardless of the critical position taken, it is a fact that there is always a public yearning for exceptional stories of intrepid adventures in remote places. Readers still demand what Elizabeth Bishop qualified in her poem “Arrival at Santos” as “immodest demands for a different world” (3-4). As she depicts her feelings and recollects the first impressions of her port of entry in Brazil, looking at the land from the deck of the ship, she also expresses her unfamiliarity with the Brazilian flag, and her skepticism about a nation of which she knew hardly anything. But, at the same time, her poetic persona exercises self-criticism, analyzing her lack of knowledge or cultural understanding of the country she was about to see, during the ship’s stopover in Santos, on her way to Rio de Janeiro to visit her friend Mary Stearns Morse. She presents herself as an oblivious visitor who displays a raw arrogance and a blatant disregard for the unfamiliar territory. Ironically, what was planned as a short visit became a twenty-year stay because a severe allergic reaction to the cashew fruit kept her bedridden for a while and caused her to miss her ship’s departure. In addition, during that period, she developed a romantic involvement with the architect Maria Carlota de Macedo Soares (Lota) which led her to prologue her stay, live in Rio de Janeiro and Ouro Preto for two decades, and take an interest in Brazilian literature. (She edited, with Emanuel Brasil, *An Anthology of Twentieth Century Brazilian Poetry*, and translated, with an “Introduction,” *The Diary of Helena Morley*.)

In *The More I Owe You*, a biographical novel about Bishop’s romantic involvement with Soares, Michael Sledge reveals how and

why she was able to overturn that sense of longing for the different “other” in her poetry. This unique quality of Bishop’s poems, as Benjamin Moser notices, did not resurface in her book *Brazil* (a collection of journalistic writing she did for *Time Life Books*). Following the line of thought that George Monteiro develops in his book about Bishop in Brazil and after, Moser maintains, that “for a nuanced and occasionally inflammatory writing on Brazil, we should look to Bishop’s poetry and correspondence” (3). He argues that her *Brazil* lacks a refined knowledge of politics and cultural issues and criticizes her for her callow familiarity with the Portuguese language, despite the fact that she lived in Brazil for so long and translated Brazilian literature (3). Even though Moser harshly criticizes her amateurish view of Brazil in that book, he counterbalances it by considering that “every writer accepts bureaucratic assignments,” and she was no exception; she wrote what *Life* commissioned her to write, in the manner they chose to publish/edit the text (3). Therefore the timely self-inflicted censure found in her poetry differs from the uncouth attitude, unconcealed indifference, and/or sense of superiority that supercilious travelers (including herself) can exhibit when visiting “exotic” lands, or encountering racially diverse peoples for the first time.

The desire for an exotic Brazil still entices the imagination of authors in the United States who seek, in the Amazon region, a ruthless and challenging reality. As it did since the first Europeans traveled to the Americas, the long-lived fascination with the human yearning to dominate and conquer nature finds in the Amazon the prime location for such excursionists and expansionist literary projects. The forest, the rivers, the ecosystems, and the indigenous people have, throughout the centuries, spellbound writers, travelers, explorers, and/or scientists who are attracted to the beauty and potential of the exotic region, but often fear it because they find themselves trapped in what they perceive to be

a treacherous place. Conventionally, jungles exert fascination not only because they offer a great bio-diversity and appeal to the senses, but also because they exemplify the unexpected, becoming synonymous with survival and/or thriving in dangerous *loci*. In the case of the Amazon forest, regardless of the genre chosen to describe it, anthropologists, historians, fiction writers, journalists, travelers, bloggers, and the media quite often personify and define it as the space *par excellence* where fear, fright, suspense, and danger are most likely to happen because the forest cannot be “conquered” peacefully by common human beings. Most of those texts are populated with situations and choices of language that instill fear, and present the Amazon as a place for excitement and suspense, but also as a vengeful and unforgiving space, a stage for life and death.

In these texts, the jungle is presented as an inhospitable environment that threatens and destroys outsiders. The Amazon forest evokes, in Pedro Maligo’s account of Brazilian literature, an “aesthetic of contrasts” (40) in which a discourse of utopias and dystopias become common place. In this case, upheavals and calamities are synonymous with the exotic, and the writer/reporter/filmmaker maps unfamiliar territories, examines losses, and surveys the different types of violence provoked by destructive encounters or the clash of culture and nature. Those accounts also naturalize the indigenous people by depicting them as dangerous and “primitive” elements of the landscape. Narrative becomes the discursive foundation and the symbolic mediator that can bring to the readers uncommon worlds of estranged others, and therefore, plays a significant part in the conceptualization and dissemination of the “exotic.”

There is currently, in the United States, a new surge of biographical accounts, collections of stories, memoirs, novels, and travelogues, addressing the Amazon Region or people who have been

associated with it. Henry Ford's abortive project in the Amazon (Fordlandia), life stories or travel adventures of Brazilian and American celebrities (Euclides da Cunha, Cândido Mariano Rondon, Theodore Roosevelt, and William James are some of the latest ones). In addition to biographical accounts, epistolary narratives and novels thematically grounded on the Amazon have also reached the reading public. For instance, Karen Tei Yamashita's *Through the Arc of the Rain Forest*, John Updike's *Brazil*, and Ann Patchett's *State of Wonder* depict the Amazon's awe-inspiring sense of both a cruel reality and an exciting fantasy.

In some ways, contemporary American writers, historians, and anthropologists continue to replicate the travel accounts and stories told by the first adventurers, chroniclers, and colonizers who wrote about the land they occupied, and/or the people they encountered, establishing some myths that are still in vogue nowadays as described by Alex Shoumatoff and Candace Slater. In many instances, when outlining the Amazon Region, they also replicate Euclides da Cunha's memorable and extensively quoted metaphors, which describe the region as "an opulent disorder" (99-100) and "a diabolic paradise" (109). Historical chronicles and biographies that read like novels (*The River of Doubt* by Candice Millard is a good example), or anthropological accounts have rendered images of cataclysmic dimensions to the forest and the people of the region. Scott Wallace's *The Unconquered*, for instance, is a narrative organized from the notes he took during his journey through the Brazilian Amazon to collect information about a secluded indigenous group (Arrow People), without directly contacting them. To effect that he teamed up with Sydney Ferreira Possuelo, a Brazilian explorer, social activist, and ethnographer who is regarded as a leading authority on Brazil's isolated tribes. While Wallace's narrative has received a substantial amount of positive media coverage (possibly because he explores and exploits the exotic aspects of expedition), the

whole project appears to be a quixotic attempt to replicate the Rondon/Roosevelt's life threatening experience in the region and, in terms of its narrative accomplishments, turns out to be a meagre and timid shadow of the suspense narrative Candice Millard renders in *The River of Doubt*.

William James's personal observations during his travels and research in Brazil when he joined the Thayer Expedition (1865-1866), organized by the Harvard Professor Louis Agassiz, offer a different perception of the land and the people. In those accounts, he describes the time he spent in the forest and with the natives as genuinely pleasant (he mostly complains about mosquitoes), probably because of his open-mindedness, adaptability to the regional climate, and learning of the Portuguese language. In the preface to a bilingual edition of James' letters, travel notes, and diaries, Maria Helena Machado details the negotiations, diplomatic initiatives, ideological positions, and the critical distance that James adopted, in an attempt to dissociate himself from the arrogance and feeling of superiority of the members of the expedition.

During the eight months that he spent in Brazil (mostly in the Amazon region), the twenty-three-year-old medical student presented his family and friends with a balanced view that "expresses not only a critical consciousness but also a moral distance from the colonialist intellectual enterprise that also guided the expedition" (Machado 40). James questioned Agassiz's devious ethnographic practices, flawed creationism, and disdainful attitude toward the mestizo race, marveled at his own ability to "speak Portuguese like a book" and to be "ready to converse for hours on any subject" (Machado 48). While collecting species for the expedition in the Solimões River, James befriended the local peasants, and gradually came to realize that, even the most uneducated Brazilian he met, displayed a refined "urbane" sophistication and manners: "Is it race or is it circumstance that makes these people so refined and well bred? No gentleman of Europe has better manners and yet these are

peasants” he pondered in a journal entry (Machado 90), and considered that time “one of the best spent portions of [his] life” (Machado 84). Banking on the information she gathered from his letters and diaries, Machado criticizes James’s biographers for “underestimating the impact of the Brazilian experience” in his writing (42). Following Daniel Bjork’s work on the topic, she arguably establishes the connection between James’ descriptions of the intricate patterns of the Amazonian fluvial system and his development of theories related to some of his philosophical standpoints: “While these questions appeared in more elaborate form only much later, as in his famous text, *The Stream of Thought* (1890), early manifestations show up in his travel notes during the Brazil expedition of 1865” (Machado 32).

Diametrically opposed to James’ description of the Amazon Region, Ann Patchett’s contemporary novel, *State of Wonder* projects a morbid reality and a remarkable sense of doom. While it addresses timely questions related to pharmaceutical use of the Amazonian potential, and explores the moral dimension of using native Amazonians as guinea-pigs and the forest as a laboratory for large international biotechnical companies, the book places too much emphasis on the exotic/erotic and catastrophic nature of the region. The story revolves around Dr. Marina Singh, a 42-year-old pharmacologist who is assigned by her US-based laboratory to travel to the Amazon to find out what happened to her colleague Anders Eckman, and to visit Dr. Annick Swenson (an ethnobiologist/immunologist and her former medical professor). Swenson is fiercely protective of her research lab in the heart of the Amazon Region in which she is developing a new fertility drug that defies childbirth age and is testing it on the Lakashi tribe (the scientist herself gets pregnant at the age of seventy-three). This thrilling narrative emulates travel guide brochures in describing the touristic underpinnings of Manaus, the encounter of the waters of Rio Negro and Solimões, insects, anacondas, even the countless different species

of birds in the forest. In addition, the novel lacks a denser criticism of the social and gender issues Patchett intended to address and misses the chance of presenting the emotional complexities of the characters. She dwells on the hair-raising aspects of this jungle adventure for too long, and the result is a clichéd view of an exotically dangerous Amazon. In her review of the book, regarding characterization, Janet Maslin notes some similarities of *State of Wonder* with Joseph Conrad's *Heart of Darkness*, and H.G. Well's *Island of Dr. Moreau*. She also believes "Patchett delivers a homage to the film *Fitzcarraldo* and its director, Werner Herzog, the patron saint of all thrilling ill-considered voyages into the unknown" (2). Even so, the result is a book that bestows upon the reader a sense of awe, confusion, and an undeveloped analysis of the characters' interior voyage and, consequently, does not stand up to the masters of fiction and film on whose works she may have found inspiration.

Similar to Patchett's novel, Candace Millard's *The River of Doubt: Theodore Roosevelt's Darkest Journey* is crowded with disquieting moments and the dreadful anxiety that fear of the unknown can convey, as it describes the insects, reptiles, fishes, cougars, and indigenous people as part of the "ruthless efficiency" of the jungle (185). Millard's beautifully crafted prose paints an exaggerated impression of the jungle and its living creatures, describing the "eerie absence of sound" (142) and how it impacts or heightens emotion on the expedition. However, Millard's narrative accomplishes what *State of Wonder* does not, working as a catalyst for an emotional downpour, and arresting the senses without overpowering the reader's imagination. It also establishes a poetic of excess, so-to-speak, that matches the jungles' own surplus of colors, sounds, rainstorms, growth, interactive systems, and fierce competition of the species. In her ostensible descriptions of the forest's inhospitality, she also judiciously captures the supreme irony of people nearly starving in an environment of spellbinding life-giving resources.

Millard's narrative blurs disciplinary genres and reads like an historical novel as it offers a detailed description of Roosevelt's 1914 co-expedition with Rondon to chart an unknown river in the Amazon region. To set the stage for the dangers of Roosevelt/Rondon's expedition, Millard resorts to the history of previous conquerors and travelers, presenting the forest as a vengeful and unforgiving character. She accomplishes that by insistently reminding the reader of the danger they face, how hungry they are, and the perils they encounter in a fierce battlefield for survival. In this gripping narrative, the ominous members of the Cinta Larga nation, who lived on the banks of the river, become the ubiquitous shadows that follow the members of the expedition. Similar to Patchett's description of the cannibal inhabitants of the forest, Millard details the members of the expedition's relentless fear of an imminent attack from native tribes by picturing them as "primitive," "violent," and "blood-thirsty" exotic "others" (Millard 178, 185, 219, 220-231, 325, 327-329, 349-340). Millard also allows her own voice to seep into the story to offer information about the fierce nature of the indigenous people the Rondon/Roosevelt expedition encountered (based on her field and archive research in Brazil and in the United States). That type of authorial intrusion is intended not only to add credibility to her story, but also to heighten the sense of danger and eminent catastrophe of the expedition. Millard deserves credit, however, for questioning her own line of reasoning by reminding the readers of the slaughter of native peoples of the New World at the hands of 15th and 16th century colonizers (177-179). She also accomplishes that by changing the point of view, as she writes that "Roosevelt and his men may have regarded themselves as explorers, but the Indians would know them as invaders" (124).

Millard both dramatizes and questions the romantic notion of the exotic as something attractive and glamorous in the passages in which she reports/analyzes the shortcomings of both Theodore Roosevelt and his hopelessly wistful son, Kermit. To cope with the dangers and distress of the journey, Kermit immerses himself emotionally into his long-distance engagement with Belle and lives his love story by proxy, carrying books of poetry throughout the jungle at a time when, unable to navigate the river and weak from near-starvation, in order to continue the march through the forest, the members of the expedition had to sacrifice personal belongings far more important for their survival. In a similar vein, the Amazon adventure became for Theodore Roosevelt the apex of the grand drama with which he battled his whole life (including sickness, family deaths, escaping an attempted murder, and facing a significant political loss). He finds refuge by reading poetry as well and escaping into his personal Xanadu. (In a delirious state, he repeats verses from Samuel Coleridge Taylor's poem "Kluba Khan," when fighting an infection/high fever that almost cause him to lose his life.)

Although Millard's project is a biographical/historical account of the former American president, quite often she turns the narrative focus to the River of Doubt, personifying and describing it as an entity of hyperbolic dimensions, powers, or skills only matched by the indigenous people who inhabit the forest. Hers is not the first or the only account to endow rivers with human qualities. For centuries, explorers and writers have assigned mythical or human characteristics to elements of the Amazon region; however, what is unique in her narrative is the double role the river plays: it is at the same time protagonist and antagonist. The sense of doom and helplessness that all members of the expedition feel in the face of countless hardships, hunger, sickness, and death partially derives from the personification of the river, a tributary that, according to Millard, "twisted and turned so capriciously, curving 'literally toward every point of the compass'" (145).

When Millard describes Simplício's drowning in a vortex (a death indirectly caused by Kermit's arrogance and disobedience to Rondon's orders), she endows the river with such authority and determination that it seems as if it had plotted to kill the man. In the fourth part ("Iron Cruelty"), the river blinds, chokes, and pummels Kermit so badly that Millard concludes there is a "remorseless completion" in the Amazon (209). She has no qualms about the violent, unforgiving, and treacherous nature of the River of Doubt and other tributaries in the Amazon which "tear through the jungle like wounded animals" (130). Not only is the River of Doubt portrayed as a vengeful murderer, but it is also described as a very unreliable protagonist, becoming as narrow as the length of a rifle in some places, and as wide as the largest tributaries of the Amazon in other areas. It changes into towering waterfalls and life-claiming rapids without notice, has piranhas biting at the men, and is a hotbed for malaria-infested mosquitoes. Millard discusses the moody (but effective temperament of the river), contrasting it with the clumsy behavior of the expedition and its inadequate preparation for the journey.

The narrative techniques she uses include authorial intrusion, an ebb-and-flow movement of the story, the use of suspense, flashbacks and foreboding, as well as the interruption of the narrative proper to give the reader a "biographical" account of the region, namely, a lesson in geography and archeology. She also employs numerous rhetorical devices to create suspense and intrigue the reader. Her use of quotes (from original sources of published accounts, diaries, and letters from Roosevelt, Kermit, Cherrie, and Rondon and from her library and field research) gives her narrative a multi-layered facet. It also serves to reaffirm the individual perspectives, including those expressed by the workers (*camaradas*), the Cinta Larga warriors, and the personified river. By citing accounts of the members of the expedition, Millard also

introduces, ever so lightly, many other different literary genres in the travel narrative/biography she is detailing. In addition, they also serve to give more credibility to the facts she is presenting, reminding the reader it is a true story.

She uses the cinematic voice-over-narration technique, and implements changes in point-of-view to heighten the unnerving feeling of the expedition in the forest. She utilizes the technique of enticement to create suspense and reveal an impending sense of approaching catastrophe. Her narrative style also mimics the river's fluctuating mood and presents an extraordinary rendition of the jungle by repeatedly circling around the idea of danger. In that sense, Millard also creates a vortex in the narrative as the story-telling mimics the capricious whirlpools of the river and the swirl of emotions of the travelers. She often borrows scientific explanations to sanction the validity of her explanations, and to halt the frenetic rhythm of the narrative tension. Those pauses work as a narrative relief, and contribute to decompress emotions, as they break away from the tense, dangerous, and fearful moments of the impending tragedy foreshadowed in the text. The use of humor, explanation of trivial incidents, and the narration of the explorers' gossip, all contribute to create a mundane set of circumstances that provoke laughter and also demystify their journey.

Millard uses a system of checks and balances to establish a thought-provoking nuance in describing the members of the expedition. By always counterbalancing positive and negative personality traits, and analyzing the characters as individuals subject to the worst failures and mistakes, as well as to great accomplishments, priceless generosity, and sheer great human interaction, the text represents everyone in both a constructive and damaging light. By presenting droplets of information and pausing long enough for other descriptions, she forces the readers to piece together the stories of all the characters and immerse themselves in

the conflicting relationships the visitors establish with their surrounding space (which includes the personified river and indigenous peoples). She introduces a wavy narrative pattern that establishes dis/belief, uncertainty, a system of pros and cons, and calls into question the very possibility of defining truth. Unlike John Updike, John Barth, and Susan Sontag who openly acknowledged a literary debt to Machado de Assis, Millard does not list the Brazilian master as a stylistic source. However, her undulating storyline resembles the deconstructive narrative technique Machado de Assis used in *Dom Casmurro*.

Millard's text is artisanal, in the sense that writing becomes an exercise of weaving textual, historical, geographic, and cultural analyses, in a kind of ethnographic writing that blends a realist, a confessional, and an impressionistic style. The tragic lyricism of her historiographical account, her prose's sophistication and elegance, the use of multiple techniques to create suspense and retain the readers' attention found in Cunha's 1909 poetic essays – collected in *The Amazon: Land Without History* – a thematic counterpart and an original stylistic source. Even if she makes no reference to him or shows evidence of having read his works, their texts share an insightful use of poetic prose to showcase the Amazon's arresting and catastrophic lure. Even Millard's touch of elitism when describing the behavior of the Cinta Larga tribes echoes the occasional traces of racism which surface in Cunha's texts.

In the Afterword to *Brazil*, Updike asserts his debt to Joseph Bédier's *The Romance of Tristan and Iseult* (after whom the protagonists, Tristão and Isabel, are named), some American authors, including Theodore Roosevelt, John Hemming, the editors of *Life* and Elizabeth Bishop (*Brazil*), and “two guidebooks to the country, in the Real Guide and Lonely Planet Series” (261). He also mentions Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Jorge Amado, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, Ana Miranda, and Nélide Piñon

from whom he “took courage and local color” (261). The chaotic sense of disorderly conduct and devious relationships that emerge in *Brazil* may also have originated from the author’s personal impression of the mood of the country during his two-week visit in 1992. He may have captured the frenzied elements of the post-military dictatorship (1964–1985) and the extreme division of wealth that the “Economic Miracle” of the 1970s fomented under that iron-clad rule. Of all the Brazilian writers he mentions as his sources of inspiration to write *Brazil*, his prose style comes closer to the dark, violent, and sexually perverse content of some of Fonseca’s texts which reflect the reality of the country during that time. In the two decades that followed the end of the dictatorship, Brazil was steeped in an abysmal economic recession and, in that environment, serious social and economic problems that were previously repressed rose to the fore, and violence and poverty gained a special place in the country’s social profile.

As stated, in the Afterword, Updike also mentions Amado and Freyre as sources of local color and encouragement. His vision of Brazil, however, sharply contrasts with the emphasis on social/racial harmony and miscegenation those Brazilian authors presented in their texts. For the most part, Updike ignores social subtleties and ambivalences, or any mediating term that might describe the nuances of a place, the styles of social relations, as well as the concessions of daily life. His descriptions are highly exaggerated and his emphasis on the imagined duality of the country (rich/poor, black/white) does not allow any place for negotiations, intersections, meditations, ambiguities, or vicissitudes which are, in reality, a dominant part of everyday life in Brazil. If his intention was to criticize Brazil’s purported “racial democracy” and emphasize the ideology of “whitening” (especially in his characterization of Tristão and Isabel), Updike uses an unconvincing method. He misses the opportunity to analyze the twisted refinements

of Brazilian “cordial racism” (embedded in the concept of a national multiracial identity), to which historians, anthropologists, and sociologists have alluded. Instead, he bases his portrayal of Tristão and Isabel in a fixed bi-racial context, and presents a highly inflated stereotype of race conflict, class division, and aberrant sexuality in Brazil. In this instance, *Brazil* fails to engage the reader in an analytic discourse capable of interrogating, in a more meaningful way, the discourses of race and class that the author strives so hard to convey.

Even though Updike does not acknowledge a debt to Mário de Andrade’s *Macunaíma*, his characterization of Tristão bears striking similarities with Andrade’s protagonist. They both change race and display an irreverent and picaresque nature; they wander throughout the country in search of a racial and social identity, undergo extravagant adventures, and have sexual prowess. Tristão also shares with Macunaíma (and Eshu) turbulent and ambiguous relationships with their brothers, the search for/possession of an amulet, the magic components of the stories, and anything that is multiple and in movement. (For a step-by-step comparison between Macunaíma and Eshu, see Borges and Cunha.) While the racial metamorphosis and the travels and escapades that both Tristão and Isabel undergo, as well as the use of the *muriquitã* (the sought-after stone) are all reminiscent of *Macunaíma*, in Updike’s novel the hero without character does not retain the playfulness of Andrade’s anti-hero/picaresque protagonist. Even the end of the novel (when Tristão is killed at the beach by a kid who steals his Rolex, a child as poor and desperate as Tristão once was) does not work as an ironic inversion of this exotic violence; instead, it bears a vague, tentative, and slight resemblance to a tragic irony. It works, however, as a simulacrum of what it could have been, highlighting Updike’s missed opportunity to reach deep into the emotions of the characters and give a more realistic account of the country.

The novel begins in Rio de Janeiro, moves through São Paulo to the central plateau (Brasília) on its way to the jungle/mining area of Serra do Buraco, a large gold mine located south of the mouth of the Amazon River, which he details in the chapter “The Mine.” The author description of the men working in a giant open pit in search of gold resembles the chaotic lawlessness of Serra Pelada’s mining operation (with its estimate number of workers hovering above one hundred thousand). That chapter bears close resemblances to Sebastião Salgado’s photographic masterpieces of the Amazonian gold rush, and with the frontier life described in the documentary, *60 Minute Classic: Treasure of Serra Pelada*, aired in 1985, which renders a detailed and realistic portrayal of the area. It could still be a fictional rendition of Updike’s own insight of life and work in Serra Pelada, as he understood it, during his visit to the area, in 1992. According to Barbara Kingsolver, “His publisher there was bringing out all four Rabbit novels in a new translation, and invited him for interviews in São Paulo. Mr. Updike then ventured north, to Rio de Janeiro, Brasilia and a backwater 18th-century mining town. A few months later he set to work on Tristão and Isabel” (<http://www.nytimes.com/books/97/04/06/lifetimes/updike-brazil.html>). Whatever the inspirational source he used, he manages to convey that dismal reality unmistakably:

Under the onslaught of digging, what had been a mountain was becoming a giant hole; not hundreds but thousands of men, in a bowl a half-mile across, trundled sacks of mud and pickaxed rock up crude wooden ladders leaning against the cliffs hacked out in a quarry of descending terraces. Almost every day, loose rock and eroding earth slid down upon slaving men; every day, a *garimpeiro* or two died, of avalanche disease, exhaustion or knife-fight. Robbery and murder occurred right at the pit, as well as in the dozens of shack towns that had sprung up in the surrounding slopes. ... There were no bars; alcohol was forbidden in a ten-mile region around Serra do Buraco, or the mayhem would have been far worse (124-125).

In *Brazil*, both the jungle/mining area and the city bully human beings who, in turn, threaten the environment, and destroy each other. The characters are often moved by an utter disregard for human life, mirroring the author's perception of an absolute lawlessness in Brazilian politics, mining areas, city life, streets, and *favelas*. In that context, Updike's novel undermines the appearance of a carefree Rio de Janeiro by defining upper-class *cariocas* as elitist and racist and by focusing on violent crimes, the miserable lives of destitute street minors who swarm the streets, and the abject poverty of the *favelas* (in direct contrast with the multi-million-dollar penthouses of Ipanema, Leblon, and Copacabana beaches). He also describes São Paulo and Brasília as hotbeds of corruption and class struggle, and the highland of Mato Grosso as an unruly mining area. While there is an element of truth in his descriptions, for the most part, he establishes a catastrophic portrayal of Brazil by scathingly contrasting the interior/coastal areas, insistently presenting a social divide, highlighting extreme racial hatred, and describing the country as exceptionally corrupted and unlawful.

Updike offers no redemption to his disproportionately vicious, greedy, racist, classist, or aloof characters. As in the naturalist conventions of writing, his main characters are a product of their environment: for instance, Tristão can leave the *favela*, but the *favela* will never leave him; therefore even when he acquires a new skin color (becomes white) and an upper social status (he has an executive position in a large company), he is still subject to discrimination and is considered morally inferior. Regardless of age, race, or social status, the characters find themselves locked into uncontrollable laws of nature, are driven by sexual perversions, violence, and an extraordinary animalistic lust. An obsessive force drives the narrative as he describes a chain of human disasters, calamities, and disrespect for human interaction (in the setting of Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, and in the mining area/forest).

He collapses everything under the unapologetic weight of the thrill and thrust of his emphasis on the exotic and erotic lure. Consequently, for the most part, he weakens the epistemological knowledge of the country by exploring blunt stereotypes and offering a shallow, vulgar, and demoralizing caricature of a despicably immoral Brazil, irreversibly set in a motion of extreme violence, destruction, corruption, and danger.

The author presents gut-wrenching descriptions of sexual abuse and other types of graphic violence to express both the depths of brutality that he wants to portray in the cities and in Serra do Buraco to which Tristão and Isabel escape in search of freedom to carry on their mixed-race love story and where, ironically, they become prisoners. The novel represents the excesses of a tropical life, and appeals to the senses in a grandiose manner, presenting a simmering brewing of erotic obsessions. Kingsolver presents a similar opinion in her review of the book:

Some readers will also, undoubtedly, grow tired of the onslaught of rape fantasy and racist imagery. The novel is thoroughly salted with phrases to make the politically sensitive reader cringe: in their fantastic journey across the Brazilian hinterlands, the lovers encounter innumerable varieties of so-called Indians who scowl and steal children or flee “with the unembarrassed cowardice of savages.” There are ubiquitous references to Tristão’s “yam,” the organ that arises (so to speak) as the book’s central character, and whose monstrous size is explicitly linked with Tristão’s African ancestry (<http://www.nytimes.com/books/97/04/06/lifetimes/updike-brazil.html>).

One of the redeeming qualities of the novel is that Updike experiments with forms, density of language, and narrative styles to convey the idea of a regionally diverse country (he uses different linguistic means to describe the distinctive places where Tristão and Isabel live). He manages to convey a sense of the diverse geographical areas and summarize the moods of the places through his stylistic/linguistic choices. For instance, to represent the artificiality and superciliousness he wants to convey about the Southern part (Zona Sul) of Rio de

Janeiro, Updike constructs phony and linguistically outdated dialogues that seem plucked from old travel books (perhaps, sentences and expressions he found in the travel guide series he mentions). In this part of the novel, the sentences are short, jargon and slang abound, the author drops names of fruit and other words in Portuguese into the narrative without contextualization, and the descriptions he offers of the people and places are superficial, soap-opera like. The part of the novel that takes place in São Paulo displays a language that reflects the pragmatism of the city. In Brasília, the characters replicate the language of politicians, university students, rock-and-roll musicians, and the excesses of a rationalist constructivism. As the text moves into the jungle, the prose becomes denser, the sentences are longer and more descriptive, and dialogues are scarce.

It could also be argued in Updike's favor that, to some extent, Brazil was, and still is, a land of contrasts, featuring great extensions of uninhabited lands in direct opposition to the overcrowded coastal cities. It could also be contended that large urban areas in Brazil are still peppered with violence and swarmed with crimes, the rural areas face land disputes, there is disregard for ecosystems in the forests and swamplands, and pristine landscapes, such as the Amazon, have become the lawless last frontier subject to unruly behavior and expansionism. It is also true that novels are not ethnographic or sociological studies and authors are entitled, and even encouraged, to give free reign to their imagination. Characters can be, and often are, immoral and despicable; empirical reality is often just a point of departure in fiction. It seems, however, that whatever the road map is, a novel named after a country automatically leads readers to expect a deeper understanding of a culture, a people, and its moral and national underpinnings.

As discussed regarding *State of Wonder*, and *The River of Doubt* (and to some extent about *Brazil*), fiction addressing the Amazon region usually depicts the forest as the prime space of hydric resources and a magnificent equatorial forest, but also stage it as a site of conflicting discourses and life-threatening experiences (including human attempt to control and/or destroy it). Karen Tei Yamashita's novel, *Through the Arc of the Rainforest* is also thematically centered on destruction, violence, the desire to conquer, and the exoticism of the Amazon region. To her credit, as she presents the different layers of geography in Brazil, she also analyzes the international connections that globalization foments. Yamashita addresses the fierce and destructive pace of galloping capitalist practices that subject areas of the globe to its commercial interests. She discusses the impact such greedy maneuvers have on the region and the natives (who witness and partake in the rush to conquer and destroy the forest) and represents the exotic in terms of colorful birds, feathers, and *caboclos* (mixed-race natives). The text also presents foreigners (who show abnormal physical characteristics and uncanny personality traits) as exoticized others. Thus the Amazon region is a place where unusual people and striking things congregate to sustain mass production and exportation of exotic bird feathers, alternative medicine, and religious beliefs. In this instance, Yamashita's novel also dialogues with Patchett's text, which analyzes the Amazon forest as a pharmacological research laboratory, and with Updike's gold rush of Serra do Buraco, but her text goes beyond its counterparts as she emphatically criticizes the role international capital plays in the forest's destruction (represented in Yamashita's novel by the Japanese, American, and French nationals). The apocalyptic nature of the narrative resurfaces when all is destroyed by excessive greed, overpopulation of the Matacão, overuse of the forest's resources, overexposure to the exotic bird feathers, and the lack of proper hygienic procedures (which lead to a catastrophic typhus epidemic).

Yamashita expands the concept of the “exotic” in the Brazilian Amazonian region by endowing the illiterate and shoeless Mané Pena (who develops the theory of “featherology,” a cure to physical ailments by rubbing bird feathers on his ears) with wisdom to use the resources of the forest and by casting on him the weight of the “overnight celebrity” phenomenon. But she also describes him as a gullible *caboclo* who becomes defenseless and susceptible to an overexposure to mass communication programs and international commercial interests. Yamashita seems also to doubt the concept of “public intellectuals” by using the example of Mané Pena’s intelligence and professional endurance (he was conferred an honorary degree by Matakão University) to offer a light caricature of people whose learning, erudition, and critical thinking have earned them such title.

She also challenges the traditional concept of the exotic by describing how the *caboclos* find the physical appearance of foreigners and their outlandish behaviors quite colorful. To illustrate that, Yamashita describes the excess of professional efficiency that J. B. Tweep embodies (his three arms and the skyscraper his American company builds near Matakão), the eroticism that Michele (the three-breasted French ornithologist) represent, and the Japanese extreme emphasis on technological efficiency (characterized by Kazumasa’s third eye, the ball floating in front of his nose which is the novel’s self-conscious I-witness narrator). Chico Paco’s boyish and delicate features, his love for his childhood friend Gilberto, and his creation of the Chicolândia, all seem to blend with the foreigners to present a parody of Disneyland, Michael Jackson’s Neverland Ranch, and/or Peter Pan’s myth of eternal youth. Additionally, Yamashita parodies the notion of the “exotic” by relativizing it as she compares Matakão to several flamboyant, sterile, or peripheral places in the world, and examines the glitzy side of the United States as well. She describes Matakão as a sterile “strange place”

(77), comparable to Serra Pelada (43), Las Vegas (36), Silicon Valley (Part V), and described as “a solid plate of rock” (17), that exerted a very strong “magnetic force” (51). Matacão is also similar to the ruins of Fordlandia (Ford’s project in the Amazon).

By collapsing all these elements in Rondônia (83), a borderland state, located in the peripheral north-western part of the country, and named after Rondon, himself a *caboclo* of mythical stature, she challenges the concept of strange, different, foreign, and exotic. To accomplish that, she pokes fun at the tendency in American society to reward overachievement and to glorify extremes of efficiency (J. B.’s third arm and his workaholic behavior). She also mocks many Californian cultural aspects in vogue, such the New Age movement, Scientology, and “Trialectics” (as she titles chapter 24). In this aspect, Yamashita aligns the novel’s satirist framework with Henri Lefebvre’s argument that space is a social product, subject to the social construction established by a hegemonic class. But, at the same time it seems to offer a parody of Lefebvre’s concepts of space (“dialectics of triplicity”) developed in *The Production of Space*, and later re-examined by Edward W. Soja, in his description of the three types of spatiality (objective, represented, and lived), as described in *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and Imaged Spaces*.

She questions a discourse that sublimates the exotic and sides with Edward Said, who argued in *Orientalism* that exoticism patronizes and misrepresents other cultures. She also posits what Homi Bhabha discusses as “the stereotype as fetish” (74) by presenting J.B.’s and Michelle’s freakish and grotesque representation as something as exotic as Mané Pena’s bird feathers or the volatile religious space of the Matacão. Hence, Yamashita subverts the discourse and the concept of the exotic by playing the familiar against the unfamiliar, and analyzing every context to reveal that what is deemed natural in one cultural

environment could be considered dissimilar or ex-centric in another cultural setting or location. She accomplishes that in part by granting the illiterate and simpleton Mané Pena the wisdom to analyze the moral, psychological, and physical disturbances of an overnight celebrity, the dangers of an insatiable hunger for power and material goods, and the intoxicating thrills of what is different, unusual, and imported.

Yamashita presents a careful cultural analysis as she discusses the Brazilian near-obsessions with *futebol*, *Carnaval*, religious pilgrimage, and cultural fads. Additionally, she pays homage and mocks the passion for *telenovelas* so frequent in Brazil. As she acknowledges, in the Author's Note, at the opening page of the book, she was inspired to write *Through the Arc of the Rainforest* by observing the cultural significance Brazilian *telenovelas* have:

The prime-time novela in Brazilian life is pervasive, reaching every Brazilian in some form or manner regardless of class, status, education or profession, excepting perhaps the Indians and the very isolated of the frontiers and rural backlands. ... The *novela's* story is completely changeable according to the whims of public psyche and approval, although most likely, the unhappy find happiness; the bad are punished; true love reigns; a popular actor is saved from death. Still the basic elements must remain the same. And what are these elements? Claude Levi-Strauss described it so well so many years ago: *Tristes Tropiques* – an idyll of striking innocence, boundless nostalgia and terrible ruthlessness.

The aesthetic of violence and danger seems to be prevalent in all texts mentioned in this study; however, Yamashita's book dialogues closely with Mark Anderson's argument (raised in another context) that in some sense "*disaster* and *nature* are socially constructed human concepts" (28). Similar to Updike's *Brazil*, her story seems to echo the political and social turbulence of the 1980s and 1990s in that country. Her book, however, chooses to address the chaotic and ever-expanding Brazil of post-military dictatorship through the viewpoint of a sympathetic Japanese immigrant who moved to Brazil because he was so different

(with his third eye/ball floating in front of his nose) that his mother believed he could be more easily accepted in a land of such cultural hybridity and racial miscegenation. Thus, unlike *Brazil, Through the Arc of the Rainforest* describes Brazilian nationals as people profoundly committed to crossing borders of race, ethnicity, religion, and age, although they sometimes get lost in the chaos that a lack of strict boundaries and firm structure can establish. Directly and indirectly, Yamashita's novel reveals that Brazil exudes sensuality and cordiality, and can offer visitors a wide range of positive cultural and artistic experiences. It emphasizes the resourcefulness and entrepreneurship of people in large cities and rural areas, and reveals a country diversely connected in its physical, social, and human geography. It shows a nation searching for effective practices of mass communication and undergoing economic, political, and social transformations. However, Yamashita is also careful to overturn truisms and stereotypes. For instance, when the narrative seems to reveal a sympathetic bias toward the connectedness of mind, body, and spirit, she highlights the extreme and disastrous implications that the excess of religious or spiritual zeal can bring, especially when it involves the manipulation of economically challenged individuals.

Rio de Janeiro's landscape and the Amazon's biodiversity have long been metonymic representations of Brazil, and still are the two most described, studied, and analyzed areas of the country, in works of fiction and non-fiction. As an outstanding symbol of Brazil, the Amazonian region continues to entice the imagination of fiction writers, scientists and travelers. Some find delight in the power of seduction of its natural habitat, and fall prey to the promise of adventures, aesthetic ecstasies, and pharmaceutical potential ("The Green Paradise"), whereas others take a diametrically different approach, charging the forest with despicable and undesirable qualities ("The Green Inferno"), contradictions that

Shoumatoff describes well in *Southern Light*. Therefore, tattooed on the travelers' descriptions of the forest are adjectives that render *her* mysterious, fertile, beautiful, and fascinating, but also dangerous, inhospitable, implacable, and unconquerable – as wicked as a female temptress or as dangerous as the warrior Amazon women from whom the region takes its name.

Anyone who is invested in describing a real or imagined Brazil faces the puzzling task of having to portray the complexities of a country, significant in size, resources, and diversity, but also summarized in terms of its erotic/exotic lure. Hence, most fiction written about Brazil in the United States offers the reading public stereotypical slices of a country, providing examples that meet the demands for a different and colorful world (as Bishop, Butler, Célestin, and Scliar would maintain). As the texts discussed in this study illustrate, in elaborating an image of Brazil, a number of American authors have described persons who subject themselves to the magnetism of what is different, hoping to control, conquer, or change that environment to conform it to their desires. As in a rite of passage, the characters dive deep into the world of the exotic, immerse themselves into the unknown, and either face catastrophic results (along the lines described in *Brazil*, *State of Wonder*, *The River of Doubt*, *Through the Arc of the Rainforest*) or, they follow William James' paradigm. In that case, they learn to question and disempower the hierarchies that establish a distance between the exotic and the non-exotic, and accept the complementary side of the other, as Wasserman would contend.

WORKS CITED

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: O Herói sem Nenhum Caráter*. Edição Crítica. Telê Porto Ancona Lopez (Coord.) Brasília: CNPq, 1998.
- ANDERSON, Mark D. *Disaster Waiting: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2011.

- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- BISHOP, Elizabeth. "Arrival at Santos." *Questions of Travel*. New York: Farrar, Straus and Giroux, LLC, 1979.
- BISHOP, Elizabeth and the editors of Life. *Brazil*. New York: Time, Inc., 1962.
- BJORK, Daniel. *William James: The Center of His Vision*. Washington, D. C.: American Psychological Association, 1997.
- BORGES, Gelcimar Pereira and CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. "Macunaíma e o mito de Exu." *Evidência: Olhares e Pesquisa em Saberes Educacionais 7.7* (2011): 73-90.
- BUTLER, Judith. "Desire." In: *Critical Terms for Literary Study*. Ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995. p. 379-80.
- CÉLESTIN, Roger. *From Cannibals to Radicals: Figures and Limits of Exoticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- CUNHA, Euclides da. *The Amazon: Land without History*. Ed. Lúcia Sá. Trans. Ronald W. Sousa. New York: Oxford University Press, 2006.
- DIACON, Todd. *Stringing Together a Nation: Cândido Mariano da Silva Rondon and the Construction of a Modern Brazil, 1906-1930*. Durham: Duke University Press, 2004.
- GRANDIN, Greg. *Fordlandia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt and Co., 2009.
- FITZ, Earl E. "The Influence of Machado de Assis on John Barth's *The Floating Opera*." *The Comparatist* 10 (1986): 56-67.
- FITZ, Earl E. "John Barth's Brazilian Connection." *New World: A Journal of Latin American Studies* 2 (1987): 123-38.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Tr. Donald Nicholson-Smith. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishing, 2007.
- LINS, Paulo. *City of God*. Tr. Alison Entrekin. New York: Black Cat, 2006.
- MACHADO, Maria Helena, ed. *Brazil through the Eyes of William James: Letters, Diaries, and Drawings, 1865-1866*. Bilingual edition. Tr. John M. Monteiro. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006.
- MALIGO, Pedro. *Land of Metaphorical Desires: The Representation of Amazonia in Brazilian Literature*. New York: Peter Lang Publishing, 1998.
- MASLIN, Janet. "Will Perilous Trek to Amazon Reveal Heart of Darkness?" *The New York Times*, Book Review, 06/01/2011. <http://www.nytimes.com/2011/06/02/books/state-of-wonder-by-ann-patchett-book-review.html?_r=0>. Visited on May 7, 2014.
- MILLARD, Candice. *The River of Doubt: Theodore Roosevelt's Darkest Journey*. New York: Doubleday, 2005.
- MONTEIRO, George. *Elizabeth Bishop in Brazil and After: A Poetic Career Transformed*. Jefferson, N. C.: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.
- MOSER, Benjamin. "Elizabeth Bishop's Misunderstood Brazil." *The New Yorker*. Blog: "Page Turner," posted on 12/05/2012. <<http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2012/12/elizabeth-bishops-misunderstood-brazil.html>>. Visited on January 15, 2013.
- NEGUS, George. *60 Minutes Classic: Treasure of Serra Pelada*. Documentary. Produced by Ben Hill. Broadcasted on 11/10/1985. Network: ABC.

- PATCHETT, Ann. *State of Wonder*. New York: Harper, 2011.
- SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- SALGADO, Sebastião. *Serra Pelada*. Paris: Nathan, 1999. (French Edition).
- SCLIAR, Moacyr. Talk. "Conexões Itaú Cultural – Mapeamento da Literatura Brasileira no Exterior." Brazilian Studies Association Tenth International Congress (BRASA X), Session 11.5, 2:00-3:45 pm, chaired by Claudiney Ferreira. Centro de Eventos e Convenções Brazil 21, Brasília, D.F., Brazil, June 24, 2010.
- SCLIAR, Moacyr. *The Centaur in the Garden*. Tr. Margaret A. Neves. New York: Ballantine Books, 1984.
- SCLIAR, Moacyr. *The Collected Stories of Moacyr Scliar*. Tr. Eloah F. Giacomelli. Introd. by Ilan Stavans. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999.
- SHOUMATOFF, Alex. *In Southern Light: Trekking Through Zaire and the Amazon*. New York: Simon and Schuster, 1986.
- SLATER, Candace. *Entangled Edens: Vision of the Amazon*. Berkeley: U of California Press, 2002.
- SLEDGE, Michael. *The More I Owe You*. Berkeley, CA: Counterpoint, 2010.
- SOJA, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge, Mass.: Blackwell Publishing, 1996.
- SONTAG, Susan. "Afterlives: The Case of Machado de Assis." *The New Yorker* 7 May 1990: 102-08.
- UPDIKE, John. *Brazil*. New York: Alfred A. Knopf, 1994.
- WALLACE, Scott. *The Unconquered: In Search of the Amazon Last Uncontacted Tribes*. New York: Crown Publishers, 2011.
- WASSERMAN, Renata. *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- WEINER, Eric. "Slum Visits: Tourism or Voyeurism?" *New York Times*. March 9, 2008. <http://travel.nytimes.com/2008/03/09/travel/09heads.html?Page_wanted=print> Visited on June 10, 2013.
- YAMASHITA, Karen Tei. *Through the Arc of the Rain Forest*. Minneapolis: Coffee House Press, 1990.

Maria José Somerlate Barbosa é doutora em Literatura Luso-Brasileira pela Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill. É Professora Titular e Coordenadora dos Estudos de Pós-Graduação do Departamento de Espanhol e Português na Universidade de Iowa. Dedicou-se aos estudos de gênero e raça na literatura e na cultura brasileiras, distinguindo-se pelos trabalhos sobre a obra de Clarice Lispector (*Clarice Lispector: Desafiando as Têias da Paixão*, EDIPUCRS, 2001) e por estudos afro-brasileiros como *Recitação da Passagem: A Obra Poética de Edimilson de Almeida Pereira* (Mazza, 2009). Organizou uma coletânea de ensaios sobre representações do envelhecer na cultura e na literatura.

tura de países de expressão em língua portuguesa (*Passo e Compasso: Nos Ritmos do Envelhecer*, EDIPUCRS, 2003), da qual participaram pesquisadores brasileiros e norte-americanos. Tem publicado extensivamente em coletâneas, periódicos e revistas especializadas nos Estados Unidos, no Brasil e na Europa.

Artigo recebido em 16/08/2014. Aprovado em 20/09/2014.

AS FEIRAS INTERNACIONAIS DO LIVRO COMO ESPAÇO DE DIPLOMACIA CULTURAL

Carmen Villarino Pardo

Grupo Galabra/Universidade de Santiago de Compostela

Abstract: This paper analyzes how international book fairs are a conducive place to learn about the dynamics of literary and editorial fields, and, at the same time the functions of editors and writers, identifying time, it examines the type of political, economic and cultural implications that make them suitable to diplomacy and a useful tool for the soft power of a country. To this end, the case of Brazil is focused.

Keywords: International Book Fairs; Cultural Diplomacy; Soft Power; Brazil.

Nestes últimos anos, o Brasil da Copa do Mundo e das Olimpíadas do Rio de Janeiro vem também mostrando a sua posição a nível internacional através da vitrine que representam as feiras internacionais do livro.

No campo literário brasileiro deste século XXI assistimos às dinâmicas derivadas de fenômenos grupais, cujos critérios podem ser muito diversos. Dentre eles, os compostos por produtores literários selecionados para representarem o Brasil em feiras internacionais do livro (nomeadamente, a “lista de autores brasileiros que participam em Frankfurt 2013”¹, 70; mas também, a lista de autores que participam no programa *Destino Brasil* na Feira de Guadalajara em 2012, 20, e 2013, 15; etc.); como também as (autonomeadas) Geração 90 (Oliveira,

2001), Geração 00 (Oliveira, 2003) ou a Geração Subzero (Pena, 2012); e a seleção “dos melhores jovens escritores brasileiros” feita pela revista *Granta* (2012, sem esquecer o grupo que surgiu como “Off Granta”²); mas também há, dentre muitos outros, aqueles da chamada “literatura da periferia” (ligados a saraus, projetos editoriais e sociais, etc.).

Essas embaixadas culturais do País em eventos no exterior (já visíveis nos finais da década de 1980³) costumam trazer – acrescentada – alguma polêmica em relação a nomes escolhidos e a critérios utilizados⁴ mesmo se, como aconteceu na edição de 2013 da Feira Internacional do Livro de Frankfurt, a visão que se tenta transmitir é a da pluralidade da delegação, que acudiu com o *slogan* “Um país cheio de vozes”⁵, utilizado de novo na Feira do Livro de Bolonha, em 2014.

As feiras internacionais do livro funcionam, em certo modo, como uma metáfora do campo editorial de uma nação a nível mundial: um espaço de lutas de poder para atingir posições de maior centralidade, num cenário de ampla repercussão internacional, para escritores, tradutores e agentes literários e para as instituições (no sentido em que as usa o neoinstitucionalismo – cf. Hall e Taylor, 2003, entre outros) que representam um país (sejam elas representações dos Ministérios da Cultura e de Exteriores, de câmaras do livro, sindicatos editoriais, consórcios, etc.).

A multiplicação dessas feiras é também, para o mercado internacional da edição, um sinal da estruturação do mercado mundial da tradução (Sapiro, 2008). De tal modo, que o diferente teor delas as converte em centrais para o funcionamento de determinados campos, como acontece atualmente com a de Frankfurt para o campo editorial.

As diversas feiras, com modos próprios de funcionamento e enquanto espaços de encenação teatral de diferentes perfis de participantes implicados (individuais/coletivos, nacionais/internacionais, etc.), competem por lugares de poder no mercado editorial internacional e num su-

posto cenário mundial de trocas de capital simbólico. São, também, um espaço de conflitos internos, em que as funções e posições das entidades e dos agentes envolvidos nas dinâmicas dos campos editorial e literário se visualizam, mudando para posições de maior ou menor periferia ou centralidade; como aconteceu, por exemplo, com o papel que passaram a ter os escritores ou com as funções do País homenageado na Feira de Frankfurt (Weidhaas, 2011).

Na própria distribuição física dos espaços atribuídos pelos organizadores nas feiras, a localização por países e/ou por outro tipo de critérios (posição das editoras, setores de mercado editorial, agências literárias, etc.) responde a regras e interesses encenando o caráter menos autônomo de determinados sistemas literários, como analisou Sorá (2003) no caso de Frankfurt.

É por isso que as feiras funcionam como termômetro não apenas para medir o estado dos campos editorial, literário e cultural de um país, mas também o do campo do poder político e econômico. Daí que, neste trabalho, entendamos esse tipo de feiras também como espaços de uma nova diplomacia, a de tipo cultural, e de ações de *soft power* (“poder brando”) para os diferentes sistemas literários nelas representados, em geral, por países e editoras.

A partir da década de 1990, em que Joseph Nye (1990) começou a utilizar o conceito de *soft power* para designar – com análises das políticas dos EUA – um outro modo de relacionamento entre os países, baseado no poder de sedução da sua cultura, das suas ideias e da sua diplomacia (diferente do poder militar ou *hard power*), essa nova visão foi assentando-se cada vez mais no terreno das relações internacionais, com implicações em outros âmbitos. De fato, a partir da situação política e econômica da última década, o próprio Nye foi matizando o conceito nos últimos anos, conforme mostram as seguintes definições de 2006 e 2008:

Soft Power is Cultural Power Partly. [...] A country's soft power can come from three resources: its culture (in places where it is attractive to others), its political values (when it lives up to them at home and abroad), and its foreign policies (when they are seen as legitimate and having moral authority) (Nye, 2006).

E,

“Soft power is the ability to affect others to obtain the outcomes one wants through attraction rather than coercion or payment. A country's soft power rests on its resources of culture, values, and policies” (Nye, 2008: 94).

É dessa perspectiva que focamos, a modo de estudo de caso, a presença do Brasil como convidado de honra em várias feiras internacionais do livro na atualidade. E a vemos enquanto ação de “política cultural” (Dujovne; Sorá 2010) e de diplomacia cultural do País, como foram analisadas, entre outras, a participação da Catalunha (Torner, 2009) e da Argentina (Viñuales, 2010) na qualidade de países homenageados na Feira de Frankfurt em 2007 e em 2010, respectivamente.

1 O Brasil: protagonista no cenário internacional

O Brasil tem-se tornado um País atraente, fundamentalmente no século XXI em que, na condição de economia emergente ligada ao grupo dos BRIC, ganhou posições de destaque no cenário internacional. Por outro lado, em poucos anos conseguiu converter-se em sede de dois dos maiores eventos com impacto mundial: a Copa do Mundo FIFA de Futebol em 2014 e os Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro em 2016. Isso resulta, conforme mostram alguns estudos sobre as ligações entre “megaeventos esportivos” e relações internacionais no Brasil (Oliver, 2012; Suppo, 2012), de uma política externa planejada durante mais de uma década (fundamentalmente, no período dos governos de Lula da Silva)

para poder atingir posições de maior centralidade no espaço internacional. Cabe assinalar, ao mesmo tempo, que esse sucesso contribuiu, também a nível interno, para a “superação do ‘complexo de vira-latas’”, enunciada pelo Presidente Lula da Silva na altura em que se resolveu a candidatura olímpica⁶.

Trata-se claramente de ações que permitem veicular uma imagem do País não ligada a lideranças militares ou políticas de *hard power* (Nye, 2008), mas a estratégias de sedução (cultural, turística, etc.) num quadro de exibição internacional que situa os países-sede desse tipo de evento em posições de liderança através de modos de *soft power*.

No caso brasileiro, os desafios derivados da organização desses eventos esportivos parecem ter sido acompanhados por algumas ações de política cultural (com maiores ou menores discrepâncias em alguns setores, particularmente assinaláveis no caso das políticas do livro e quanto às funções da Biblioteca Nacional⁷) que mostraram propostas de planificação e intervenção culturais no exterior para investir na imagem do País a nível internacional.

Mais recentemente, essas práticas para o exterior estão sendo repensadas numa maior articulação com as políticas internas do livro, da leitura e das ações culturais no interior do Brasil, como evidenciou o discurso da então Ministra da Cultura, Marta Suplicy, na Bienal do Livro de São Paulo, em 22 de agosto de 2014 (Esperandio, 2014). Não será alheio a isso o peso cada vez maior – constatado mesmo com dados da economia nacional: <http://www.brasil.gov.br/cultura/2013/02/economia-criativa-cresce-mais-que-o-pib-no-brasil> – da consideração das atividades ligadas à cultura como estratégicas dentro e fora do País, e de que é amostra significativa o fato de o mercado editorial brasileiro se encontrar entre os dez maiores a nível mundial (tendo ocupado em 2012 a nona posição, segundo dados da International Publishers Association: <http://www.internationalpublishers.org/>).

Várias das pessoas que ocuparam o Ministério da Cultura nos governos de Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff a saber, Gilberto Gil (cf. Pinto, 2012), Ana de Hollanda e Marta Suplicy, com propostas diferenciadas, entenderam que a participação do Brasil em determinadas feiras e determinados encontros internacionais do livro (nomeadamente, como País convidado de honra no início da segunda década do século XXI) era uma oportunidade, como mais uma estratégia de diplomacia cultural⁸ para posicionar o País no espaço mundial⁹.

No caso de M. Suplicy, constata-se que, a partir da sua viagem ao Reino Unido em dezembro de 2012, a Ministra vinha insistindo na oportunidade que representariam para o Brasil, em termos de *soft power*, a organização da Copa e das Olimpíadas, mas também outros eventos como as feiras e os salões internacionais do livro (Costas, 2012; Suplicy, 2013; Ortega 2014).

Assim sendo, a visibilidade da literatura brasileira no exterior começa a ser entendida por determinados agentes do campo do poder (político e econômico) – mas não só – como parte da alargada indústria cultural¹⁰ e, portanto, produto para exportação e, ao mesmo tempo, como ferramenta para construir ou *imagem de país* (“*marca país*” – Villarino Pardo, 2014) junto com outros produtos culturais (entre os quais se destacam música, cinema, artesanato ou moda). Nesse sentido, são significativas as palavras de Galeno Amorim em 2011, quando da participação brasileira na Feira de Frankfurt (no seu caso, como Presidente da Fundação Biblioteca Nacional – FBN), ao assinalar a oportunidade de aproveitar a atual conjuntura favorável do Brasil no cenário internacional para mostrar a cultura brasileira no seu conjunto, com um papel destacado para a produção literária:

A literatura deve ser o carro chefe desse processo: ela reflete, da melhor forma possível, quem somos, o que pensamos, nosso modo de vida e de encarar as coisas, a nossa visão de mundo e, enfim, o que é o

nosso país. (<http://bagarai.com.br/fundacao-biblioteca-nacional-anuncia-programa-de-internacionalizacao.html>).

De onde se deduz, também, que a produção literária pode ocupar ou substituir o papel desempenhado em momentos anteriores por outros bens simbólicos.

Nessas dinâmicas, os produtores e as produtoras literárias (integrando comitivas, como aconteceu em 2012 com Nélide Piñon na Feira Internacional do Livro de Bogotá e, em 2013, com Luiz Ruffato na Feira de Frankfurt), são considerados, cada vez mais, como embaixadores culturais que podem contribuir para construir essa imagem de *marca Brasil*, numa dinâmica de tornar *bens* em *ferramentas* (no sentido em que os entende Even-Zohar, 1999) para construir uma imagem atual da cultura brasileira, projetada numa dialética de dentro para fora.

2 O Brasil como convidado de honra de feiras internacionais do livro: estratégias de diplomacia cultural

A participação do Brasil em feiras internacionais do livro não é nova, mas percebem-se mudanças, em boa medida, derivadas das políticas dos governos brasileiros em termos de integração do País a nível internacional.

Nos anos 1990 promoveu-se a sua presença em várias dessas feiras como convidado de honra ou país-tema: Frankfurt em 1994 (Lindoso, 2011), Salão do Livro de Paris em 1998, Liber de Madrid em 1997 ou Liber de Barcelona em 1998. Mas, nos últimos anos, essa participação aponta para uma inserção num quadro mais amplo de estratégias para a internacionalização da cultura brasileira, nomeadamente a partir de 2007.

No horizonte temporal mais próximo, *o(s) estande(s) brasileiro(s)* ocupou(/ocuparam) posições de maior visibilidade – em relação a edições

anteriores – na *London Book Fair* de 2012 (onde se apresentou pela primeira vez); no *Salon du Livre de Paris* de 2012 (depois de vários anos ausente), 2013 e 2014; na *Feria Internacional del Libro de Guadalajara* (2012, 2013); e, como país convidado de honra, ganhou protagonismo na *Feria Internacional del Libro de Bogotá* (2012), na *Frankfurter Buchmesse* (2013), na *Bologna Children's Book Fair* (2014) e, em 2015, terá essa mesma condição no *Salon du Livre de Paris*¹¹.

A projeção internacional através de acontecimentos de tipo cultural é cada vez mais enfatizada em tomadas de posição de agentes do campo político¹² e do campo da cultura, com ecos na mídia que vêm acompanhando essa presença de forma mais visível, como se evidenciou na Feira de Frankfurt em 2013, sobretudo através da repercussão que teve o discurso inaugural de Luiz Ruffato¹³.

Para Karine Pansa, Presidente da Câmara Brasileira do Livro (CBL), ser país homenageado significa:

1. Oportunidade única de mostrar a cultura do país no exterior;
2. Destaque para produção editorial no mundo;
3. Grande exposição na mídia internacional;
4. Oportunidades de crescimento dos negócios, não apenas com a Alemanha, mas mundialmente¹⁴ (Pansa, 2013).

A consideração de “país convidado de honra” ou “país-tema” – dependendo das feiras – foi destacada no caso da Feira de Frankfurt por Peter Weidhaas (Presidente da Feira entre 1975-2000), ao explicar que se trata de uma categoria inaugurada – para o caso da feira alemã – na edição de 1988, com a Itália contribuindo, segundo ele, para consolidar ainda mais a Feira no cenário mundial e, ao mesmo tempo, assistir aos diferentes modos como os países escolhidos optam por ser representados e projetados em termos literários e culturais (Weidhaas, 2011). O Presidente afirma, também, que a Feira de Frankfurt se beneficiou com essas apresentações dos países.

Conforme mostramos em trabalhos anteriores (Villarino Pardo, 2010), diferentes agentes do sistema literário brasileiro vinham reclamando desde a mudança de século uma maior participação do Governo para apoiar a divulgação da literatura brasileira no exterior. Para além da demanda de medidas concretas como “subsídios para a tradução e a promoção de seus livros e escritores no exterior” (Carneiro, 2008) por parte de certos editores ou produtores literários, o certo é que o crescimento do mercado editorial brasileiro (cujos dados oferecem a Câmara Brasileira do Livro – CBL – e o Sindicato Nacional dos Editores de Livros – SNEL)¹⁵ e as novas dinâmicas que o País vivia em vários campos contribuíram para mudanças significativas nas políticas culturais de Ministérios e de outras instituições. Nesse sentido, concordo com R. Zilberman (2011: 585), para quem, no relativo à divulgação da produção literária brasileira no exterior, “a ação das empresas – nacionais ou estrangeiras – ligadas à indústria do livro foi maior que a do Estado”.

Nesse sentido, a parceria entre a Câmara Brasileira do Livro (CBL) e a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex) criou – em 2008 – o projeto *Brazilian Publishers* para “promover a exportação de direitos autorais”, com o objetivo de que “o Brasil passe a exportar mais a sua literatura” (Scully, 2008), mostrando a protocolarização de uma aliança entre interesses ligados ao setor do livro e às exportações (Villarino Pardo, 2010). O acordo foi sendo renovado nos anos seguintes e visualizou-se com a participação de editoras brasileiras na Feira do Livro de Frankfurt em 2008, considerada “a primeira grande ação do convênio para a difusão do livro brasileiro no mercado internacional” (Scully, 2008). Nos últimos anos, manifestou-se em diferentes feiras internacionais do livro, com maior destaque para aquelas em que o Brasil foi homenageado.

Assim, essa participação em feiras internacionais confirmou-se como uma das vias de “fomento à exportação de conteúdo editorial brasileiro” privilegiada pelo projeto (<http://www.brazilianpublishers.com.br/>) e cada uma dessas experiências concretas aparecem, portanto, como espaços de destaque para observar alguns dos rendimentos de iniciativas desse tipo.

Nessas dinâmicas insere-se a assinatura em Brasília, em junho de 2010, do acordo para a participação do Brasil como convidado de honra na feira alemã de 2013 entre o Ministro da Cultura brasileiro – Juca Ferreira – e o Presidente da Feira do Livro de Frankfurt, Jürgen Boss. As estratégias de internacionalização ligadas ao acontecimento da Feira de Frankfurt – mas com um horizonte mais alargado, no tempo e no foco – foram evidentes ao longo dos anos seguintes, inicialmente com Ana de Hollanda no Ministério da Cultura e Galeno Amorim à frente da Fundação Biblioteca Nacional (dependente do MinC) ou, posteriormente, com a Ministra Marta Suplicy.

3 Ações de apoio estratégico

O Brasil soma-se, através desse tipo de iniciativas e programas, a dinâmicas cada vez mais comuns nas políticas dos Estados, que adotam medidas para apoiar intercâmbios culturais internacionais, visando reorientar as políticas de exportação e mesmo a responsabilidade de tarefas tradicionalmente associadas ao espaço da diplomacia (Sapiro, 2008: 12).

Para apostar de modo firme nessas estratégias de política cultural, foram implementadas algumas outras medidas. Dentre elas, destaco o novo Programa de Bolsas para Apoio à Tradução e à Publicação de Autores Brasileiros no Exterior, da Fundação Biblioteca Nacional-Ministério da Cultura¹⁶ – apresentado a autores, tradutores, editores e agentes literários em julho de 2010 –, no decurso da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip). A presença da própria Ministra Hollanda e um espaço como a

Flip – considerada nos últimos anos um evento central para o calendário de eventos literários e com grande eco midiático no Brasil e no exterior – despertaram interesse da mídia pela proposta.

No decurso da *Frankfurter Buchmesse* 2011 – no ano seguinte ao acordo que levaria o Brasil a Frankfurt como País convidado em 2013 –, G. Amorim apresentou na Alemanha o plano federal para favorecer a exportação da literatura brasileira, com ênfase para os referidos programas. Em opinião de quem também foi diretor da FBN na década de 1990, Affonso Romano de Sant’Anna (apud A. Rodrigues, 2011), tais programas serviriam para mostrar que o Brasil “deixa de ser um País exótico para pleitear, de fato, um lugar entre as potências culturais mundiais”, dotando-o de instrumentos para enfrentar, assim, o que considerou dois problemas ainda não resolvidos: “a timidez dos agentes literários e editores brasileiros em relação às exportações e a falta de informação e interesse de muitos profissionais estrangeiros”.

Em 2011, a mensagem de Amorim era clara: “É hora de internacionalizar a literatura brasileira”. E fazendo isso, levando o livro para fora, entendia que se levava não apenas a cultura, “mas o País como um todo”, prestando serviço em forma de ajuda para “abrir as portas nos campos das ciências, do comércio exterior e do próprio protagonismo do País no cenário internacional” (Rodrigues, 2011).

De fato, durante a sua presidência, a FBN foi a encarregada de desenvolver esse tipo de iniciativas e de assumir boa parte do programa de projeção da literatura brasileira no exterior. Esse protagonismo, entre outros motivos, parece ter pesado na substituição de Amorim por Renato Lessa em março de 2013¹⁷ – em pleno processo de organização das participações nas Feiras de Frankfurt desse ano e de Bolonha em 2014 –, com Marta Suplicy como nova Ministra da Cultura.

Na abertura da 23ª Bienal do Livro de São Paulo – em agosto de 2014 –, a Ministra comunicou que o Governo iria continuar apoiando

(através da Lei de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet) a realização de feiras, salões, bienais (em geral) que dinamizam o mercado editorial e contribuem para a formação de leitores, mas “essas obrigações saem da Biblioteca Nacional, que reassume suas responsabilidades originais de preservação, e passam para a Diretoria do Livro e Leitura” (Esperandio, 2014).

A publicação da *Machado de Assis Magazine. Brazilian Literature in Translation/Literatura Brasileña en Traducción*, com edição em papel e *online*, é, sem dúvida – como já evidenciam os subtítulos – outra das ações nessa mesma perspectiva. Especial atenção merece o editorial “From Brazil to the World/De Brasil para el Mundo”, assinado por G. Amorim, assinalando que a revista se dirige a leitores internacionais num momento em que o Brasil atrai a atenção de muitas pessoas do mundo que, procurando conhecê-lo e compreendê-lo, recorrem à sua produção literária¹⁸.

Trata-se de uma iniciativa da Fundação Biblioteca Nacional (MinC) em coedição com uma instituição privada como o Itaú Cultural, a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e o Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Foi criada para publicar traduções de textos de autores brasileiros para inglês e castelhano, oferecendo vias para superar algumas das barreiras derivadas da escrita em língua portuguesa (Villarino Pardo, 2012), num mercado mundial da tradução em que o inglês ocupa uma posição “*hyper-centrale*” (Heilbron/Sapiro, 2008: 29) e considerando que o espanhol é uma língua que representa um espaço de mercado importante para o livro brasileiro (cf. Guedes, 2013).

Assim, a revista apresenta-se como uma vitrine de produtores literários e de produtos que, ao serem veiculados em outras línguas, facilitam a mediação com possíveis agentes interessados na sua edição no exterior. Funciona, em certo modo, como uma agência literária, embora com outros critérios, regras e objetivos. Conforme ilustra o fato de,

no apartado “About the Magazine/Sobre la Revista”¹⁹, se ler o seguinte: “Authors, editors, scouts and literary agents may download texts from the online edition, along with information about the different writers and right holders”.

Os apoios para a tradução de obras brasileiras (atuais ou anteriores) no exterior nos últimos anos podem ser constatados nos resultados derivados do novo programa da FBN e no acompanhamento de notícias de editoras e páginas ligadas a mercado (plataformas editoriais, boletins de notícias, etc.), mas também nos programas paralelos da FBN de Intercâmbio de Autores Brasileiros no Exterior ou de Residência de Tradutores Estrangeiros no Brasil.

A tradução para outras línguas tornou-se um assunto frequente nas notícias sobre a participação brasileira nas Feiras de Frankfurt e de Bolonha, e começa a ter presença visível para o *desembarco* brasileiro no Salão do Livro de Paris em 2015. De fato, para a agente literária Luciana Villas-Boas (cf. 2014), a tradução converteu-se numa obsessão para os autores brasileiros contemporâneos, que não vê refletida num maior interesse pelo escritor brasileiro no País. Em sua opinião, “Esse é o grande obstáculo para a internacionalização da ficção brasileira: nossa literatura não anda com as próprias pernas em seu país” em referência à que considera escassa valorização da literatura brasileira no próprio país.

Pascale Casanova, ao referir as desigualdades nos intercâmbios literários transnacionais que se produzem através da tradução, sinala que, nos intercâmbios literários a nível mundial, a tradução é hoje um dos principais mecanismos de legitimação literária e de consagração. E acrescenta:

Pour un écrivain dominé, lutter pour l'accès à la traduction, c'est en effet lutter pour son existence même en tant que membre légitime de la république mondiale des lettres, pour l'accès aux centres, aux instances critiques et consécrationnelles, pour être lu par ceux qui décrètent que ce qu'ils lisent vaut d'être lu, etc. (Casanova, 2002: 14).

Disputas por acúmulos de capitais também têm lugar no cenário de algumas das feiras internacionais do livro, não apenas a nível individual como também coletivo. O espaço de negócio para compra-venda de direitos autorais é visível nas de Frankfurt, Bolonha ou Guadalajara. De fato, depois do Programa de Frankfurt 2013, agentes dos campos editorial, literário e do poder político confirmaram o cumprimento de um dos objetivos: converter o Brasil num País vendedor também de direitos autorais e de livros e mudando a imagem de ser habitualmente comprador dos mesmos.

4 Considerações Finais

No campo acadêmico encontramos cada vez mais trabalhos – cf. Casanova, Sapiro, Tardiff/Farchy, Warnier, entre outros – que analisam os desafios da mundialização da cultura: as trocas simbólicas, novos espaços de poder, relações transnacionais, novos modos de consagração ou as mudanças nas tarefas do produtor literário e cultural²⁰ – dentro e fora *do seu país*.

É possível perceber tais dinâmicas em determinadas feiras internacionais do livro (nomeadamente, no modelo das de Frankfurt, Bolonha ou Guadalajara), onde há países que desenvolvem estratégias políticas de diplomacia cultural e de *soft power* (através da condição de “país convidado de honra”, de programas culturais e literários, de programas de apoio à tradução, etc.) para conseguir uma acumulação de capitais (literário, cultural, simbólico, etc.) que melhorem a sua posição e o seu nível de legitimação/consagração no cenário internacional.

Após a participação em Frankfurt 2013, o Diretor da Feira – Jürgen Boos – e os responsáveis pela organização brasileira (Renato Lessa – FBN – e Karine Pansa – CBL) destacaram em coletiva de imprensa a ampla programação cultural e literária do Brasil durante o

evento e a imagem transmitida do País. Segundo os organizadores, a “Feira de Frankfurt mudou imagem do Brasil no exterior”, intitula a plataforma alemã *DW* no balanço feito no fim da Feira; E acrescenta:

Em meio a polêmicas envolvendo Paulo Coelho e Luiz Ruffato, a programação literária e cultural ajudou a quebrar clichês e aumentar o interesse pelo país. O Pavilhão do Brasil recebeu cerca de 60 mil visitantes (<http://www.dw.de/feira-de-frankfurt-mudou-imagem-do-brasil-no-externo-dizem-organizadores/a-17154071>).

Confirmavam algumas das expectativas que assinalavam a oportunidade para o País com a participação na Feira Internacional de Frankfurt, considerada “um palco privilegiado para o livro, para os autores, para a cultura brasileira e, de forma mais ampla, para a imagem do Brasil no exterior” (Vianna, 2013), em opinião de Moema Salgado, Coordenadora Geral do Centro Internacional do Livro da FBN, que insistiu, em diferentes ocasiões, na imagem positiva do Brasil nestes últimos anos (ligada à organização de grandes acontecimentos esportivos, à situação econômica brasileira e ao protagonismo político a nível internacional) como fator fundamental para o aproveitamento dessa imagem.

Em crônica de 2012 sobre a presença do Brasil como Convidado de Honra na *Feria Internacional del Libro de Bogotá*, o antropólogo e consultor cultural Felipe Lindoso destacava algumas “advertências” e propostas, que compartilho:

[...] todos igualmente sofrem com a avassaladora predominância da indústria editorial norte-americana e sabem que a presença de seus autores é um dos componentes de sua diplomacia. A presença cultural de um país no panorama internacional é um fator relevante. Não basta ser rico, ter armas atômicas e coisas do gênero. [...] Por essas razões, o estabelecimento de uma política pública de promoção do livro e dos autores brasileiros é da maior importância (Lindoso, 2012).

É um investimento para a construção de uma marca país, através de estratégias ligadas à cultura.

NOTAS

¹ <http://www.brasil.gov.br/cultura/2013/03/divulgada-lista-de-autores-brasileiros-que-vao-para-feira-do-livro-de-frankfurt-2013>. Último acesso: 11/07/2014.

² Uma plataforma que se intitula: “Um espaço para os 227 rejeitados na antologia da *Granta*” (<http://offgranta.wordpress.com/>). Último acesso: 30/07/2014.

³ Como exemplo, um artigo do *Jornal do Brasil* (31/03/1987) comenta: “Nossa embaixada é naturalmente eclética” (Pontual, 1987), ao falar da presença brasileira no Salão do Livro de Paris em 1987.

⁴ No caso da Feira de Frankfurt 2013, cf., entre outras, estas matérias: <http://www.dw.de/paulo-coelho-boicota-feira-de-frankfurt-e-critica-governo-brasileiro/a-17138330>; <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/deutsche-welle/2013/10/01/feira-de-frankfurt-nega-racismo-na-selecao-de-escritores-brasileiros.htm>. Último acesso: 27/06/2014.

⁵ V. <http://brasil13frankfurtbookfair.com/pt-br/pavilhao-vai-materializar-amalgama-de-influencias/> (Frankfurt, 2013 – último acesso: 27/06/2014) e http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/um-pais-cheio-de-vozes/10883 (Bolonha, 2014). Último acesso: 27/06/2014.

⁶ E posteriormente referida pelo seu Ministro, Celso Amorim. Ambas, analisadas por Almeida e Marchi Junior (2014).

⁷ Entre os assuntos que provocaram discrepâncias estão as políticas do livro e as funções da Biblioteca Nacional.

⁸ Como apontam Almeida e Marchi Junior (2014: 22), “a tentativa de acúmulo de *soft power* não é restrita às tentativas de sediar megaeventos esportivos, mas vem acompanhada de diversas ações em outras áreas, da mesma forma em que a tentativa de sediá-los não tem como único objetivo tal acúmulo”.

⁹ A propósito da condição de *País Convidado na Feria Internacional del Libro de Bogotá*, de 2012, a jornalista Camila Moraes Zúñiga (2012) assinalava: “La invitación a los brasileños sucede en un momento en que el ‘gigante’ latinoamericano parece haber despertado económica y políticamente, haciendo despertar también todo tipo de impulsos de curiosidad sobre él”.

¹⁰ Cf. <http://www.cbl.org.br/upload/relatorio.pdf>, p. 43-44.

¹¹ Entre outras possíveis participações no calendário de Feiras até 2020. Cf. http://www.cbl.org.br/upload/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Editores%20Reuni%C3%A3o%2013.12.12%20_FKFBFR2013.pdf.

¹² Como exemplo, indicamos a intervenção da Ministra da Cultura M. Suplicy no FITB, de Bogotá – com motivo da presença do Brasil como Convidado de Honra –, ao vincular essa participação com a das Feiras de Frankfurt, Bolonha e o Salão de Paris, porque “ajuda a dar visibilidade à riqueza cultural do país” (Ortega, 2014).

¹³ A mídia brasileira – e não apenas os jornais com enviados especiais em Frankfurt – recolheu o discurso (com grande repercussão também nas redes sociais, onde Ruffato o publicou posteriormente, na íntegra, no seu perfil de Facebook). V. entre outras matérias:

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>;

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1353517-escritor-luiz-ruffato-diz-em-frankfurt-que-brasil-e-pais-da-impunidade-e-intolerancia.shtml>;

<http://veja.abril.com.br/blog/rodrigo-constantino/cultura/o-discurso-de-luiz-ruffato-em-frankfurt/>; <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/10/08/luiz-ruffato-faz-duras-criticas-ao-brasil-na-abertura-em-frankfurt-511413.asp>;

http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/09/30/interna_diversao_arte,390741/luiz-ruffato-fala-sobre-o-novo-livro-e-lamenta-a-estagnacao-do-brasil.shtml; <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2013/10/17/noticiasjornalvidaearte,3147698/amarga-frankfurt.shtml>.

¹⁴ http://www.cbl.org.br/upload/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Editores%20Reuni%C3%A3o%2013.12.12%20_FKFBR2013.pdf. Último acesso: 02/07/2014.

¹⁵ V. <http://www.snel.org.br/dados-do-setor/producao-e-vendas-do-setor-editorial-brasileiro/>. Último acesso: 11/07/2014; e <http://www.cbl.org.br/upload/Relatorio2014.pdf>. Último acesso: 30/07/2014.

¹⁶ O edital, publicado no *Diário Oficial da União*, foi também divulgado no exterior, com o apoio da Apex Brasil, do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior e do Ministério de Relações Exteriores. (<http://www2.cultura.gov.br/site/2011/07/07/literatura-brasileira-2/>). É possível consultá-lo, atualizado, na página web da FBN.

¹⁷ V. http://www.bn.br/portal/?nu_pagina=123; <http://www.machadodeassismagazine.bn.br/new/index.php>, com especial ênfase para o editorial do número 1 da revista, assinado por Galeno Amorim: <http://www.machadodeassismagazine.bn.br/new/about-sobre.php?edicao=Edi%C3%A7%C3%A3o%2001>.

¹⁸ V. <http://www.machadodeassismagazine.bn.br/new/about-sobre.php?edicao=Edi%C3%A7%C3%A3o%2001>.

¹⁹ <http://www.machadodeassismagazine.bn.br/new/about-sobre.php?edicao=Edi%C3%A7%C3%A3o%2001>. A periodicidade de publicação teve um parêntese a partir do último número.

²⁰ Cf., para o caso dos produtores literários, entre outros, Ducas (2010), Zilberman (2011) e Azevedo (2013).

TRABALHOS CITADOS

BAGARAI.com.br. Fundação Biblioteca Nacional anuncia programa de internacionalização. 16/10/2011. In: <http://bagarai.com.br/fundacao-biblioteca-nacional-anuncia-programa-de-internacionalizacao.html>. Último acesso: 17/06/2014.

CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. *Relatório 2011/12*. São Paulo, 2013. Acessível em: <http://www.cbl.org.br/upload/relatorio.pdf>. Último acesso: 28/06/2014.

CARNEIRO, Júlia. “Feira do Livro de Frankfurt termina com recorde de público”. 20/10/2008. In: <http://www.dw-world.de/dw/article/03727600,00.html>. Último acesso: 04/07/2014.

CASANOVA, Pascale (1999). *La république mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 2008 [Préface inédite. Édition revue et corrigée].

CASANOVA, Pascale. Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*, n. 144, p. 7-20, Sept. 2004.

COSTAS, Ruth (2012). Marta Suplicy diz que Brasil deve evitar estereótipo do “carnaval e futebol”. BBC. *Brasil em Londres*. 04/12/2012. Acessível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/12/121204_marta_londres_ru.shtml?print=1. Último acesso: 04/07/2014.

DUCAS, Sylvie. Prix littéraires en France: consécration ou désacralisation de l’auteur? *COnTEXTE*, n. 7, 2010. In: <http://contextes.revues.org/4656>.

DUJOVNE, A.; SORÁ, G. Un hecho de política cultural: Argentina en la República Mundial de la Edición. In: *AAVV, Argentina país invitado de honor Feria del Libro de Frankfurt 2010*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores; Comercio Internacional y Culto, 2010. p. 217-223.

ESPERANDIO, Tiago. “Marta Suplicy: temos que fazer do Brasil um país de leitores”. Assessoria de Comunicação-Ministério da Cultura, 22/08/2014. Acessível em: http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xIR9iTn/content/id/1206700. Último acesso: 23/08/2014.

EVEN-ZOHAR, Itamar. La literatura como bienes y como herramientas. In: VILLANUEVA, D.; MONEGAL, A.; BOU, E. (Coords.). *Sin fronteras: ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Editorial Castalia, 1999. p. 27-36.

GRANTA 9: *Os melhores jovens escritores brasileiros*. Em português. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

GUEDES, Luciana. Literatura brasileira em tradução: a trajetória de livros brasileiros traduzidos ao castelhano. In: LUCENA, B. P. de; DELGADO, G. E. (Orgs.). *Anais do Simpósio Internacional Sobre Literatura Brasileira Contemporânea*. Fórum dos Estudantes – 2013, Brasília: Universidade de Brasília, 2013. p. 107-117. In: http://www.gelbc.com.br/pdf_anais_forum_estudantes/anais_forum_estudantes_2013_completo.pdf.

HALL, Peter A.; TAYLOR, Rosemary C. R. As três versões do neo-institucionalismo. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n. 58, p. 193-223 2003. Acessível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452003000100010. Último acesso: 11/06/2014.

HEILBRON, Johan; SAPIRO, Gisèle. La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux. In: SAPIRO, Gisèle (Dir.). *Translatio: le marché de la traduction en France à l’heure de la mondialisation*, Paris: CNR Éditions, 2008. p.25-44.

LINDOSO, Felipe. *O Brasil em Frankfurt em 1994* (1,2,3,4,5,6). 03-11/10/2011. In: <http://oxisdoprobema.com.br/?tag=frankfurt-1994>. Último acesso: 30/07/2014.

LINDOSO, Felipe. *Brasil em Bogotá: A primeira experiência das novas políticas da Biblioteca Nacional*. 17/04/2012. In: <http://oxisdoprobema.com.br/?p=988>. Último acesso: 30/07/2014.

NYE, Joseph. *Bound to lead: the changing nature of American power*. New York: Basic Books, 1990.

NYE, Joseph. “Think Again: Soft Power”. *Foreign Policy*. 23/02/2006. In: http://www.foreignpolicy.com/articles/2006/02/22/think_again_soft_power. Último acesso: 12/06/2014.

NYE, Joseph. Public Diplomacy and Soft Power. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, v. 616, n. 1, p. 94-109, 2008.

OLIVEIRA, Nelson de (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

- OLIVEIRA, Nelson de (Org.). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, Nelson de (Org.). *Geração Zero Zero: Fricções em rede*. São Paulo: Língua Geral, 2011.
- OLIVER, Iata. Megaeventos esportivos e relações internacionais como estratégias de atração turística. *Revista Acadêmica Observatório de Inovação do Turismo*, v. 7, n. 1, p. 1-19, 2012.
- ORTEGA CARRASCAL, Jaime. Marta Suplicy destaca la visibilidad internacional de la cultura brasileña. *El Confidencial*. 04/04/2014. Acessível em: <http://www.cbl.org.br/upload/Relatorio2014.pdf>. Último acesso: 02/07/2014.
- PANSA, Karine. *Frankfurt 2013: Brasil Literature, Guest of Honour*. 2013. Acessível em: http://www.cbl.org.br/upload/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Editores%20Reuni%C3%A3o%2013.12.12%20_FKFBR2013.pdf.
- PANSA, Karine. *Câmara Brasileira do Livro. Relatório Anual 2013*. 2014. Acessível em: <http://www.cbl.org.br/upload/Relatorio2014.pdf>. Último acesso: 28/06/2014.
- PENA, Felipe (Org.). *Geração Subzero: 20 autores congelados pela crítica, mas adorados pelos leitores*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2012.
- PINTO, Rodrigo. Gilberto Gil: ‘Economia mudou da chaminé para o software, o soft power’. BBC. *Brasil em Londres*. 04/04/2012. Acessível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/04/120404_brazilian_softpower_02_rp.shtml?print=1. Último acesso: 21/06/2013.
- PONTUAL, Roberto. O festim dos novos índios. *Jornal do Brasil*. 31/03/1987. Caderno B.
- RODRIGUES, Alex. “Programa para internacionalização da literatura brasileira é apresentado na feira de Frankfurt”. 13/10/2011. In: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2011-10-13/programa-para-internacionalizacao-da-literatura-brasileira-e-apresentado-na-feira-de-frankfurt>. Último acesso: 21/06/2013.
- RODRIGUES, Maria Fernanda. É hora de internacionalizar a literatura brasileira. *Publishnews*, 13/07/2011. In: <http://www.publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=64194>.
- SAPIRO, Gisèle (Dir.). *Translatio: le marché de la traduction en France à l’heure de la mondialisation*. Paris: CNRS Éditions, 2008.
- SAPIRO, Gisèle (Dir.). *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Éditions Nouveau Monde, 2009.
- SCULLY, Fabíola. Brasil na Feira do Livro de Frankfurt. *O Globo*. 17/10/2008. In: <http://fabiolascully.wordpress.com/2008/10/>. Último acesso: 02/06/2014.
- SORÁ, Gustavo. *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.
- SORÁ, Gustavo. Os editores e a República mundial das letras: As feiras do livro como feito social e como obxecto sociolóxico. *A trabe de ouro*, n. 57, p. 57-65, jan.-mar. 2004.
- SORÁ, Gustavo. El mundo como feria. In(ter)dependencias editoriales en la Feria de Frankfurt. *Comunicación y Medios*, Universidad de Chile, n. 27, p. 102-128, 2013.
- SUPLICY, Marta (2013). O “soft power” brasileiro. *Folha de S. Paulo*, 24/02/2014. Acessível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaio/95343-o-quotsoft-powerquot-brasileiro.shtml>. Último acesso: 03/07/2014.

SUPPO, Hugo. Reflexões sobre o lugar do esporte nas relações internacionais. *Contexto Internacional*, n. 2, v. 34, p. 397-433, dez. 2012. Acessível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-85292012000200002&script=sci_arttext. Último acesso: 29/06/2014.

TARDIFF, Jean; FARCHY, Joëlle. *Les enjeux de la mondialisation culturelle*. Préface d'Abdou Diouf. Paris: Éditions Le Bord de l'Eau, 2011.

TORNER, Carles. Una diplomàcia cultural paradoxal? *Via: Valors, idees, actituds*, Revista del Centre d'Estudis Jordi Pujol, n. 11, p. 119-132, 2009.

VIANNA, Bernardo. “Livro Brasileiro é Destaque da Feira do Livro de Frankfurt”. Blog. Acesso. 18/04/2014. Acessível em: <http://www.blogacesso.com.br/?p=6074>. Último acesso: 30/07/2014.

VILLARINO PARDO, M. Carmen. Mercados para a literatura brasileira. In: PETROV, Petar (Org.). *Lugares da Lusofonia*. Lisboa: Colibri, 2010). p.113-124.

VILLARINO PARDO, M. Carmen. Literatura brasileira contemporânea: o desafio da exportação. *Romance Notes*, v. 52, n. 2, p. 151-164, 2012.

VILLARINO PARDO, M. Carmen. O espaço do sistema literário brasileiro contemporâneo nos intercâmbios culturais transnacionais. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Orgs.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2014. [No prelo.]

VILLAS-BOAS, Luciana. Para quem escreve o autor local? *Folha de S. Paulo*, 03/02/2014. Último acesso: 12/06/2014.

VIÑUALES, Inés. Diplomacia cultural: experiencias argentinas. In: *Real Instituto Elcano. Área: Lengua y Cultura* – ARI 64/2010, 07/04/2010. Disponível em: http://www.realinstitutoelcano.org/wps/wcm/connect/fbcb0300420b04b5bb60bb41e48b7529/ARI64-2010_Vinuales_diplomacia_publica_argentina.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=fbcb0300420b04b5bb60bb41e48b7529. Último acesso: 02/07/2014.

WARNIER, Jean-Pierre. *La mondialisation de la culture*, Paris: La Découverte, 2007. [Quatrième édition, entièrement refondue et mise à jour.]

WEIDHAAS, Peter. *Una historia de la feria de Fráncfort*. Trad. de Claudia Baricco. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

ZILBERMAN, Regina. Desafios da literatura brasileira na primeira década do século XXI. In: SILVA, A.; MARTINS, J.C.; GONÇALVES, M. (Orgs.). *Pensar a Liter@tura no Séc. XXI*. Braga: Universidade Católica Portuguesa, 2011. p. 575-586.

ZÚÑIGA, Camila Moraes. 2012. In: http://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-11492101.html. Último acesso: 30/06/2014.

M. Carmen Villarino Pardo é Professora Titular de Literatura Brasileira na Universidade de Santiago de Compostela (Galiza). É membro do Grupo Galabra, dessa instituição, e do Grupo de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, da UnB. Dentre os seus trabalhos mais recentes, destacamos: (2010) “Mercados para a literatura brasileira”. In: PETROV, Petar (Coord.). *Lugares da Lusofonia*. Lisboa: Colibri; Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve; p. 113-124; (2011) VILLARINO, Carmen; RUFFATO, Luiz (Orgs.).

O conto brasileiro contemporâneo. A Corunha: Lioventos; (2012) “A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico: entre a Semana de Arte Moderna e a Semanade Arte Moderna da Periferia”. In: RIBEIRO, Eunice (Org.). *Modernidades Comparadas: Estudos Literários/Estudos Culturais Revisitados*. Braga: Humus, 2012, p. 161-172; (2012) “Literatura brasileira contemporânea: o desafio da exportação”, *Romance Notes* 52.2, p. 151-164, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2012; (2013) “Vender libros dentro y fuera de Brasil. El caso de Jorge Amado”. In: RIVAS, Ascensión (Coord.), *Jorge Amado, Bahiano Universal*, Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Univ. de Salamanca, 259-270; (2014) “O espaço do sistema literário brasileiro contemporâneo nos intercâmbios culturais transnacionais”. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Orgs.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk; (2014) “Outros modos do olhar estrangeiro sobre a literatura e a cultura brasileiras”. In: MONTEIRO, Meira (Org.). *A Primeira Aula*. São Paulo: Itaú Cultural; Hedra Edições, p. 191-197, e Edição online em português/inglês/espanhol: <http://conexoesitaucultural.org.br/encontros-de-interrogacao/a-primeira-aula-disponivel-online/>. Entre outras atividades, co-organizou em 2011 com Claudiney Ferreira e Felipe Lindoso o *Colóquio Internacional Conexões IV: A literatura brasileira hoje. Diálogos Galiza-Brasil* (Santiago de Compostela, 17-19/10/2011).

Recebido em 20/09/2014. Aprovado em 14/11/2014.

AUGUSTO FINGERS:
DACTO, GRYPHO, GRAMA, CLIP

Com uma cronologia de obras (arte tecnológica)
por Augusto de Campos

Kenneth David Jackson
Yale University

Abstract: A study of the incorporation of technology in the poetry of Augusto de Campos, from structures and concepts located in the historical vanguards and subsequent movements of formal and esthetic innovation that Augusto incorporated, adapted, exemplified, and transformed in his six decades of poetic production.

Keywords: Avant-garde; technology; poetry; structure; verbi-voco-visual.

A poesia de vanguarda e a tecnologia

Com plena consciência dos experimentos formais na poesia encontrados na obra de Mallarmé, Apollinaire, Pound e outras figuras do período das vanguardas históricas, os poetas concretos de São Paulo praticaram uma poesia marcada por um construtivismo formal, inspirado tanto pelas lições da poesia de vanguarda, o formalismo linguístico, as noções de arquitetura e desenho da escola de Ulm e ligado ao abstracionismo geométrico que dominava a produção das artes plásticas da

década de 1940 no Brasil. A precisão estrutural de sua arte poética respondia ao estado da tecnologia da época. Ao seguir a exposição inaugural de poesia no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo em 1956, Augusto de Campos continuava a integrar uma dimensão tecnológica na sua poesia, adaptada à manifestação artística. Mais do que a expressão de uma dada tecnologia do momento, a sua poesia criava uma arte tecnológica, no sentido de uma arquitetura do verso que unia palavra, voz e visualidade, procedimento esse já implícito na frase “verbi-voco-visual” de Joyce. A presença de uma arte tecnológica informa e acompanha as seis décadas da produção poética da obra poética de Augusto de Campos.

Dacto: “lygia fingers”

O “dedat” do poema a cores dedicado a Lygia de Azeredo, “lygia fingers”, da série *Poetamenos* (1953)¹, nos remete a uma técnica tipográfica na poesia, enraizada nas vanguardas históricas e aperfeiçoada e exemplificada, até meados do século passado, na obra poética de E. E. Cummings (1894-1962). No mesmo período de 1952-1953, Cummings apresenta em Harvard as “six non-lectures” (“seis não-conferências”), em que explica a dinâmica que exige das suas composições poéticas: “[T]hey must create movement through various but precise forms of verbal play, making the poem ‘a tactile and cohesive adventure.’” (“[P]recisam criar movimento através de várias formas, sempre precisas, de jogo verbal, fazendo do poema uma ‘aventura tátil e coesiva.’”) A fórmula do poeta norte-americano tem pontos de contato com a teoria da poesia concreta brasileira, da mesma época, seja na advertência de Décio Pignatari, “Todo poema autêntico é uma aventura” (“depoimento”, 1950), seja no conceito de “multiplicidade de movimentos concomitantes” do “plano piloto” (1958). Augusto de Campos começa a traduzir a poesia de Cummings e a partir de 1960 publica as suas traduções, lançando *Dez*

poemas de E. E. Cummings (Serviço de Documentação, MEC, Rio de Janeiro), seguido por *20 poemas* em 1979 (Florianópolis, Noa Noa), *40 poemas* em 1986 (São Paulo, Brasiliense) e *Poem(a)s* em 1999 (Rio de Janeiro, Francisco Alves). Na correspondência que manteve com o poeta norte-americano, ficou patente a exigência tipográfica deste, insistente e inflexível quanto ao posicionamento gráfico da tradução, que precisava respeitar rigorosamente as linhas, os espaços e a dimensão do layout original em inglês². *Poetamenos* anuncia o processo de incorporação de recursos gráficos, sonoros e visuais na produção de poemas no Brasil que acompanham as novas tecnologias para se tornarem multidimensionais, e eventualmente performances em multimídia³.

Com “lygia fingers” Augusto já consegue uma realização mais complexa daquela que observamos na poesia de Cummings em termos de movimento, através do uso de cores para distinguir diferentes níveis semânticos e o conceito de som de timbres, encontrado na “klangfarbenmelodie” do compositor Anton Webern (1883-1945). Poderia ter se referido igualmente ao trabalho metapoético e musical do compositor norte-americano John Cage (1912-1992), cuja conferência de 1949, “Lecture on nothing” (Conferência sobre nada) está dividida em estruturas rítmicas, a ser em lidas com o tom da fala cotidiana⁴. *Poetamenos* leva a técnica tipográfica a outro patamar com o jogo verbal a cores, por associar fingimento poético aos dedos da musa datilógrafa, e a uma máquina de escrever implícita, fundado num trocadilho bilíngue português-ínglês, “finge/fingers”. Antonio Sergio Bessa fala no caso de “lydia fingers” de uma “desconstrução do verbo ‘datilografar’” para descobrir o nome da namorada, Lydia, “a fantasma que assombra esses poemas” (2007). Jacque Donguy, tradutor do poema para o francês, considera “lygia fingers” um poema de amor em que as vozes são representadas por cores diferentes, “ideogramme lyrique de la feminité et de la félinité” (“ideograma lírico da feminidade e da felinidade”)⁵. São os dedos da namorada – “lynx” – que batem as letras no papel no lugar certinho,

enquanto fingem não sentir nem entender a mensagem amorosa do poeta, contida nos fragmentos de letras e palavras a cores posicionadas na página em branco. Bessa descreve os mecanismos poéticos de *Poetamenos*:

The five elegiac poems that compose *Poetamenos* were written as homage to the poet's wife-to-be Lygia, in the tradition of spousal verse, or epithalamium. Throughout the sequence, words are cut in syllables or letters with their fragments often interspersed among other words. Different colors indicate different timbres while the spacing between words and lines dictate the rhythm. Words, syllables and phonemes mirror each other creating the effect of an echo chamber. Amidst this cacophony other literary works ressonate adding new shades to the poet's erotic reverie (Bessa, "Image of Voice").

Os cinco poemas elegíacos de *Poetamenos* compõem uma homenagem à noiva do poeta, Lygia, na tradição de versos dirigidos à esposa, ou epitalâmio. Através da sequência, as palavras estão cortadas em sílabas ou letras, cujos fragmentos estão intercalados entre outras palavras. As cores diferentes indicam uma variedade de timbres, e os espaços entre palavras e linhas controlam o ritmo. Palavras, sílabas e fonemas se espelham, criando o efeito de uma câmara de ecos. No meio da cacofonia, surgem outras obras literárias para contribuir com mais cores ao devaneio erótico do poeta⁶.

Paralelo à semântica das linhas e cores, há também alusões a outros significados cifrados nas letras e nos fragmentos, desde a misteriosa poesia de "solange sohl" (Patrícia Galvão) ao verso mais conhecido de Fernando Pessoa, "O poeta é um fingidor". Há um neobarroquismo de vanguarda nos jogos temáticos e materiais de fingimento em que, para usar a frase de Arnaldo Antunes, os poemas de Augusto "parecem dizer o indizível, por não tentar dizê-lo, mas realizá-lo através da linguagem"⁷. No caso de "lygia fingers", as combinações de cores e letras, quase avulsas, sugerem significados que vão além de um único significado discursivo: acabam dizendo, sem dizer. No prefácio "CAGE: CHANCE: CHANGE", Augusto comenta a eficácia de uma técnica de silêncio no poeta-compositor, "enquanto os poetas que pretendem dizer tudo / já não nos dizem nada"⁸.

Se o “dedat” se refere aos dedos da musa, lygia, pode-se igualmente perceber na página o trabalho de composição dos dedos do poeta, os “augusto fingers”, comandando o fingimento ou *fingimento*. Na obra poética do meio século a seguir, os dedos do poeta continuariam a experimentar com a aparência visual das letras na página, empregando cada vez tecnologias novas⁹. Enquanto na poesia Cummings repete e aperfeiçoa o posicionamento tipográfico espacial das palavras na página, característica principal de sua produção toda, Augusto, 37 anos mais novo do que Cummings, pôde continuar acompanhando os avanços tecnológicos na arte de comunicação a cada passo, deixando a máquina de escrever para a poesia digital, a poesia em vídeo e depois a interativa, passando do *dedat* ao *grypho* ao *grama* ao *clip*. Os versos do poema “pós-tudo” (1984) soam como mapa, caminho e autobiografia poética: “pós-tudo ex-tudo mudo”. Sempre procurando outras versões de si mesma, a poesia de Augusto se projeta em múltiplas instâncias de movimento isomórfico, ao conjugar inovações visuais com uma leitura de mensagens-textos escondidas nos próprios materiais de construção: “trânsito livre entre os estratos verbais e não-verbais”¹⁰.

Bessa comenta que “*Poetamenos* is a series remarkable, paradoxically enough, for both its concision and opulence; its restrained formalism concealing a torrent of emotions and sexual longing. In it de Campos’s technique comes the closest to uniting in one packet Pound’s concepts of *melopoeia* and *phanopoeia*.” “*Poetamenos* é uma série notável, paradoxalmente, pela concisão e pela opulência; o seu formalismo contido esconde uma cascata de emoções e desejo sexual. Nessa obra, a técnica de Augusto quase consegue unir numa única obra os conceitos de *melopoeia* e *phanopoeia* de Pound”¹¹.

Já na virada do século XXI, dadas as possibilidades multidimensionais do computador, Augusto chega à performance e interatividade em termos de realização gráfica, que lhe permite trabalhar com os “[ins-

Cidade é um poema bastante conhecido, mas vale a pena sempre lembrar que sua peculiaridade reside no fato de ser constituído por uma única longuíssima palavra, composta de radicais de várias outras palavras terminadas em “cidade”, e deve ser escrito numa única e longuíssima linha... um rolamento horizontal... lhe garantia a continuidade ininterrupta do verso: filme (de Tata Amaral), vídeo (de Walter Silveira) e em painel eletrônico (do próprio Augusto de Campos)¹³.

Apesar de ser muito conhecido e reproduzido, com múltiplas versões em livro, vídeo e performance, há dimensões da composição ainda não muito comentadas ou apreciadas pela crítica. O fato de sequenciar os radicais em ordem alfabética faz Donguy pensar que o autor perdeu o controle semântico para cair na arbitrariedade¹⁴. Muito ao contrário, a marcha do alfabeto contribui com um sentido inexorável e fatal à sequência de palavras em formação, cada radical conferindo e anunciando o seu lugar e o seu significado de acordo com as regras e a ordem do dicionário. Ao ser falado, o poema corre num único sopro até a sua conclusão inevitável, uma história em crescendo cujas partes chegam à ideia que as une, e que elas definem, a cidade. Em termos de música, a leitura equivale a uma cadência tônica, suspendida até que todas as notas tenham soado, para realçar o efeito, ou aumentando de volume num crescendo até os três acordes finais: “cidade, city, cité”.

Pode ser que a velocidade implícita na leitura do poema seja impedimento para uma interpretação temática mais pausada ou meditada. A “cidade city cité” moderna é definida através das 29 radicais, destinadas a chegar à completude nas suas respectivas “cidades”, ao fim da viagem pelo alfabeto. Começando com “atro-cidade” e acelerando para “vora-cidade”, passa pelos nossos olhos e ouvidos um retrato falado expressionista e antropófago dos conglomerados urbanos: “atro-cidade”, “cadu-cidade”, “causti-cidade”, “dupli-cidade”, “fero-cidade”, “mendi-cidade”, “rapa-cidade”, “tena-cidade” e “vora-cidade”, que os caracterizam em termos antropófagos ou primitivistas¹⁵. As não-palavras, ou parciais, sugerem uma Torre de Babel negativa, tal como se vê no filme distópico

de Fritz Lang, de 1927, *Metropolis*. Não obstante a caracterização antropófaga da cidade, existe uma “histori-cidade”, “fuga-cidade”, “loqua-cidade” e “multipli-cidade” que prometem mudança e adaptação aos novos tempos. De loquaz e múltipla, a cidade em formação chega a se definir pela sua “elasti-cidade”, “saga-cidade”, “simpli-cidade” e “vera-cidade”. Acima de tudo, somos participantes no poema na formação e transformação da cidade, marcada pela contínua “velo-cidade” e “viva-cidade”, até chegarmos à qualidade que a faz funcionar, a “uni-cidade”. A grafia se abre para interpretações criativas, seja em cartaz, painel, vídeo ou performance. A obra é a culminação de obras que fazem a performance de São Paulo¹⁶, pela síntese e intensidade da sua colagem-panorama – desde a *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade; *Alma*, “Postes da Light”, e *A Estrela de Absinto*, de Oswald; ao romance de “Mara Lobo”, *Parque Industrial* – um conjunto de obras que promove a capital paulista a city e cité de uma realidade internacional, multilingue e comum à modernidade literária.

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistorilqualubrimendimulti
pliorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveraviva
univoracidade

city

cité

Gramma: “poema bomba” (1987)

Em 1987, Augusto criou – ou construiu – um holograma, em colaboração com Moysés Baumstein, desenvolvendo na nova tecnologia a temática política incorporada em alguns poemas da década de 1960, como “Psiu”, “Greve” e “CUBA SIM”, partindo dessa vez da sua crítica à época atômica e às guerras pós-coloniais:

Assistimos no século 20, depois de duas guerras deploráveis, ideologias transtornadas pelo totalitarismo e superbombas ameaçadoras, à queda das utopias, e começamos o 21 sob o signo de fanatismos, barbaridades bélicas, bombas-suicidas, egoísmo globalizado e desigualdade social¹⁷.

Tal obra foi integrante da exposição “IDEHOLOGIA” no MAC/USP em 1987. Pode ser vista/lida como um poema de protesto, de guerra simulada, em que o participante-leitor sofre o efeito virtual de bombardeamento civil, reminescente de Londres durante a guerra. A experiência-aventura produz entre o público reações atônitas e paralisantes, de susto, que o sobrecarregam de jogo e simulacro:

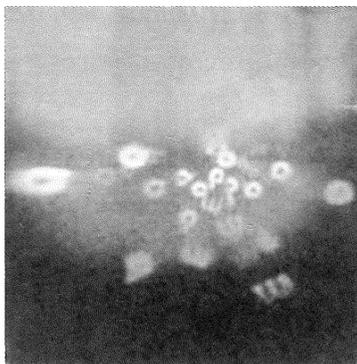
Em termos visuais, a cor vermelha do fundo, sendo um tom forte, chama de imediato a atenção, podendo até ser associada à cor alaranjada do fogo, se tivermos em conta uma sequência Bomba – Explosão – Fogo/incêndio. A forma como as letras se movem, se dispersam, imitam os pedaços de uma explosão que se espalham em várias direções. A nível sonoro, o barulho é confuso, ruidoso, ensurdecido, tal qual uma bomba, e acaba, de repente, com “BOMBA” pronunciado lentamente – transmite-me a ideia de uma bomba, uma explosão e o silêncio que se instala a seguir, quando tudo termina¹⁸.

Augusto transforma a sugestão de Mallarmé, de que um poema poderia ser uma bomba, numa realização plástica, para produzir no poema o mesmo efeito devastador das explosões de bombas. O “poema-bomba”, após “explodir”, fragmentando suas letras componentes, pode efetivamente cair do céu como uma bomba. Aproveita-se de uma assonância vocal e visual, dado que as palavras “poema” e “bomba” têm três letras em comum, e o “p” e o “b” iniciais podem parecer idênticos, ou reversíveis:

L'hologramme POEMA-BOMBA où les lettres du poème “bombe de lumière et de pensée” se dispersent dans l'espace comme “une explosion génétique et/ou cosmique”, fait allusion à la phrase de Mallarmé: “Je ne connais pas d'autre bombe qu'un livre” en réponse à la question d'un journaliste suite à un attentat anarchiste¹⁹.

[O holograma POEMA-BOMBA ou as letras do poema “bomba de luz e pensamentos” se dispersam no espaço como “uma explosão genética e/ou cósmica”, uma alusão à frase de Mallarmé: “Não conheço outra bomba senão um livro”, respondendo à pergunta de um jornalista depois de um atentado anarquista.]

Eduardo Kac, um dos pioneiros da poesia em holografia, comenta as vantagens dessa arte, entre as quais a maleabilidade, fluidez e elasticidade. O holograma produz um impacto intenso, de novas percepções visuais, segundo Kac, através de qualidades de animação, behavior de letras, espaço descontínuo, fluidez dos signos, reversibilidade e não-linearidade, entre outras (1996). Sugerindo uma comparação com *The War of the Worlds (A Guerra dos Mundos)*, radiodrama de Orson Welles que foi ao ar em 1938, adaptado do romance de H.G. Wells, e que provocou pânico nacional, tanto o vídeo quanto a performance do “poema bomba” aproximam-se desse clima. A voz do narrador-poeta grita “bomba” e “poema” em tom de alarme, enquanto as letras caem vertiginosamente em direção ao leitor-espectador como se fossem fragmentos de explosões caindo do ar, com acompanhamento de sons e ruídos alarmantes. Através da performance, Augusto consegue reproduzir o absurdo e a angústia de quem participa ou fica envolvido numa guerra, na qual a violência cai sem aviso do nada e a sociedade civil sofre os efeitos. Ao mesmo tempo, o susto e a angústia cedem ao próprio absurdo de um poema ser uma bomba, a tragicomédia da nossa



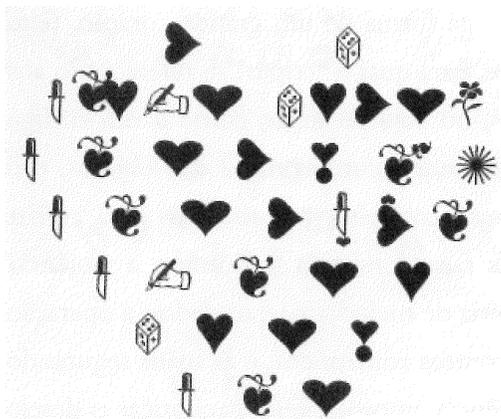
realidade contemporânea e do comportamento da nossa espécie. Será que as bombas também contaminaram a poesia? O holograma de Augusto é uma instalação que faz pensar, que dramatiza a agressividade à raiz do comportamento sociopolítico, até chegar à poesia.

Clip: criptocardiograma (1996; 2003)

O poema “criptocardiograma” acompanha os *Clip-poemas* em CD no livro *Não* (São Paulo: Perspectiva, 2003), sendo a primeira edição em livro do micropoema “não”, primeiramente distribuído em 1990 numa versão em papel de 3x3 cm, batida à máquina e grampeada. “Não” faz parte da poesia de recusa, evitando a oficialização e seriedade implícita numa edição comercial. Apresenta mais jogos de leitura, em que as letras formam blocos quadrados em cada página, imitando os palíndromos – o “Sator Arepo” de Pompeii que tanto interessou o compositor Webern – pelas suas possibilidades de leitura em qualquer sentido e pelas quase infinitas possibilidades de combinação. O leitor precisa (se)parar o fluxo de linhas e de letras para tornar possível uma leitura discursiva, embora a contracorrente do próprio feitiço e da recusa de sentido ou de leitura ortodoxos. “Criptocardiograma” renova a crítica à linguagem, através de uma semiótica kitch de hieróglifos, que parecem fazer parte de um melodrama ou uma telenovela popular: 24 pequenos corações super-vermelhos, tais como se manda no Dia dos Namorados, seis facas, duas mãos segurando canetas, três dados e duas florezinhas. Esses ícones visuais antiquados nos impedem de passar adiante na leitura e compreensão do poema. Estão arranjados na forma de um grande coração, feito principalmente de coraçõezinhos, para qual o “cripto” se refere tanto aos objetos que parecem estranhos, ou fora de lugar, como a um código escondido, porém indispensável para a compreensão dos objetos, e o “grama” aos testes eletrocardiográficos feitos por médicos para avaliar o funcionamento do órgão. As facas lembram o ciúme e a violência também inerente à paixão, matéria de melodramas; os dados, a operação do acaso que caracteriza os encontros românticos; e as mãos segurando canetas remetem à correspondência amorosa, feita para atizar o desejo quando de uma separação, ou da impossibilidade de um encontro.

Ao deparar com o poema, o leitor encontra o coração em parada cardíaca total. Mas graças à interatividade, ele manipula pelos dedos o mouse do computador, procura as palavras-chave e desvenda o poema, abrindo “o coração”. Nas palavras de Arnaldo Antunes, “criptocardiograma... além da já admirável inserção de movimento na palavra escrita, somada à sua ocorrência sonora, incorpora ainda o aspecto da interatividade com o receptor”²⁰.

Pelas suas técnicas, *criptocardiograma* recapitula e nos remete à poética de “lygia fingers” de 1953, passado meio século: é um poema de amor fragmentado, a cores, que exige que o leitor descubra ou forme as palavras, letra por letra, as quais vão revelar o nome que toca os nossos corações. É ao mesmo tempo óbvio e oculto, iconografia em acróstico popular capaz de resussitar a fonte do amor. Ao compor e soletrar os nomes do seu objeto em várias línguas, o leitor-participante sente e ouve imediatamente as batidas de um coração vivo, e o próprio poema se põe em movimento, unido à humanidade através do sentimento amoroso. Como nos lembra a bossa nova, nessa poesia “desafinada” de Augusto, “também bate um coração”. Chegamos da mesma maneira ao coração do movimento verbi-voco-visual. E voltando a Cummings, é como se o poema fosse construído para ilustrar o seu verso de Cummings:



“only by you my heart
always moves” (“LXX”, W,
NY: Horace Liveright Inc.,
1951), assim reforçando o
jogo e a aventura da experi-
mentação técnica, praticados
pelo mestre norte-americano.

Com as novas possibilidades do computador na passagem para o século XXI, seria talvez lógico pensar que, depois de décadas de espera e de experimentação, finalmente existem os meios adequados para a realização plena do “verbi-voco-visual”, com as possibilidades de animação, de movimento e de som e luz mencionados por Augusto, que “redobram a força das proposições da vanguarda dos anos 1950”. Deram lugar, sem dúvida, a novas e convincentes performances digitais de obras como “cidade” e “poema-bomba”, mas com uma ambivalência, sentida por Donguy. Com os livros, há inscrição e profundidade, enquanto nos novos meios a imagem tem outros significados e leituras: “...nous pouvons coder indifféremment texte, image, son, ce dont il faudra tirer toutes les conséquences au niveau de l’écriture.” (“...podemos codificar indiferentemente texto, som, daí será necessário aceitar todas as consequências ao nível da escritura”.²¹)

Implícito no argumento de Donguy é a existência de uma nova estética, cuja base não é mais a inscrição ou a página, à qual as obras de Augusto estão chegando. O que observamos, de *Poetamenos* aos *Clip-poemas*, é uma linha de invenção, com realizações igualmente válidas para cada uma de suas fases, constituindo uma obra que sucessivamente se adapta a novos meios de linguagem e tecnologia, sendo por isso sempre diferente, mas se recapitulando e se reinventando a cada passo, através do movimento dos augusto fingers poéticos. Como ele mesmo resumiu de forma sucinta: “Os novos artefatos agilizados para o consumo são portadores de informações transformadoras...”²².

dacto, grypho, grama, clip

NOTAS

¹ Jacques Doguy, na introdução à tradução para o francês, nos dá a história da divulgação de *Poetamemos*: “Une première version dactylographiée avec un petit nombre de copies a circulé à l’époque, réalisée avec des carbones de couleurs et distribuée aux peintres et aux amis proches. Des exemplaires en ont été exposés au cipM de Marseille lors d’une exposition sur la Poésie concrète brésilienne [7 septembre au 20 octobre 2001]. La première parution date de 1955 dans *Noigandres n.o 2*, et c’est ce numéro de revue que Pignatari va montrer à Gomringer.” In: CAMPOS, Augusto de. *Anthologie-Despoesia*. Paris: Al Dante, 2002: 8.

² A correspondência está reproduzida em fac-símile na edição de 1979 e em *e.e. Cummings. Poem(a)s*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

³ Chris Funkhouser teoriza um novo gênero de arte literária, visual e sonoro, a partir de poetas que começaram a usar o computador a partir da década de 1950 e, até aos anos 1990, passaram por experiências com elementos gráficos e cinéticos, formas móveis em telas e no papel, e depois em vídeos, hipertexto, holograma e outras experiências feitas no computador (2007).

⁴ “Lecture on nothing”, apresentada no Artists Club de Nova York em 1949, uma tentativa de alcançar o ritmo da música na poesia, foi publicada na revista *Incontri Musicali* (agosto 1959) e no livro *Silence*, Wesleyan University Press, 1961:108-127. Um texto que mais aparenta semelhanças com a obra de Cummings é “Sixty-One Mesotics Re and Not Re Norman O. Brown” (*Empty Words*, Wesleyan University Press, 1979), um acróstico vertical em que cada linha contribui uma letra do nome B-R-O-W-N. Augusto de Campos prefaciou e Rogério Duprat traduziu a única edição brasileira de Cage, *De Segunda a um Ano: Novas Conferências e Escritos*, São Paulo: Hucitec, 1985 (*A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, 1969).

⁵ Jacques Donguy. Préface. In: CAMPOS, Augusto de. *Anthologie-Despoesia*. Paris: Al Dante, 2002: 8.

⁶ BESSA, Antonio Sérgio. *Image of voice*. In: <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17.html>.

⁷ ANTUNES, Arnaldo. Orelha. In: CAMPOS, Augusto de. *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁸ Campos, Augusto de. CAGE: CHANCE: CHANGE. In: CAGE, John. *De segunda a um ano*. Trad. Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985: IX.

⁹ Num ensaio sobre a poesia experimental (1996), a escritora e crítica Johanna Drucker faz um levantamento histórico da aparência visual do texto na página, atestando a uma proliferação dessas inovações no século XX, partindo do “make it new” poundiano. A fragmentação de técnicas passa pelos futuristas russos com Wassily Kamensky, Ilia Zdanevich, Lazar El Lissitzky e Alexander Rodchenko, os franceses com Guillaume Apollinaire e Pierre Albert-Birot, os futuristas italianos com Filippo Marinetti, Carlo Carrá e Ardengo Soffici e o movimento Dadá com Tristan Tzara e Raoul Hausmann. Drucker não inclui exemplos do primeiro modernismo português, cujo experimentalismo visual é notável em poesias de Mário de Sá-Carneiro, Álvaro de Campos e José de Almada Negreiros. A linha que chega à poesia concreta brasileira remete modernamente a Stephane Mallarmé, cujo “monumental e persistentemente enigmático” *Un Coup de*

Dés teve a sua primeira versão impressa em 1914. O formalismo visual de Max Bill, na Suíça e Alemanha, incluindo Eugene Gomringer e guiados por artistas como Kasimir Malevich, Piet Mondrian e Theo van Doesburg, desenvolveu um funcionalismo construtivista para a indústria, tecnologia e estética, observado por Décio Pignatari. O ano de 1953 ainda se impõe com as *Konstellationen* de Gomringer, partindo do conceito de Mallarmé, para criar uma área de jogo linguístico-poético dentro de limites rígidos e fixos.

¹⁰ Augusto de Campos, in “The Yale Symphosposium on Contemporary Poetics and Concretism: A world view from the 1990s,” in *Experimental, Visual, Concrete: Avant-Garde Poetry since 1960*, Amsterdam, Rodopi, 1996: 385 (“free passage between verbal and non-verbal forms”).

¹¹ BESSA, art. cit.

¹² CAMPOS, Augusto de. Poetamenos. In: _____. *Viva vaia*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001: 65.

¹³ MACHADO, Arlindo. *Made in Brazil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras Ltda., 2007: 133.

¹⁴ DONGUY, Jacques, op. cit. 9.

¹⁵ Num ensaio sobre os novos meios tecnológicos na poesia, Chris Funkhouser fala sobre uma função antropofágica na poesia chamada de e-poetry, poesia de computador, ciberpoesia e poesia digital: “The anthropophagic analogy, in which perpetual digestion is a necessary function, also corresponds to one of the profound observations on hypertext and hypermedia, upon which contemporary identities for digital poetry now rest. As Michael Joyce has observed, electronic text almost always authoritatively “replaces itself” (rather than affix itself) – a defining characteristic of digital poetry (Joyce 236). This possibility invites the author to reconsider what an author is and does – a far-reaching concept that permits poets to use previously composed texts within new contexts.”

In <http://www.lehman.cuny.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/vunkhauser.htm>, s.p.

¹⁶ Veja o estudo de Charles Perrone, “Performing São Paulo” (2002).

¹⁷ Entrevista do Augusto de Campos a Marco Augusto Gonçalves. In: bocarra.blogspot.com/2006_09_01_archive.html.

¹⁸ Coronha, Mariana. *Diglitmedia Literatura e Media na Era Digital* (25/03/2006). http://diglitmedia.blogspot.com/2006_03_01_archive.html.

¹⁹ DONGUY, op. cit. 10.

²⁰ Orelha. In: *Não*, op. cit.

²¹ DONGUY, op. cit. 12.

²² Entrevista de Augusto de Campos a Marcos Augusto Gonçalves. In: bocarra.blogspot.com/2006_09_01_archive.html.

TRABALHOS CITADOS

AGUILAR, Gonzalo. O olhar excedido. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañón; AGUILAR, Gonzalo (Eds). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2004: 36-52.

ANTUNES, Arnaldo. Prefácio. In: CAMPOS, Augusto. *Não*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BAILEY, Richard W. (Ed.) *Computer poems*. Drummond Island, MI: Potagannissing P, 1973.

BESSA, Antonio Sergio. *The 'image of voice' in Augusto de Campos' Poetamenos*. <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17.html>

BLOCK, Friedrich W.; HEIBACH, Christiane; WENZ, Karin (Eds.) *p0es1s: the aesthetics of digital poetry*. Germany: Hatje Cantz Verlag, 2004.

CAMPOS, Augusto de. CAGE: CHANCE: CHANGE. In: CAGE, John. *De segunda a um ano*. Trad. Rogério Duprat. São Paulo, Hucitec, 1985: IX-XXIII.

CAMPOS, Augusto de. *Poetamenos* (1953). In: ————. *Noigandres 2* (1955). 2. ed. São Paulo: Edições Invenção, 1973.

CAMPOS, Augusto de. The Yale Symposium on Contemporary Poetics and Concretism: A World View from the 1990s. In: JACKSON, K. David; VOS, Eric; DRUCKER, Johanna (Eds.) *Experimental, Visual, Concrete: Avant-Garde Poetry since 1960*. Amsterdam: Rodopi, 1996. p. 385.

CAMPOS, Haroldo de. Depoimentos sobre arte e tecnologia: o espaço intersemiótico. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997: 207-215.

CORONHA, Mariana. *Digitlmedia: literatura e media na Era Digital* (25/03/2006). http://digitlmedia.blogspot.com/2006_03_01_archive.html

CUMMINGS, E. E. *Poem(a)s*. Trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

CUMMINGS, E. E. *Six non-lectures*. Cambridge: Harvard UP, 1954.

DONGUY, Jacques. Préface. In: CAMPOS, Augusto de. *Anthologie-Despoesia. Paris: Al Dante, 2002: 7-12*.

DRUCKER, Johanna. *The visible word: experimental typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago: U Chicago P. 1994.

ENTREVISTA do Augusto de Campos a Marcos Augusto Gonçalves, da F.S.P http://bocarra.blogspot.com/2006_09_01_archive.html

FUNKHOUSER, Chris. Augusto de Campos, digital poetry, and the anthropophagic imperative. *Ciberletras* (2007). <http://www.lehman.cuny.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/funkhouser.htm>

JACKSON, Kenneth David. Augusto de Campos e o tromp-l'oeil da Poesia Concreta. In: SUSSEKIND, Flora (Ed.) *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004: 11-35.

JOYCE, Michael. *Of two minds: hypertext pedagogy and poetics*. Ann Arbor: U Michigan P, 1995.

KAC, Eduardo. *Holopoetry: essays, manifestoes, critical and theoretical writings: 1983-1995*. Lexington: New Media Editions, 1995.

KAC, Eduardo. Key Concepts of Holpoetry. In: JACKSON, K. David; VOS, Eric; DRUCKER, Johanna (Eds.). *Experimental, Visual, Concrete: Avant-Garde Poetry since 1960*. Amsterdam: Rodopi, 1996: 247-257.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brazil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras Ltda., 2007: 133.

MCCAULEY, Carole Spearin. *Computers and Creativity*. New York: Praeger, 1974.

PERLOFF, Marjorie. *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: U Chicago P, 1991.

PERRONE, Charles. Performing São Paulo: Representations of a Brazilian Cosmopolis. *Latin American Music Review*, v. 23, n.1, p. 60-78, Spring/Summer 2002.

APÊNDICE

AUGUSTO DE CAMPOS: CRONOLOGIA DE OBRAS (ARTE TECNOLÓGICA)

por Augusto de Campos

1 – 1981 – John Webster holografa, a partir de um protótipo de Wagner Garcia, o poema REVER (Londres).

2 – 1982 (outubro) – o poema QUASAR é apresentado no painel luminoso do Anhangabaú (Projeto Arte Acesa, organizado por Julio Plaza).

3 – 13 setembro 1983 – poemas em várias mídias para o programa de televisão Fábrica do Som (Especial Augusto de Campos).

4 – 22 novembro a 2 dezembro 1984 – PULSAR, “o primeiro videoclipe de alta poética”, como foi noticiado pela imprensa na mostra Level 5 realizada no MASP e organizada por José Wagner Garcia e Mário Ramiro. Realizado em computador de alta resolução, “Sistema Intergraph” (baseado nos computadores VAX e PDP-11 da Digital Equipment Corporation). Videoclipe animado pela equipe do Olhar Eletrônico (Fernando Meirelles, Marcelo Tas e outros) com a colaboração dos organizadores e do autor, apresentado também na TV Gazeta (programa “Crig Ra”) e na TV Cultura.

5 – 1985 – versão digital transcodificada para vídeo do poema PULSAR por Paulo de Târso Oliva Barreto (apresentada no 3º Festival Vídeo Brasil).

6 – 1985 – AC/JC (Augusto de Campos/John Cage), vídeo experimental de Walter Silveira, incluindo vídeo-versões de CIDADE e outros poemas.

7 – 1985 – Videotextos (computador/telefone/vídeo doméstico). LUXO e PLUVIAL, em realização de Julio Plaza, a partir de projetos do autor. Exposição Arte e Tecnologia (curador: Julio Plaza).

8 – 1985 – Holograma CORMENTEMUDALUZ (modelo criado por Julio Plaza, com assistência do autor, holografia de Moisés Baumstein).

9 – outubro de 1986 – participação com o poema CODIGO no evento “Sky Art Conference” organizado por Wagner Garcia – mensagens artísticas via satélite entre São Paulo e os EE.UU. (MAC-USP e CAVS-MIT), utilizando o sistema “slow scan”.

10 – 21 de dezembro de 1986 – holograma RISCO (projeto do autor, com arte-final de Julio Plaza e Omar Guedes, realização holográfica de Moisés Baumstein) na exposição TRILUZ, inaugurada em 2/12/86 no Museu da Imagem e do Som, de S.Paulo.

- 11 – 17 de novembro de 1987 – hologramas REVER e POEMA BOMBA (realização holográfica de Moysés Baumstein sobre projeto do autor) e CORMENTEMUDALUZ na exposição IDEHOLOGIA, realizada no MAC de S.Paulo. Documentação: revista CÓDIGO 12 – ARTECIÊNCIA (1989–90).
- 11A – dezembro 1987 – Participação no espetáculo TERMINAL SONORA (Cid Campos, Marcia Bozon de Campos e outros), com leitura plurivocal de CIDADE CITY CITÉ.
- 12 – 1987 – objeto-neon de REVER (realização de José Wagner Garcia, com a assistência do autor).
- 13 – 1989 – holograma impresso NÃOMEVENDO para a capa do livro “À Margem da Margem” (projeto do autor, realização holográfica de Moysés Baumstein).
- 14 – 1990 – outubro/novembro – exposição POESIA ENTRE (poemas objetos poemas serigrafias poemas postais poemas hologramas) – serigrafias de Omar e Teresa Guedes e Sérgio Parra, holografias de Moysés Baumstein. Poemas-objeto em acrílico: DESAPARECEND (pirâmide de acrílico), LY e QUEM VOCÊ VÊ; em serigrafia, poemas-cartazes PULSAR e PÓS-TUDO.
- 15 – 19 de fevereiro e 10 de dezembro de 1991 – Poemas-laser na Av. Paulista: POESIA É RISCO, REVER, TYGRE DE BLAKE.
- 16 – outubro de 1991 – CIDADE/CITY/CITÉ em versão fono-luminosa no evento 100 Anos da Avenida Paulista (instalação: display luminoso conjugado com sonorização da leitura do poema em vozes sobrepostas do autor, sob direção musical de Cid Campos).
- 18 – 1992 – poemas SOS e BOMBA, vídeos (transcodificados de poemas animados em computador) realizados na Estação SiliconGraphics do Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI) da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo.
- 19 – agosto de 1992 – ilustrações gráficas computadorizadas, em colaboração com Arnaldo Antunes, para o livro *Rimbaud Livre*. (Perspectiva).
- 20 – agosto de 1992 – POEMA BOMBA e diversos outros poemas em animação digital – LYGIA FINGERS, TVGRAMA 1 e 2, CANÇÃO NOTURNA DA BALEIA, CIDADE/CITY/CITÉ, O TYGRE (Blake), PÓS-TUDO – em videoformas no programa POETAS DE CAMPOS E ESPAÇOS, da TV Cultura, dirigido por Cristina Fonseca, trilha sonora de Cid Campos.
- 21 – set/out de 1992 – participação, com reproduções em cor dos clips SOS e BOMBA, da exposição *pOes1e digitale (poemas gerados em computador)* em Annaberg, Alemanha.
- 22 – junho de 1993 – reapresentação de BOMBA no evento II Diálogo de Cinevídeo (Museu da Imagem e do Som).
- 23 – 1992-1993 – Participação no espetáculo intermídia de poesia, OUVÉR, com videoanimação de Walter Silveira.
- 24 – 1994 – Performances “verbivocovisuais” (poesia-som–música-slide-vídeo) com Cid Campos, Florida, USA (Center for the Fine Arts, Miami, University of Florida, Gainesville).
- 25 – 1995 – CD POESIA É RISCO, com Cid Campos. Performance “verbivocovisual” na Universidade de Yale, USA (Symposium on Experimental, Visual and Concrete Poetry).
- 26 – 1995/1998 – performances intermídia de POESIA É RISCO, com Cid Campos (som/música) e Walter Silveira (vídeos/slides), em Porto Alegre (Festival Porto Alegre em Cena), maio de 1995; na semana cultural “Perhappiness” de Curitiba, maio de 1996, e no Festival Viva Brasil em Amsterdam (Ijbreker Musik Center), junho de 1996; no 11º

Festival Internacional Videobrasil/Sesc Pompéia e no III Encontro Bienal – Silêncios e Luzes: sobre a experiência do vazio e da forma”, promovido pela Sociedade Brasileira de Psicanálise, ambos realizados em São Paulo (novembro de 1996); Bahia, São Paulo, Miami, Belo Horizonte.

27 – 1995/1996 – poemas animados em computador pessoal (Macintosh) por Augusto de Campos: PÉROLAS PARA CUMMINGS, CARACOL, F(J)(Y)EUX, CAOSCAGE, CONVERSOGRAMAS, PESSOANDANDO, O VERME E A ESTRELA, MORFOGRAMAS 1 a 4.

28 – 1997 – “Poesia é Risco”, performance no evento ArteTecnologia, promovido pelo Instituto Cultural Itaú, em São Paulo.

29 – 1997 – “Clip-Poemas”, instalação com 16 animações digitais (“animogramas”, “interpoemas”/poemas interativos, “morfogramas”) na exposição “Arte Suporte Computador”, realizada na Casa das Rosas, de São Paulo. Animações digitais (“caracol”, “cidade”) incluídas em CD-ROM na revista ALIRE DOCKS nº 10.

30 – maio de 1999 – Apresentações de “Poésie est risque” na Cité de la Musique (La Villette), Paris, no espetáculo “Carte Blanche à Caetano Veloso”.

31 – setembro de 1999 – Lançamento do seu “site” oficial na Universo OnLine <http://www.uol.com.br/augustodecampos>.

32 – maio-junho de 2000 – Animações para a web dos poemas “rever”, “cidadecitycité”, “subverter”, “SOS, “rã de bashô”. – Participação na exposição “Schrift und Bild in Bewegung”, em Munique, e na mostra eletrônica www.p0es1s.com, com webversões de “cidadecitycité” e de dois “interpoemas” (“inistante” e “doors of eyear”).

33 – 2001 – Novas animações. “não”, “sem saída”, “palavras”. Apresentações de “Poésie est Risque” em Marselha (no Cibercafé WEB BAR, dia 7, sob o patrocínio do Centre International de Poésie) e em Genebra (dia 11 setembro) no Casino Théâtre (Festival de Poesia Sonora).

34 – 2002 – Nova apresentação de Poésie est Risque em Genebra (Salon du Livre), maio. Animação de “cançonoturnadabaleia”, “chancewords”. Apresentação do holograma “poema bomba” na exposição “Terminal Zone – Poésie et Nouvelles Technologies no Centre d’Art Contemporaine de Basse Normandie, França. Bate-papo e exibição dos “clip poemas” no SESC Carmo (outubro), exposição dos “clip poemas” nas vitrines do futuro SESC-Centro (Mesbla).

35 – 2003 – CD ROM “CLIP-POEMAS”, antologia de suas animações poéticas ditais publicada com o livro NÃO (Editora Perspectiva).

36 – 2004 – Performances de “Poesia é Risco” em Natal e Brasília. Exposição de poemas na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, abrangendo vídeos e animações digitais.

37 – 2007 – Participação no show FALA DA PALAVRA, de Cid Campos, com ARIANA CALCANHOTTO.

38 – 2010 – 30 de março – POEMÚSICA – SHOWVERSA, no Instituto Moreira Salles, do Rio de Janeiro. 8 de março – na Universidade Federal de Brasília.

Kenneth David Jackson é professor de Literatura Luso-Brasileira na Universidade de Yale, com publicações sobre movimentos modernistas na literatura e em outras artes, cultura portuguesa na Ásia, poesia,

música e etnografia. O livro mais recente, sobre Machado de Assis, vai sair pela Yale UP em 2015. Entre os seus títulos estão *Adverse Genres in Fernando Pessoa* (2010), *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story* (2006), *A Vanguarda Literária no Brasil* (1998), um álbum fotográfico, *A Presença Oculta: 500 Anos de Cultura Portuguesa na Índia e no Sri Lanka* (1995) e um estudo de verso crioulo indo-português, *Sing Without Shame* (1990). É cotradutor de dois romances brasileiros para o inglês, *Industrial Park* (1993), de Patrícia Galvão, e *Seraphim Grosse Pointe* (1979), de Oswald de Andrade. Colecionou e editou o jornalismo da Pagu para publicação. Foi professor da Fulbright no Brasil e atuou como violoncelista em várias orquestras profissionais e num quarteto de cordas.

Artigo recebido em 12/07/2014. Aprovado em 23/08/2014.

ONDE SE DESENHAM AS FRONTEIRAS DA POESIA DIGITAL?

Heloísa Buarque de Hollanda

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Abstract: Experiments with language, mixed arts and electronic media have renewed both the production and reception of poetry, due to the world wide web. This essay describes present digital poetry of Brazilian authors, from the first who tried its possibilities, such as Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, to the latest ones. In the area of production, it emphasizes the Concretism movement heritage and the new poiesis derived from it. As for the reception, it discusses the proliferation of readers' web communities and the future of books and screen language arts.

Keywords: Digital poetry; web communities; hybrid arts; Brazilian digital poets.

É consenso que o século XX foi o século da imagem. Hoje, entretanto, as práticas literárias começam a se expandir de tal forma nos circuitos das expressões urbanas e cotidianas, que Umberto Eco denominou o Século XXI como o século da palavra. Assistimos a uma invasão explosiva da palavra, em todas as suas formas e ritos. A palavra salta da página, avança com desenvoltura no ambiente WWW e ganha o espaço público com força e ressonância. Para quem ainda tinha algum receio de um possível desprestígio da literatura em função da importância central dos fluxos de informação e da disseminação dos novos usos das tecnologias digitais, a resposta é a atual força das novas práticas literárias e

sua expansão geopolítica especialmente entre as camadas jovens. O fato é que nunca se escreveu tanto quanto hoje.

E mais: foi, surpreendentemente, através do novo encanto e da conquista da palavra, da abertura de um inesperado horizonte experimental oferecido pelo potencial de convergência das mídias digitais para as práticas literárias, que a literatura *strito sensu* também volta à cena cultural com renovado poder.

Diante do assédio dos fluxos de informação e da popularização das tecnologias digitais, a resposta é a atual desenvoltura da palavra que avança segura nesse novo espaço público. Ela vem discreta como a mídia primeira dos blogs – pessoais e literários –, e logo se expande, sem aviso prévio, por práticas literárias que inovam remixando linguagens, gêneros e suportes.

É a palavra rimada, a poesia na prosa, a rima na dicção cotidiana, a prosa na música, a qualidade indiscutível das novelas gráficas, a palavra agilizada no dialeto dos blogs, *orkuts*, e-mails. A palavra pirateada, hackeada, explorando as novas possibilidades tecnológicas dos *ipods* e *podcasts*, buscando a expressão visual, as formas dramatizadas, trabalhando fronteiras imprecisas, expandindo seu potencial de arte pública.

Seguramente, Umberto Eco não exagera quando anuncia a chegada do século da palavra, fechando de uma vez por todas o domínio da imagem que marcou o século XX.

Hoje temos em pauta uma angústia antiga: aquela que fala que, com o surgimento das novas tecnologias digitais e do universo *www*, a literatura e o livro estejam com seus dias contados. O livro se tornaria um suporte obsoleto, perdendo seu efeito mágico e quase sagrado, e a literatura seu espaço de excelência diante de uma provável contaminação com as atuais práticas de escrita “corrompidas” e com o impacto dos efeitos danosos das mídias eletrônicas. Esse problema é muito interessante, não exatamente por sua importância crítica, mas pela clareza dos

sintomas de um temor ancestral de possíveis catástrofes que possam advir com a chegada de novas tecnologias.

Cito novamente Umberto Eco, que, pensando, numa já clássica palestra sobre o futuro do livro, observa a recorrência histórica desse temor e traça, com rigor arqueológico, sua longa e sofrida história. Escolho, a título de exemplo, apenas um desses momentos: a invenção da escrita. Lembra Eco, que diante da notícia do surgimento dessa técnica desconhecida, a discussão foi acirrada. Motivo: o uso da escrita comprometeria frontalmente a capacidade de memorizar, vital para o ser humano. A memória não treinada, tornando-se agora dependente de um recurso externo, terminaria por afetar diretamente o poder e mesmo a capacidade criativa da mente humana. Resultado não previsto: a proliferação dos livros tornou-se um estímulo poderoso para o pensamento e, conseqüentemente, para o desenvolvimento da memória.

O temor frente a uma possível decadência das formas literárias na internet acompanha a mesma lógica de argumentação. Pensando nisso, proponho que chamemos de *literatura* aquela produção textual conhecida por seu padrão canônico e de *práticas literárias* aquelas outras formas de expressão verbal ou escrita que hoje se expandem na web e fora dela com grande força e criatividade.

Do ponto de vista da poesia especificamente, algumas novidades se anunciam. O próprio conceito de poesia entra em questão e, subitamente, nos vemos frente a frente com seu sentido original de *poiesis* ou *ποίησις* tal como mencionada no *Banquete* de Platão. Já Platão conferia à poesia um território bem mais amplo do que aquele no qual a modernidade a confinou como conceito e como forma. Dizia Platão: A ideia de *poiésis* (criação) é uma ideia necessariamente múltipla porque toda atividade que faça passar do não ser para o ser é criação. Entretanto, só se chamarão *poiétai* (criadores) aqueles que se separaram do todo da criação e trataram da música e do verso. Assim, a noção de poesia de Platão abarcava o atual conceito mais amplo de literatura.

Portanto, seria possível arriscar que a atual expansão da poesia por gêneros, territórios e plataformas não é um fato novo, mas apenas um retorno ao seu sentido primal com novos recursos tecnológicos e com a forte experimentação entre os limites da autoria e da leitura.

Começo com um caso pontual, acontecido comigo quando de uma de minhas primeiras incursões nesse universo. Em 2002, criei o Portal Literal, um espaço literário online. O Portal nesse momento era constituído por dois eixos editoriais. Um era documental, o outro era a produção de uma revista literária em base digital chamada *Idiosincrasia*. O eixo documental hospedava acervos de cinco grandes escritores: Lygia Fagundes Telles, Ferreira Gullar, José Rubem Fonseca, Zuenir Ventura e Luis Fernando Verissimo.

Disciplinadamente, organizei esses acervos para sua disponibilização online com o objetivo de estabelecer uma conexão direta entre esses escritores e seus leitores e/ou pesquisadores. Ao procurar “traduzir” a produção poética de Gullar ligada ao concretismo, me deparei com um primeiro obstáculo que, na hora, se apresentava como intransponível. A poesia concreta, por natureza, trabalha o espaço. A posição das letras, fonemas ou palavras na página são constituintes estruturais de sua poética. Ferreira Gullar produziu vários desses poemas, que poderiam também ser considerados visuais, e alguns foram selecionados para compor sua página.

Ora, a tela do monitor não tem um padrão fixo e me vi diante de uma flutuação espacial das palavras e fonemas que desconfigurava de forma incontrollável a intenção do poeta. O recurso que ocorreu naquele momento foi o de pedir a Gullar que recriasse sua poesia espacial em novas bases cinéticas. Para minha surpresa, Gullar se empenhou de corpo e alma nessa recriação e produziu três “novos” poemas para o seu site no Portal www.portalliteral.com.br/ferreira_gullar/.

No caso, por exemplo, do poema “Formigueiro”, o efeito de caminhos recorrentes e intermitentes das formigas foi recuperado e ofereceu ao novo leitor uma experiência poética belíssima: www.portal.literal.com.br/ferreira_gullar/epoemas/formigueiro.htm. Esse é apenas um exemplo de como mesmo a poesia pré-internet e pré-tecnologias digitais pode ser traduzida em novas bases sem perda de qualidade e impacto estético.

Em relação aos poemas criados hoje, os recursos disponíveis abrem um leque nada desprezível. Augusto de Campos, um clássico da poesia concreta no Brasil, mostra como o projeto mesmo dessa vanguarda que tinha uma forte relação espacial com o desenho da página e, como diziam na época, pretendia uma poética “verbi-voco-visual”, antecipando as possibilidades das novas tecnologias digitais, faz um uso realmente extensivo dos recursos atuais em textos como em *Poema Bomba*: www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm.

É interessante o caso dos concretos porque mostra com clareza que, há bem mais de 50 anos, a palavra poética já dava sinais de sua necessidade de expansão para além da palavra impressa. Por outro lado, uma das principais conquistas da cultura digital, a *convergência* de mídias e plataformas, também já estava fartamente sinalizada na latência do trabalho visual, sonoro e cinético das vanguardas experimentais da segunda metade do século XX.

A herança concretista é vasta e marca toda uma corrente, até agora a mais representativa na área da poesia visual e sonora que começa a se confundir com a digital. Alguns nomes já sobressaem nacional e internacionalmente.

Em São Paulo, Arnaldo Antunes retoma a proposta “verbi-voco-visual” do movimento concretista, sintonizando essa proposta com as linguagens *pop* dos quadrinhos, dos videoclipes e dos traços da cultura de massa contemporânea. Sua obra é vasta e impossível de ser mencio-

nada toda aqui. Em 2012, participa da performance transoceânica “PEDRA”, juntamente com o artista visual Frederic Amal, de Barcelona, com transmissão simultânea no Brasil e na Espanha, depois de várias mostras e performances como a *Absolute Poetry*, show de poesia em Monfalcone, Itália, passando pela radicalmente inovadora experiência do nanopoeema *Infinitozinho* feito em parceria com Giuliano Tosin (http://www.youtube.com/watch?v=0DK3uLoK_w=related).

Cid Campos, músico e filho de Augusto de Campos, um dos criadores do Concretismo, traz a palavra para o centro de suas criações sonoras. Na obra de Cid, as palavras são pensadas para além de seu valor puramente semântico, conduzindo, com talento, a poesia concreta no universo tecnológico da experimentação sonora. Nesse grupo, temos ainda a excelente poeta e artista Lenora de Barros, que trabalha obstinadamente na linha de intersecção entre a palavra e a música, entre as artes visuais e a performance, na linha “verbi-voco-visual” com uma forte dicção *pop*. Exemplos podem ser acessados nos trabalhos *Não Quero Nem Ver* e *Há Mulheres* (ambos de 2005), com recorte mais claramente de gênero. Lenora expõe no Brasil, na Suíça, em Barcelona, entre outros. São vários os nomes do pós-concretismo paulista desenvolvendo trabalhos importantes nacional e internacionalmente.

No Rio de Janeiro, mas também ligado ao concretismo, André Vallias, poeta, designer gráfico e produtor de mídia interativa, é um dos mais interessantes autores dessa geração. Radicalizando a experiência concretista, Vallias faz uma poesia exata, calculada matematicamente e bela. Desenvolve em seu trabalho, segundo ele, “o conceito de poema como diagrama aberto, incorporando noções de pluralidade, inter-relação e reciprocidade de códigos, que, não só garante a viabilidade da poesia numa sociedade sujeita a constantes revoluções tecnológicas, como lhe confere uma posição privilegiada – a de uma poesia universal progressiva (como antevia Schlegel) ou simplesmente: *poiésis* (do grego = criação)”. Seu

último trabalho, *Tótem*, é um poema construído a partir dos nomes de 224 povos indígenas que vivem no Brasil. Uma consulta a seu site vai comprovar a extensão e a qualidade de seu trabalho: <http://www.andrevallias.com/poemas/index.htm>. André Vallias é organizador de várias exposições de poesia visual no Brasil e em outros países como *Brazilian Visual Poetry*, em Austin, Estados Unidos, *P0es1s – Digital Poetry*, em Berlim, *Mycity*, no Rio de Janeiro, entre outros.

Eduardo Kac, que começa sua atividade de poeta nos anos 1980, é hoje uma liderança internacional e desenvolve plataformas digitais sofisticadíssimas como no trabalho *Aromapoetry & Lagoglyphs* apresentado em Copenhagem em maio de 2013. Levando sempre a experiência com a expressividade máxima da palavra através da experimentação tecnológica, Kac produziu, entre muitas obras, uma escrita com luzes e agora com odores. Kac, atualmente morando em Nova York, já mostrou sua obra em Paris, Vienna, Japão e várias outras cidades e países.

Numa outra perspectiva, a da netpoetry, “Verso Universal/Universal Verse”, de 1995, foi um dos primeiros projetos poéticos utilizando as potencialidades da rede tendo como base três versos de Philadelpho Menezes, que deveriam ser desenvolvidos por diferentes poetas, em diferentes línguas e lugares.

A ideia de que poesia trabalhada com tecnologia e interação aponta para uma *poesia universal* ou pelo menos para um *circuito internacional* pode ser comprovada pelos atuais estudos sobre a poesia digital no Brasil, como o importante mapeamento, www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm, realizado pelo Professor Jorge Luiz Antonio, também autor do livro *Poesia Digital: Teoria, História, Antologias* (2008). Digno de nota também é o livro *Poemas no Computador* – www.cce.ufsc.br/~nupill/poemas.html –, de Alckmar Luiz dos Santos e Gilberto Prado, em 1995, provavelmente o primeiro livro de poesia eletrônica na rede.

Há outro campo, também de pesquisa avançada de processos sonoros, que vem chamando atenção. É aquele que explora as teorias científicas e as práticas da poesia sonora experimental. Essas pesquisas vêm aprofundando as possibilidades do exercício da palavra com suporte em tecnologias digitais sustentáveis que capturam e ressignificam as sonoridades da voz humana e sintetizam paisagens sonoras que dialogam em tempo real com o ambiente, conectando as pessoas e seus movimentos, ruídos e reverberações. O trabalho de Gabriela Marcondes e Regina Celia é um dos muitos que vêm surgindo na área. *Night/Day* (<http://youtube.com/watch?v=wprkWCwz5vw>) e *VideoVerse* (<http://www.youtube.co/watch?v=SP10QfSPqfk>) são trabalhos da primeira e *The Newest Song of Exile: "Sabiá" Virtually*, da segunda (<http://arteonline.arq.br/library.htm>).

Esses estudos e a produção da poesia tanto pós-concretista quanto aquela, igualmente importante, que trabalha de forma mais independente na área tecno-arte-poesia, ou como dizem, do “verbo ao pixel”, vêm se avolumando em proporção geométrica e transformando a rede num imenso laboratório da palavra. Sua definição geográfica ou nacional torna-se cada vez mais problemática e/ou menos relevante, apontando para uma comunidade poética sem fronteiras. São várias as antologias que agrupam a poesia eletrônica mostrando seu caráter inercultural e internacional. Como exemplo, eis alguns nomes: “*Poetry – New Media – Links of Imagination*” (1995) – <http://vispo.com/misc/links.htm> –, *PopBox* (1998) – <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/home.htm> –, *Brazilian Digital Art and Poetry on the Web* (2000) – www.vispo.com/misc/BrazilianDigitalPoetry.htm –, *Museum of the Essential and Beyond That* (2002) – www.arteonline.arq.br –, *Idleness Digital Poetry* (2005) – <http://www.ociocriativo.com.br/poesiadigital/index.htm>.

Por outro lado, temos um ponto de vista diverso do uso da internet e dos recursos digitais por parte dos jovens poetas. Se de um lado os poetas e os descendentes da poesia de vanguarda dos anos 1950-1960 fazem do universo digital um grande laboratório experimental, os novíssimos, ou seja, aqueles que começaram a produzir e a se expressar artisticamente já em base digital e que utilizam regularmente, em sua experiência social e comunicacional, blogs e mídias sociais como *Orkut*, *Facebook*, *Twitter* e tantas outras, trazem uma perspectiva diferenciada para a poesia e as demais práticas literárias. O uso que fazem das novas plataformas não parece ser experimental, no sentido tradicional do termo. Não é raro encontrar-se, pesquisando a produção literária hospedada no *Youtube*, por exemplo, várias realizações poéticas que se utilizam da imagem em movimento e de sons para compor um poema, ou mesmo divulgar seu poema originalmente criado em papel. A quantidade de podcasts e videocasts circulando na cena poética jovem é expressiva, o que mostra um uso mais, digamos, “natural” dessas novas mídias e recursos. Para essa geração, a poesia já nasce “verbi-voco-visual”. É interessante observar que essas novas práticas dos jovens poetas exploram as sonoridades e a dramaticidade inerentes à poesia com uma espontaneidade e frequência surpreendentes. Atenta a isso, organizei uma antologia digital intitulada ENTER, ou seja, um estímulo a que se pressione a tecla que nos leva à imersão num outro universo e num outro momento. Todos os participantes desse trabalho – que, seguindo o *ethos* do momento, não traz uma rígida distinção entre poesia, conto, HQ, rap, cordel ou fotonovela – nos mostram sua obra em mais de uma plataforma. Para conferir essa nova produção, tecele www.enterantologiadigital.com.br.

Não estou restringindo, de forma alguma, a literatura encontrada na rede como filiada ou mesmo ligada ao blog ou às redes sociais, ou mesmo às práticas experimentais. A dinâmica na web é fascinante, exatamente porque consegue abrigar e potencializar um sem número de

práticas literárias diversificadas, incluindo-se aí a literatura, como é tradicionalmente definida com seus critérios de valores, qualidade, permanência e fundada na legitimidade da função autor. Essa literatura também circula livremente na rede e beneficia-se, sem dúvida, de uma visibilidade e facilidade de acesso só permitida pela natureza relativamente aberta e descentralizada da web.

O potencial de atuação em rede, o grande segredo da internet, leva, no campo das letras, às novas formas de produção, consumo, troca e interlocução entre escritores ou usuários da palavra e seus leitores. Na escrita *online*, chamam atenção, de imediato, alguns fatores curiosos. Em primeiro lugar, os efeitos de pluridimensionalidade, resultado das formas inéditas de recepção e de atenção geradas pelos impulsos e fluxos simultâneos que caracterizam a experiência na rede. Nessa direção, percebe-se ainda outro traço nada desprezível. É o deslizar do ambiente da web para fora dela sem solução de continuidade, um fenômeno de vivência quase simultânea de ambientes distintos, que Beiguelman chama de *cibridismo* (cf. Beiguelman, Giselle. *O Livro Depois do Livro/The Book After the Book*. In: www.desvirtual.com.giselle/). Ou seja, a interpenetração de redes online e offline, que incorpora e recicla os mecanismos de escrita e leitura já instituídos.

Em segundo, a vivência da presença virtual de um leitor que influencia de forma significativa o ato criador, acompanhado da falta de limites nítidos entre o trabalho literário e a escrita pessoal. É uma vivência que pode ser facilmente percebida especialmente nos blogs (mas também nos textos em papel), denunciando um vínculo bastante específico entre a experiência orgânica e privada do autor e seu trabalho propriamente textual. Na linguagem dos estudiosos do blog, são os *escribitionists*, aqueles autores que experimentam a escrita num espaço abertamente público e tiram daí efeitos propriamente literários.

No sentido da recepção, vejo como a grande surpresa da literatura na web a emergência da fanfiction –, literalmente, ficção feita por fãs. Começando na onda do sucesso de *Star Wars* e *Harry Potter*, jovens adolescentes começam a preencher os vazios das histórias das quais são fãs, inserindo personagens, feitos, diálogos e muito mais. Ou seja, criam uma comunidade de amantes de determinada obra que, juntos, tornam-se *participantes* ela. Hoje as comunidades de fanfic estão em franco crescimento, com números exponenciais de participantes. Os jovens leitores no Brasil, além de participar ativamente das redes internacionais de fãs, criam as suas próprias, em torno de obras nacionais como, por exemplo, contos e romances de Machado de Assis. Para acompanhar esse fenômeno de leitura é só acessar o site brasileiro Nyah! Fanfiction (www.fanfiction.com.br).

Um outro ponto crucial do novo contexto cultural é a convergência de mídias e saberes, possibilitado pelos novos softwares. Raramente hoje um produto artístico trabalha em apenas um suporte ou recurso técnico. Na área da produção de conhecimento a tendência à convergência também pode ser observada. Estamos num momento de multicapacitação que vem tomando o lugar da especialização. Portanto, pensar a cultura digital é pensar em múltiplas frentes. Como exemplo, podemos conferir os caminhos dos desenvolvimentos narrativos (aos quais a poesia *lato sensu*, como me referi acima, não deixa de lançar mão) em base digital hoje.

Crowdsourcing (que tem como base o twitter), Vooks (vídeo books), Fanfiction (uma forma de *midrash* contemporâneo), Ficção interativa (web 2.0), E-pistolares (narrativas com base em emails e SMS), Blognovela (narrativas complementadas por blogs), Computer generated literature (a partir de softwares específicos para a construção de narrativas), games narrativos, Wikiliteratura (criação com base na tecnologia Wiki), Literatura móvel (base telefonia celular), Chatbots (leitores intera-

gem com personagens literários através de chats), HQs e fotonovelas digitais, AR (textos tendo como base os softwares de Realidade Aumentada), entre outros, já permitem uma visão do gigantesco campo experimental que hoje se abre para as práticas da palavra.

Em todas essas novas práticas jovens a ideia de *comunidade* é nevrálgica. Os jovens atuam, e mesmo vivem, invariavelmente, em bando, criando e recriando comunidades nas redes sociais e na criação literária. Essa ideia parece ser um dos maiores atrativos da vida em rede. Em comunidade, o *ethos* nacional pode ser atuado e/ou reinventado em qualquer língua, espaço ou ambiente. Assim, o fator fortemente internacionalizando dos herdeiros da vanguarda concretista ou os jovens que fazem da web seu habitat, ainda que por caminhos diversos, teimam em colocar a pergunta: onde se desenham as fronteiras da poesia digital? Ou melhor: estaria a poesia digital e as demais formas da literatura na rede reinventando um novo “instinto de nacionalidade” literária para além de suas fronteiras geopolíticas? Perguntas em aberto que certamente merecem uma especial atenção dos estudos literários nos próximos anos.

APÊNDICE

Sugestões de videopoesia e outros gêneros digitais.

MARCONDES, Gabriela. *Noite/dia/Night/day*.
<http://www.youtube.com/watch?v=wpkrECwz5vw>

MARCONDES, Gabriela. *Videoverso/Videoverse*.
<http://www.youtube.com/watch?v=SP10QfSPqfk>

PINTO, Regina Célia. *Library of Marvels: Book of Sand/The Black and the White: Reflections on Fog/The Psychiatrist, the Web.Art/Net.Art and other stories/The Newest Song of Exile: “Sabiá” Virtuality*.
<http://arteonline.arq.br/library.htm>

PINTO, Regina Célia. *Jogo da Neblina/The Fog Game*.
<http://arteonline.arq.br/cybercircus/entre.htm>

PINTO, Regina Célia. *Tô Goya*.
<http://arteonline.arq.br/goya.htm>

PINTO, Regina Célia. *Paris/Rio de Janeiro Gallery*.
<http://arteonline.arq.br/Paris/galeria.htm>

PINTO, Regina Célia. *Prove the Peace*.
<http://arteonline.arq.br/museu/poesiadigital/regina2.htm>

PINTO, Regina Célia. *Vendo Axolotes/Viewing Axolotls*.
http://arteonline.arq.br/viewing_axolotls/index.html

Heloísa Buarque de Hollanda é Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 1A. Doutorada em Letras/Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1979), fez seu Pós-Doutorado em Sociologia da Cultura na Columbia University (1982-1983). Atualmente é Professora Emérita de Teoria Crítica da Cultura da Escola de Comunicação e Coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, órgão complementar à Faculdade de Letras, ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É diretora da Aeroplano Editora e Consultoria e, há mais de dez anos, criadora e curadora do Portal Literal (www.literal.com.br), especializado em literatura brasileira. Sua pesquisa dedica-se às áreas de poesia, relações de gênero, relações étnicas, culturas marginalizadas e às questões colocadas pelo novo quadro econômico, político e cultural dos processos de globalização e desenvolvimento tecnológico. Nos últimos cinco anos, vem trabalhando ainda o impacto das novas tecnologias digitais na produção e no consumo culturais, bem como as perspectivas abertas pelo ambiente da internet para a criação e para a democratização do acesso ao conhecimento. É autora de muitos livros, entre eles *Macunaíma, da Literatura ao Cinema*; *26 Poetas Hoje*; *Impressões de Viagem*; *Cultura e Participação nos anos 60*; *Pós Modernismo e Política*; *O Feminismo como Crítica da Cultura*; *Guia Poético do Rio de Janeiro*; e *Asrúbal Trouxe o Trombone: Memórias de uma Trupe Solitária de Comediantes que Abalou os Anos 70*. Seus artigos e suas palestras recentes privilegiam a cultura produzida nas periferias das grandes cidades e a cultura digital.

Artigo recebido em 22/06/2014. Aprovado em 10/07/2014.

**SILVIANO SANTIAGO:
LITERATURA NÃO TEM MAR TERRITORIAL**

Renato Cordeiro Gomes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/CNPq

Silviano Santiago dispensa apresentação. Esse lugar-comum, que parece ser uma verdade em se tratando de celebridade, pode talvez apontar para uma imprecisão, ou uma generalização. Afinal, de qual Silviano falamos, quando nos referimos ao nome? Na denominação do registro civil que aponta para o cidadão – brasileiro e cosmopolita –, manifesta-se o múltiplo Silviano Santiago, que se fragmenta em vários papéis. Ele pode outrar-se (como diria Fernando Pessoa), construir-se enquanto outro. Eu-próprio, o outro, nas máscaras do fingimento ficcional como romancista, contista, poeta, teórico, intelectual, crítico, professor... “Je est un autre”, já expressara Rimbaud. Eus que o substituem e suplementam. Através deles, Silviano projeta um espaço nômade do saber em que se inscrevem suas obsessões, e imprime em seus escritos (narrativa de ficção, ensaios, depoimentos e entrevistas, textos de intervenção), o sentido de experimentação, sondagem, exploração, para recortar determinado aspecto, perceber o novo, visitar a tradição com olhar contemporâneo, para experimentar de modo criativo o que aguça a sua percepção do mundo e da cultura do tempo que lhe é dado viver.

No momento em que vem a lume o romance *Mil Rosas Roubadas* (Companhia das Letras, 2014), antecedido pelo volume *Aos Sábados, Pela Manhã* (Rocco, 2013), que recolhe a colaboração sobre autores e livros, publicada no caderno *Sabático*, do jornal *Estado de São Paulo*, em edição organizada por Frederico Coelho; no momento em que lhe é outorgado pela Universidad Tres de Febrero, da Argentina, o título de Doutor Honoris Causa (ocasião em que leu a conferência “A literatura brasileira à luz do pós-colonialismo”, na qual advoga o esgotamento do paradigma de “formação” a ser substituído pelo de “inserção” da cultura brasileira

no panorama internacional, cosmopolita), antecedido pelo Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras (2013), pelo Prêmio para o Conjunto de Obra, concedido pelo governo do Estado de Minas Gerais (2010), a que veio, recentemente, juntar-se o Prêmio Ibero-americano de Letras José Donoso 2014, da Universidade de Talca, no Chile, por sua “extensa obra ensaísta e romancista”; no momento tão expressivo de sua vida intelectual e de sua obra, o múltiplo Silviano Santiago me concedeu esta entrevista para a *Brasil/Brazil*. Demos continuidade ao nosso puxar-conversa, marca de nossa trajetória acadêmica, que transborda para o campo da amizade.

Antes, porém, mais algumas palavras sobre ideias de nosso entrevistado. Os ensaios que levam sua assinatura estão conectados à literatura, às questões culturais, éticas e políticas que nos afetam de alguma forma. Os ensaios, bem como a colaboração mais solta no jornal, ajudam a demarcar o lugar específico que Silviano ocupa no atual debate crítico brasileiro, como afirmou Frederico Coelho. Essa produção caracteriza-se pela sua diversidade, pela *fragmentação*, que Silviano elege como sua musa inspiradora, como revelou ao receber o título de Professor Emérito da UFF, em 2009. Diz Silviano: “Tanto na atuação docente quanto na atividade artística – dois dos mais fortes componentes de minha personalidade intelectual – serei reconhecido por ter levado a cabo uma carreira consolidada por fragmentações (...). Caso se analise o conjunto de meus fragmentos pela lógica que reclamam – a lógica da diferença, para retomar o conceito de Jacques Derrida –, a silenciosa e discreta preposição *entre* terá de ganhar voz e preeminência. O que existe *entre* os fragmentos é, paradoxalmente, a força que os leva a se articularem (...) e que constituí um lugar teórico e analítico – um *entre-lugar*, em suma –, que correlaciona e integraliza fragmentos desunidos em aparência, mas plenos de uma vida vivida em toda sua extensão docente e artística”.

Esse “entre-lugar”, um dos mais rentáveis conceitos na produção teórico-crítica do autor, formulado em 1971, desloca o caráter econômico que predominava na análise da questão da dependência, para dar ênfase ao cultural. Revela a estratégia da América Latina para lidar com a cultura europeia dada como referência e parâmetro de julgamento e de valor, tidos como universais. Com um pé lá, outro cá, é nesse entre-lugar que se dá o “ritual antropofágico da literatura latino-americana”, entre a submissão e assimilação do código hegemônico ocidental e a transgressão como forma de expressão. O escritor latino-americano é antes de tudo um devorador de livros, que, ao assimilar o que leu, já está organizando sua escrita, que transgride o modelo. Por aí, percebe-se, implícita ou explicitamente, a circulação do conceito de *cosmopolitismo*,

necessário ao diálogo com o que vem de fora, para deglutir e metabolizar esse exterior, fator de atualização do conhecimento, não sem embates e tensões. Essa necessidade é uma inquietação, para além do provincianismo, a exigir descolamentos de áreas, espaços, estética, do previsível e do estabelecido; inquietação que o leva a viver e trabalhar como pesquisador e professor universitário na França, no Canadá, nos Estados Unidos, no Brasil... A vocação cosmopolita já surge no menino que cresce numa província ultramarina, impregnando-se de histórias em quadrinhos traduzidas, cinema norte-americano, rádio, etc.; a cultura de massa que entrava no Brasil, sem pedir licença.

Mas é desse lugar-entre, dessa terceira margem, não exclusivamente lá nem cá, desse lugar diferido, não-puro, que o ponto de vista pode se deslocar: desloca-se para outros lugares – geográficos, discursivos, culturais. Ainda deslocamentos, atualização, diversidade, contato crítico com culturas estrangeiras: trânsitos, migrações, “apesar de dependente, universal”! Um pensamento cosmopolita do ponto de vista provinciano, sem complexo de inferioridade, suplementado paradoxalmente pelo estrangeiro. Fato relevante: o contraponto é sempre o Brasil, como deixam ver os textos sobre autores e livros da coluna do Sabático, em que, ao puxar conversa com os leitores, no sábado, pela manhã, Silviano propõe a mediação de autor estrangeiro, para olhar os tristes trópicos. Vale aqui a citação do próprio, que serve de epígrafe ao ensaio de Evelina Hoisel, “Silviano Santiago e seus múltiplos”: “Não foi para perder a identidade e ser plural que me distanciei do torrão natal para estudar e me aperfeiçoar, não foi para perder o rosto e ser multidão que leio e escrevo?”

Vamos, então, puxar conversa!!

Renato (RCG): O livro *Aos Sábados, Pela Manhã* não se restringe a comentar autores e livros brasileiros, as novidades do mercado editorial. Vai mais além. As crônicas, espécies de miniensaios que obedecem aos limites da coluna do jornal, recortam questões que merecem uma indagação do ponto de vista brasileiro, inserido no cosmopolitismo do século XXI. Há uma recorrência a títulos estrangeiros, mas, quase sempre, associados de uma maneira ou de outra, ao Brasil. Talvez o paradigma de inserção da linguagem-Brasil no mundo seja o que atravessa todo o livro (antes disseminado nas colunas do Sabático), que, junto ao cosmo-

politismo indica o seu (de Silviano) compromisso com a contemporaneidade. A discussão que encontramos hoje sobre a inserção da arte brasileira no contexto planetário tem um bom antecedente na correspondência Carlos & Mário. Há um momento privilegiado, que merece nossa reflexão?

SILVIANO: Esse momento lá está na correspondência. Nos anos 1920, Mário de Andrade queria que Carlos Drummond se abrisse para o Brasil. Drummond rejeita o processo de abrisse para o Brasil proposto. Julga-o artificial. Opta por ter Manuel Bandeira como escudo a defendê-lo da estocada de Mário, citando o poeta pernambucano: “É preciso incorporar-se ao movimento universal das ideias”. “Sou” – acrescenta o mineiro às palavras de Bandeira – “acidentalmente brasileiro” e “hereditariamente europeu”. Mas logo em seguida reconhece: “Não sou ainda suficientemente brasileiro”. Bem antes de Sérgio Buarque (que dizia serem os brasileiros “desterrados em sua própria terra”) e à maneira do albatroz de Charles Baudelaire, espezinhado pelos marinheiros quando desce dos céus e caminha desajeitado pelo convés, Drummond será um “exilado” (a palavra se repete à exaustão na carta que estamos comentando) na pátria. Mais velho e mais arguto, Manuel Bandeira escreve a Mário naquela década: “Me parece que estamos ainda *observando* o Brasil, ainda não estamos *vivendo* o Brasil”.

Desde a coleção *Alguma poesia* (1930), posterior à proposta andradiana de abrisse para o Brasil, o mundo – e nele o Brasil – se apresenta a Drummond como oriundo de um saber livresco, caso se tome o adjetivo *livresco* no sentido positivo que lhe dá Jorge Luis Borges no conto sobre a biblioteca de Babel. O mundo é a materialização dele, oferecida ao leitor pelo arquivo universal das tragédias e comédias humanas valorizadas desde sempre pela literatura. Por não ser um *globetrotter*, o planeta Terra de Drummond se enreda na leitura da grande literatura universal, como já está no poema “Biblioteca verde”, biblioteca exigida do pai

quando ainda criança em Itabira. Atendem-se aos verbos (tropeço, caio, cavalgo, etc.) que denotam a aventura da vida e que se sucedem à atividade de ler e a metaforizam. “Mas leio, leio. Em filosofias / tropeço e caio, cavalgo de novo / meu verde livro, em cavalarias / me perco, medievo; em contos, poemas / me vejo viver.” E encerra: “Tudo o que sei é ela que me ensina”.

Não é por acaso que, no poema “Infância” (o segundo no índice de *Alguma Poesia*, 1930), Drummond aponta para a história narrada por Daniel Defoe em *Robinson Crusó* (lido quando criança – repita-se – no interior de Minas Gerais). Aponta-a para privilegiá-la. A camaradagem entre Robinson e Sexta-Feira na ilha deserta contribui para o menino ganhar outros e diferentes olhos em Itabira. Não só enxerga à distância os valores patriarcais e escravocratas da família fazendeira, sua herança real, sem endossá-los, como assume carinhosamente a herança perceptível e imaginária que recebe dos vários serviçais pretos na casa e na fazenda paterna. São estes os que tinham feito a viagem da África ao Brasil e que, depois da Abolição da escravatura, eram apenas e pobremente colonos, como a Siá Preta. A ex-escrava vem-lhe servindo café preto, gostoso e bom, que nem ela. Compete à criança dar direção e sentido a essa sua vida *outra* – solitária, livresca, amorosa, ruminante e “imaginária” (no sentido como é empregada por Jacques Lacan) –, em que levará de vencida o modelo existencial proposto pela leitura: “E eu não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusó”. A infância interiorana do poeta é robinsoniana, como o será a visão de mundo decorrente até *A Rosa do Povo*.

O poema de Drummond apreende a infância por um delicado processo de deslizamento semântico. As variadas atividades exercidas pelo núcleo familiar (pai, mãe e irmão mais novo) ganham contorno negativo na escrita do poema para que sobressaia a atividade solitária a que se dedica o menino, a leitura entre mangueiras. Esta se agiganta ao meio

do poema e brilha com intensidade. A ausência dos familiares – e até mesmo da cidade de Itabira enquanto paisagem imediata – é ressarcida pela presença obsessiva da leitura, leitura esta que constitui a identidade do *outsider* ao clã dos Andrades. Os olhos da criança baralham palavras traduzidas do inglês e imagens estrangeiras. A infância que o menino vive não é só a dele; é-lhe dada também pelo lado de fora de Itabira – a ilha de Robinson. Vive a infância que se lhe é *sobreposta*, qual toga abecedária. Em Itabira, vive a aventura do naufrago que arriba à ilha deserta e se reconforta com a presença afetuosa de Sexta-Feira (Siá Preta). A infância itabirana é cosmopolita. A atividade do poeta adulto na meninice é reflexiva e poética. É leitura.

Ainda na província mineira, o poeta queria ter experiência de vida no Brasil e no estrangeiro; queria ser semelhante ao Bandeira, que saíra de Pernambuco para o sanatório em Clavadel, na Suíça, onde conhecera o jovem poeta Paul Éluard e aprendera línguas. Queria ter a experiência que Joaquim Nabuco tivera – e Mário despreza de maneira jocosa como a doença de Nabuco – em incontáveis viagens ao norte do globo. Drummond inveja Bandeira e Nabuco, e, marcando passo na província das Gerais, viaja pelas asas do livro. Lê e treslê obras da literatura universal. Anos depois, trabalha a metáfora da *bruxa solitária*, que dá voltas e mais voltas em torno do globo de luz, para poder, em imitação dela, expressar o dolorido e único “sentimento” do mundo, que faltava aos dois mentores, apenas “experientes” do mundo.

RCG: Para Drummond, então, Mário seria um neorromântico, a empinar o papagaio de Macunaíma na Paulicéia desvairada?

SILVIANO: De certa perspectiva, sim. À semelhança de José de Alencar, Mário prega um “nacionalismo universalista” que fundaria uma linguagem-Brasil alternativa, mas na taba dos tupis. É preciso analisar com coragem a metáfora musical de que se serve o paulista para explicar a con-

corrência de raças que compõem o mundo e finda num samba duma nota só. Afirma: “As raças são acordes musicais”, para em seguida sonhar: “Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização”.

É preciso reganhar coragem e dizer que, na metáfora musical de Mário, a harmonia apresenta uma forma de eurocentrismo às avessas, que se abre para mil possibilidades e se fecha com forte tinta maniqueísta. A utopia musical se centra em valor étnico único, o indígena, centramento que é desmentido pelo próprio movimento da história social brasileira, que vinha entrelaçando, hibridizando as várias etnias que compõem a nossa realidade humana e o nosso imaginário ensaístico e poético. À centralidade na falsa tradição portuguesa, Mário opõe, pelo avesso, a centralidade na verdadeira tradição indígena. Escreve: “Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e São Paulo. Por uma simples razão: não há Civilização. Há civilizações”. Mário estava a favor da diversidade, correto. Mas de uma diversidade em que certos brasileiros eram mais brasileiros que outros. Neorromântico.

Drummond pontua o debate como um analista de discurso. A conversa epistolar entre Mário e ele “gira menos sobre a necessidade de ser brasileiro que sobre os meios de vir a sê-lo”. O discípulo mineiro não se perturba com o poder de persuasão e o peso da inteligência do mestre; segue avante com a ironia *corrosiva* que será mais tarde peça-chave da sua genialidade poética. Afirma e, em seguida, pergunta: “Não sei se haverá bom ou mau nacionalismo principalmente em literatura. Como fazer com esta o que se já fez com a pesca: nacionalizá-la?” Literatura não tem mar territorial – conclui ele, e concluímos nós.

RCG: Essa sua reflexão encaminha uma leitura original da correspondência Mário & Carlos, seguindo, de certa forma, as anotações que V. fez para a edição da Editora Bem-te-vi. Certamente, nos termos com que

explana, podemos associá-las a um tema recorrente da literatura brasileira, que é o do exílio. Aliás, dentro desse tema, mas em negação ao nacionalismo que se depreende da “Canção do exílio”, tido como “poema do lá” [Brasil] por José Guilherme Merquior, você tem salientado a presença descentrada do lusitano Camilo Pessanha na poesia em língua portuguesa. Como V. explica tal fenômeno?

SILVIANO: Parti de algumas perguntas para explicar a posição excêntrica de Pessanha nos vários nacionalismos que compõem o mundo colonial luso e sua desconstrução em língua portuguesa. Eis as perguntas e suas hipóteses: e se o poeta entender que a viagem à distante Ásia não tem como interesse maior a exploração geográfica de outro canto do planeta ou o conhecimento dos muitos povos exóticos? E se a viagem à Ásia se lhe apresentar antes como estrada real para o *exílio* na península de Macau e condição *sine qua non* para a exploração sentimental e amorosa do potencial de vida cortado rente à raiz pela foice do Portugal natal? E se a língua chinesa, aprendida pelo poeta português e por ele adotada no cotidiano, lhe servir para neutralizar o poder imposto pela dicção poética lusitana, inspirada na tradição greco-latina?

A viagem de Pessanha a Macau não será destino de militar a colonizar, de padre a catequisar ou de cientista a pesquisar no campo; a viagem será, então e apenas, um mero e enriquecedor porto de desembarque. No espaço asiático do exílio, Camilo Pessanha estica o elástico da coerência íntima e secreta, experimenta a liberdade absoluta e inventa a própria, subversiva e original dicção poética em língua portuguesa. Longe da pátria, o poeta se vê ao mesmo tempo estimulado a avançar com proveito e prazer a vida sentimental e amorosa que, a latejar no obscuro do desejo, deve ser a sua, é a sua, legitimamente.

Poema do exílio pode não ser “poema do lá”, para retomar, negando-a, a instigante expressão de Merquior. No país onde o poeta nasce e onde deveria viver até a morte, lá, ele não pode levar a cabo a

vida que julga rica e plena para si. Lá, onde nasce, não está sua pátria; lá, sua pátria não é. O biógrafo Antônio Dias Miguel observa que a vida alucinada no exílio serviu a Pessanha para que aprofundasse, pela repetição em diferença, traços abusivos já existentes no comportamento europeu. Em aguda percepção, Dias Miguel esclarece-nos que o uso do ópio “corresponde não a um vício adquirido [em Macau], mas à sublimação, ou melhor, à transparência de outros [vícios] que já em Portugal o caracterizavam, como o hábito de beber e o completar-se através de uma vida nova toda artificial”. Sob a luz do país perdido, a “lânguida e inerme” alma do poeta se recheia e transparece completamente aos olhos do leitor. Ela passa a “deslizar sem ruído” e a “no chão sumir-se, como faz um verme”.

Sobre esse tópico e sua contrapartida no cotidiano asiático como forma de *spleen*, há que buscar o artífice de Pessanha na poesia ocidental – Charles Baudelaire. Em tradução de Ivan Junqueira, leiamos estes versos de *As Flores do Mal*: “O ópio dilata o que contornos não tem mais, / Aprofunda o ilimitado, / Alonga o tempo, escava a volúpia e o pecado, / E de prazeres sensuais / Enche a alma para além do que conter-lhe é dado”.

Pessanha toma ao pé da letra a pergunta sugerida no poema de Baudelaire: como encher a alma para além do que lhe é dado conter? Nos desvarios existenciais e poéticos, ir além significa permanecer aquém aos olhos dos concidadãos e no plano do dia-a-dia. Não é, pois, estapafúrdio registrar que os chineses de Macau, segundo informação de Danilo Barreiros, tinham o poeta drogado a caminhar pelas ruas na conta de “*pune-tic-iane-mean*” (literalmente: homem da meia-vida). Igualavam-no ao albatroz, ave migradora moldada também em meias-vidas e figura tipicamente baudelaireana. Ao zanzar descompassado pelo convés do navio, o albatroz desperta o escárnio dos marinheiros por as longas asas brancas e celestiais camuflarem pernas trôpegas e patas grosseiras.

A minguada e notável produção poética de Camilo Pessanha nasce, se alimenta e sobrevive das revelações que lhe propicia “a luz de um país perdido”. Pessanha viaja à antípoda Macau para desfrutar tanto a vida quanto a poesia dos seus sonhos. Dele disse Fernando Pessoa: “Descobriu-nos a verdade de que para ser poeta não é mister trazer o coração nas mãos, senão que basta trazer nelas os simples sonhos dele”.

A não ser por alguns poucos poemas, de que é destaque o díptico “San Gabriel”, Pessanha termina por ser o menos imperial dos poetas portugueses viajantes. Refiro-me, claro, a gigantes como Camões, Fernando Pessoa e Jorge de Sena. Pessanha se destaca como contemporâneo do sinólogo Ernest Fenollosa, autor de *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1918). A respeito de tradução de poema chinês, o lusitano escreve: “A melhor elegância manda, na poesia chinesa, suprimir quase completamente as palavras designativas das relações lógicas, imprimindo assim mais vivamente, é certo, na imaginação de quem lê [...] as ideias concretas adotadas pelo autor como símbolos poéticos”. A observação crítica de Pessanha sobre o exercício da tradução fundamenta sua inovadora *composição em parataxe*. Poderia ter fundamentado o paideuma poundiano e o *Plano-Piloto para Poesia Concreta*. Foi esquecida. Triste Macau!

RCG: Exploro sua paciência. Se li corretamente, V. vem trabalhando, talvez desde os anos 1970, a desconstrução das categorias de nacional e de universal, e redimensionando a de cosmopolitismo. A visada certa sobre a desconstrução do nacionalismo em arte (em literatura) se amplia com a inclusão da poesia do moçambicano Rui Knopfli. Continua o tema do império português, mas agora jogado para a independência da nação africana em meados do século XX. Poderia retomar o que tem exposto?

SILVIANO: Desde sua estreia em *O País dos Outros* (1959), o poeta moçambicano Rui Knopfli se beneficia, na costa leste da África, do português literário atlântico, mestiço e reeuropeizado que os modernistas Ma-

nuel Bandeira (“Evocação do Recife”) e Carlos Drummond (“Consideração do poema”), entre outros, lhe oferecem em coleções de poemas que chegam à pátria colonial. Leiam-se, por exemplo, os poemas “Terra de Manuel Bandeira” e “Contrição”, bem como versos de Drummond que servem de epígrafe ao livro *O País dos Outros* e a *Máquina de Areia*. Ainda em Lourenço Marques, ele se beneficia da língua poética pós-colonial brasileira a fim de inscrever o próprio projeto identitário índico-moçambicano na literatura escrita em língua portuguesa. Os versos dos modernistas brasileiros desestabilizam a combativa e pouco poética identidade nacional da colônia portuguesa na África e levam Knopfli, como observa Luís Sousa Rebelo, “a escrever uma poesia sem os exotismos gratos ao gosto do leitor metropolitano”.

Para escrever seus poemas, Knopfli não só se serve da argamassa drapejada pela onipresença do Índico e do Oriente, de que também se valem outros escritores que constroem a literatura de Moçambique, como ainda robustece a matéria-prima nativa com empréstimos tomados à poesia modernista brasileira, à tradição portuguesa de Camões a Fernando Pessoa e, na esteira de Machado em “Instinto de nacionalidade” e de Borges em “El escritor argentino y la tradición”, tomados ainda ao melhor da tradição europeia eurocêntrica, representada em Knopfli pela sua admiração pelas reflexões de T. S. Eliot sobre o tempo, que podemos ler no poema “Máquina de areia”. Jogadas na roleta do ofício poético, as variadas moedas de língua portuguesa amalhadas pelo moçambicano têm, desde a origem, a cara compósita e a coroa cosmopolita. Ao desbancar os detratores, confessa: “Trago no sangue uma amplidão / de coordenadas geográficas e mar Índico. / Rosas não me dizem nada, / caso-me mais à agrura das micaias”.

Lamentavelmente, as traduções de poesia chinesa assinadas por Pessanha, referidas acima, se perderam no tempo e no espaço. Ao final do século XX, Rui Knopfli retoma a experiência do macaense, agora já

no universo dominado pela dupla Fenollosa/Pound. Em 1980 publica *O Livro Melancólico de Tao Li*. Rui nos informa que Tao Li é o mesmo T'ao Lei, a que Ezra Pound se refere. Seu perfil, escrito por Rui, ilumina a figura de Pessanha: “Tao Li é poeta menor do final da dinastia Tang e que, tendo gozado de certo favor na corte, por mulhereço e quizilento, acabou por ser banido e desterrado, terminando seus dias no exílio”. Escolho três versos de Tao Li, traduzidos por Rui: “Atardo-me a olhar meu companheiro único, / o fogo, mas seu verão fictício / não se espelha no meu inverno”. O fogo, verão fictício a não se espelhar no inverno do poeta. Puro Camilo Pessanha.

RCG: Voltando ao Brasil modernista, você analisou recentemente a versão de Murilo Mendes para o poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, em oposição às outras paródias hoje canônicas, como a de Oswald de Andrade. Relembre-nos sua análise.

SILVIANO: A paródia de Murilo Mendes se encontra na primeira parte do livro *Poemas* (1930), intitulada “O jogador de diabolô”. São textos bem diferentes do restante do livro, em que dominam as abstrações poéticas e o sentimento religioso, porque ainda estão comprometidos com os temas e a estética dos anos 1920, mas já buscam desconstruir – à semelhança que se lhe seguem na quinta e sexta partes do livro – o instinto pragmático do nacionalismo modernista, desenvolvido de maneira vitoriosa nos poemas paródicos de Oswald de Andrade em *Poesia Pau-Brasil*. Pelo esforço de desconstrução do nacional, os poemas murilianos recusam apresentar como pano de fundo para a linguagem artística apenas os fatos e personagens da História do Brasil colonial e pós-colonial (em *Poemas*, a exceção que confirma a regra é o texto “Quinze de novembro”). Em outras palavras, já na escolha duma “Canção do exílio” para abrir o livro de estreia, Murilo ainda inseguro flerta com o texto da paródia oswaldiana ou andradiana (*Macunaíma*), ao mesmo tempo

em que dela se distancia, e muito, por efeitos de *desterritorialização* [*déterritorialisation*, Gilles Deleuze] até então inéditos em poesia brasileira. Escreve ele: “Minha terra tem macieiras da Califórnia / onde cantam gaturamos de Veneza”.

Na pátria subitamente alheia aos ícones da nacionalidade, tanto sua demografia quanto os ofícios humanos dos habitantes sofrem um desajuste interno que desclassifica e empalidece qualquer tentativa de se caracterizar população e profissionais pelo reestabelecimento das categorias até então fortes da organização da autonomia nacional. Lemos: “Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade / e ouvir um sabiá com certidão de idade”. Ou: “Os poetas da minha terra / são pretos que vivem em torres de ametista, / os sargentos do exército são monistas, cubistas, / os filósofos são polacos vendendo a prestações”. As referências clássicas da nacionalidade, de que são exemplo o exílio às avessas, o sabiá e as palmeiras de Gonçalves Dias, se mostram desprovidas de autenticidade. Falta-lhes o selo de autenticação a ser apostado pela poesia moderna.

Toda palavra da língua portuguesa falada no Brasil e todo lugar comum literário têm passe livre na poesia de Murilo e circulam sem restrições. Sem medo de repressão estética ou ideológica, eles passam pela catraca da sintaxe e da semântica e instauram pedaços poéticos de frase, às vezes esdrúxulos, ou versos líricos inesperados, que desconstróem o “instinto de nacionalidade” à maneira de Machado de Assis no célebre artigo de 1872. Quando a catraca da sintaxe dita poética e os clichês literários ameaçam a liberdade exigida pela alta rotatividade da linguagem “estrangeirada” de Murilo, a saída é apelar para a divisão injusta de renda no país que dinamita a utopia despertada no brasileiro pelo elogio das nossas grandezas e belezas naturais. Finalizemos a leitura da “Canção do exílio”: “Nossas flores são mais bonitas / nossas frutas mais gostosas / mas custam cem mil réis a dúzia”.

Entre o Recife evocado realística e poeticamente por Manuel Bandeira e o nordeste glorioso e celestial, desterritorializado, das pinturas de Cícero Dias, Murilo opta pelo segundo. Contrastem-se os poemas “Evocação do Recife”, de Bandeira, e “Glória de Cícero Dias”, de Murilo. Para visualizar a diferença, veja-se o painel “Eu vi o mundo...” (1926-1929), de Cícero Dias. Ao relembrar a gênese da obra, o pintor recifense constata e se pergunta à maneira de Murilo Mendes: “Tudo se mexia na minha cabeça. Imagens do começo da vida. Tantas coisas: mulheres, histórias fantásticas, escada de Jacó, as 11 mil virgens. Levaria todas essas imagens para dentro de um afresco?”. Sobre Murilo, Bandeira escreverá: “Grande amigo das Belas-Artes / descobridor do falecido Cícero / (Hoje reencarnado num pintor abstracionista que vive em Paris, onde o chamam Diás)”. Ainda nos falta alguém que poderia escrever a história do Modernismo pelas linhas tortas, ou seja, por aquelas que não tiveram direito de pleno pertencimento ao cânone imposto nos anos 1920.

RCG: Talvez possa se dizer que os vários exemplos dados apenas salientam a importância da proposta contida no seu ensaio “O entre-lugar da literatura latino-americana”, escrito em 1971. Estaria correto se eu, teoricamente, atasse os comentários feitos a Drummond, Pessanha e Knopfli, às suas leituras do pós-estruturalismo francês (com ênfase no conceito de diferença exposto por Jacques Derrida) e a importância do conceito de entre-lugar (com ênfase na preposição entre)?

SILVIANO: Sua observação é corretíssima. Isso se por acaso o autor tiver o direito de afiançar a organicidade da própria obra, ou seja, se puder propor uma relação homóloga entre teoria e prática. Em lugar de retomar os dizeres do ensaio de 1971, que você menciona e está à disposição de qualquer leitor no livro *Uma Literatura nos Trópicos*, prefiro – se me permite – adiantar-me no tempo e me encaminhar para o final do século XX e para a chegada do novo milênio, e discorrer sobre a descoberta

que fiz então da obra de Aby Warburg (1866-1929), teórico e historiador da arte germânico.

Um dos conceitos originais inventados por Aby Warburg é o de “ficção teórica”. Se não for pretensão de minha parte, inconscientemente trabalhei esse conceito tanto em ensaios (talvez o melhor exemplo seja “Eça, autor de *Madame de Bovary*”, de 1970, visivelmente inspirado no célebre conto de Borges) quanto em romances (vide *Em Liberdade*, de 1981, e *Viagem ao México*, de 1995). Nesses ensaios e romances mantenho um trato livre e rigoroso com o espaço (nação) e o tempo (cronologia), apoiando-me na leitura do(s) texto(s) de cada autor em jogo (Eça de Queirós, Graciliano Ramos e Antonin Artaud). Enfim, mantenho um trato livre e rigoroso com a apropriação devida e indevida ao que é considerado como factual e indiscutível na biografia de cada um deles, na história da literatura e na história das ideias a que pertencem. Insisto no trabalho que disse ser inconsciente, isso porque, apesar de minha leitura de Aby Warburg ter vindo depois da própria morte do teórico, em 1929, só vim a conhecer nos últimos anos sua complexa obra de leitura cuidadosa. E é para ele que me encaminho no novo milênio, acrescentando que minha leitura de agora tem algo de masoquista, pois estarei atentando contra os patamares legítimos do meu modo de pensar e de escrever na década de 1970.

Em 1895, logo depois de publicar o livro *Sandro Boticelli, o Nascimento de Vênus e a Primavera* (existe tradução em português, editada em Lisboa, em 2012), Warburg viaja aos Estados Unidos, detendo-se nos estados do Arizona e do Novo México. Visita as comunidades Pueblo de indígenas, localizadas na região espanhola daquele País. Desenhos, fotos e anotações ficaram armazenados na memória do viajante por três décadas. Eram matéria desconhecida. Só comparecem à cena artística em 1923, quando o especialista na Renascença florentina pronuncia uma conferência no recinto da clínica psiquiátrica Bellevue (Suíça). Desde

1921 Warburg lá estava internado como esquizofrênico, aos cuidados de Ludwig Binswanger, correspondente de Sigmund Freud. A conferência, *O Ritual da Serpente*, analisa e lê o material que trouxe da sua visita aos índios Pueblo e o relaciona ao estágio presente da sua saúde mental.

No sudoeste norte-americano, Warburg descobre a dança da chuva. Dela faz uma leitura que remeterá à sua própria condição de convalescente na clínica suíça. Sobreviventes em região desértica, os indígenas amansam a cascavel que trazem nas próprias bocas durante o ritual. Domar a serpente venenosa com a parte mais vulnerável do corpo humano é controlar a chuva e a morte, pois o réptil, tal como reproduzido em zigue-zague na cerâmica local, transfigura-se em símbolo eficaz a produzir relâmpagos nos céus. Sem a água da chuva não há produção de milho. As bocas morreriam famintas. Oferecem-se em sacrifício. Graças à coragem desumana poderão cultivar o milho na terra até então árida.

No plano da dança ritual, a cascavel é veneno (morte) e remédio (sobrevivência da espécie). Na escrita de Warburg, é doença mental e terapia analítica, e ainda explicita a arriscadíssima estratégia teórica que se pronuncia na conferência tardia. O argumento desenvolvido por Warburg em *O Ritual da Serpente* diz que a *angústia* dá origem a símbolos que, por sua vez, engendram o pensamento. Ao tomar posse deste, o convalescente pode atingir o estado de clareza, serenidade e distanciamento (nomeado pelos gregos como *sophrosyne*), que os psiquiatras de Krenzlingen – Ludwig Binswanger, em particular – enaltecem como expressão da saúde mental. Ao serem explicadas, as imagens irracionais do ritual Hopi servem de ferramenta terapêutica a Warburg, já que assentam os fundamentos duma “mestria de si mesmo” (*techne tou biou*), para acertar o passo com Michel Foucault. O corpo reclama os seus direitos no exercício do pensamento e é também escrita.

O lance mais audacioso da conferência de Warburg, ou da ficção teórica que ela desenvolve, está na passagem em que o historiador da

arte, baseando-se em fotografias que capturaram o ritual da serpente no pueblo Oraibi (Arizona), toma o trem da memória e viaja de volta aos próprios e originais estudos sobre os primórdios da arte europeia. Observa que tanto a origem do culto dionisíaco da serpente na Grécia quanto a do culto da serpente satanizado no Velho Testamento são de natureza sacrificatória e que os povos do Ocidente – à semelhança dos índios Pueblo da América do Norte (que estão mais a oeste que o Ocidente) – exprimem a passagem do sacrifício à arte recorrendo à imagem do réptil venenoso. Warburg desenha uma vastíssima e abrangente *ficção teórica* no coração duma história da arte cronológica, ocidentalizante e eurocêntrica. Vejamos.

Em *O Ritual da Serpente*, Warburg *importa* o Ocidente clássico para fotografar as imagens sacrificiais da dança da chuva no Novo México e no Arizona. *Exporta*, por sua vez, o Novo México e o Arizona para fotografar as imagens artísticas do Ocidente dionisíaco e cristão. O *bônus* auferido – dado de presente por Michelangelo – é a revisita que ele faz à Renascença florentina. Examina no Museu do Vaticano a escultura grega em que Laocoonte e seus dois filhos são estrangulados por serpentes marinhas e, uma vez mais, baixa a lembrança dos índios Pueblo que domesticam a cobra cascavel.

Escrevendo a conferência no sanatório suíço, Warburg não quer compreender a dança da chuva como objeto singular e específico, nem visa a estabelecer a serpente como invariante ou arquétipo, ao modo de futuro antropólogo formado por Lévi-Strauss. Desenvolve uma interrogação reflexiva, em aberto, sobre os mecanismos do conhecimento e do pensamento em imagens. Elabora método e estilo novos de escrever a “história” da arte. A *ficção teórica* “transforma o saber em rito de orientação”, diz ele textualmente. Ela serve para produzir efeitos.

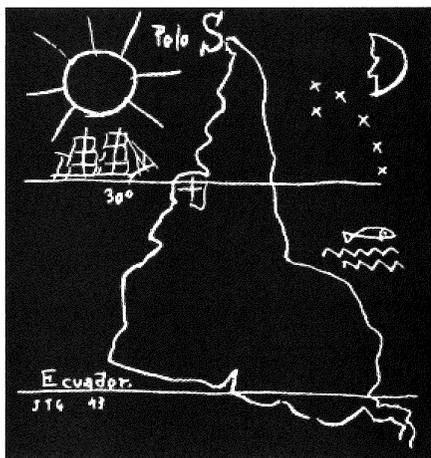
Transmite ao leitor efeitos de superposição espacial e de deslocamentos temporais de imagens e, por isso, imaginários (não se revelam

numa única pesquisa de campo). Devemos ler os intervalos entre as imagens e é neles, no *entre* que abrem, que se “escreve” a história da arte. *O Ritual da Serpente* é a chave para entender que, no caso de Warburg, a história da arte não almeja ser, em última instância, discurso. Quer ser montagem cinematográfica, já que repousa sua continuidade em efeitos de adjacência de imagens. Revela-se como um atlas de imagens. Neste, afirma Philippe-Alain Michaud em *Aby Warburg e a Imagem em Movimento* (já traduzido ao português), a alteridade entra no coração da identidade. A teoria é o entre-lugar ficcional que reposiciona as imagens do Novo Mundo no Ocidente e as deste nas Américas. Os trópicos não são tristes. Tornaram-se tristes.

Na obra de Warburg, a história da arte busca a condição de cenas filmadas no espaço da biblioteca ou do museu. Pouco antes de falecer, Warburg apresentou na Bibliotheca Hertziana, em Roma, o projeto duma história da arte sem texto. Um “atlas de imagens”, a que deu o nome de *Mnemosyne* (memória). O historiador e teórico monta (no sentido fílmico do verbo) as imagens de uma história da arte, que será exibida em folhas ao espectador.

RCG: Ainda no campo das artes plásticas, agora no do modo de inserção da América Latina no mundo, você tem se detido na análise de obras as quais identificam as questões teóricas que vem abordando com a representação do mapa-mundi. O uruguaio Torres-García deu-lhe a chave de abertura da porta mágica.

SILVIANO: Em célebre quadro, o artista plástico uruguaio Joaquín Torres-García (1874-1949) desconstruiu tanto o sentido da organização do mundo por hemisférios quanto a hierarquia ideológica que representa, no Atlas do Mundo, o Norte como origem e centro da História e o Sul como colonização tardia da Europa. Progresso no Hemisfério Norte, atraso no Hemisfério Sul, em termos corriqueiros.



No quadro citado, Torres-García inverte a imagem da América do Sul que costumeiramente encontramos nos livros e, desde a infância, está impressa na mente das crianças alfabetizadas. A escolha da imagem e a estratégia de inversão (de ponta-cabeça) servem para atestar o gesto precoce e atrevido, utópico sem dúvida, de inser-

ção da América Latina no mundo civilizado. Atesta, ainda, a favor da preeminência do espaço sobre o tempo, da Geografia sobre a História, e a ambiguidade do papel desempenhado pelas cartas geográficas numa análise das nações colonizadoras vistas da perspectiva pós-moderna.

No seu livro *Universalismo Construtivo* (1941), Torres-García explica a solução encontrada para o famoso desenho: “Pomos o mapa de cabeça pra baixo e então temos a ideia justa da nossa posição, e não como quer o resto do mundo”. A agulha imantada da bússola funciona também de maneira invertida. O sol a brilhar lá no alto do quadro serve para estabelecer oposição ao chamado Norte Magnético. Desse tipo de representação não está isento o nacionalismo, pois o Uruguai, no mapa invertido, vem marcado com o bem evidente sinal de +.

RCG: Como V. pode estender essa reflexão teórico-crítica à problemática do cosmopolitismo no século XXI, trabalhando numa perspectiva não eurocêntrica, a exemplo do seu ensaio “O cosmopolitismo do pobre”, sem, contudo, esquecer o solo histórico que condiciona a tradição do próprio conceito de cosmopolitismo, a ponto de podermos falar de cosmopolitismos (no plural)?

SILVIANO: Na América Latina recém-republicana e na África pós-colonial, o cosmopolitismo ganha evidência como postura crítica em fins, respectivamente, do século XIX e do século XX. A função e o significado dessa militância podem ser aferidos nos escritos de intelectuais latino-americanos que se manifestam contra os nacionalismos provincianos e de pensadores africanos que se insurgem hoje contra a tomada de poder universal pelos fundamentalistas. O brasileiro Joaquim Nabuco esclareceu sua posição ideológica em *Minha Formação* (1900). O ganense/britânico Kwane Anthony Appiah (n. 1954) resume com brilho a própria postura filosófica na conferência *Mi Cosmopolitismo* (Katz, 2008). Se Nabuco se inspira no ideário kantiano, Appiah emerge da agenda multicultural que, ao final do século XX, ganha foros de nobreza nos arraiais universitários. Assinale-se que ambos expõem a teoria pela escrita autobiográfica.

Desde 1995, quando fui Una's Lecturer em Berkeley, tenho tratado de um capítulo que julgo bem especial em *Minha Formação*. Refiro-me ao capítulo "Atração do mundo", no qual se lê: "Sou antes um espectador do meu século do que do meu País; a peça é para mim a civilização, e se está representando em todos os teatros da humanidade, ligados hoje pelo telégrafo". Tão rica e sugestiva é a frase, que cada elemento dela pode ser desdobrado em várias outras frases. Façamos alguns poucos exercícios interpretativos, prefaciando-os por um esclarecimento de caráter geral.

Ao chegar à aposentadoria forçada e passageira em virtude da mudança de regime político no País, um dos mais influentes políticos monarquistas se manifesta sobre as múltiplas experiências duma vida pública bem vivida, através de metáforas tomadas de empréstimo à representação teatral. Naquela circunstância, prefere se apresentar aos leitores como "espectador", e não como ator ou ativista. Ao se autocaracterizar como espectador mais interessado pelo drama teatral do século

do que pelo do País onde nasceu, considera o espetáculo do mundo como o de uma civilização em plena efervescência dramática. Eis a razão pela qual a grande peça de teatro que se representa nos teatros da Europa o atrai irresistivelmente. Morando em terra provinciana, está distante do palco onde a grande peça se desenrola, mas dela pode ser espectador no conforto do lar em virtude dos meios de comunicação de massa modernos, no caso o telégrafo.

A oposição entre *País de origem* (ou ainda, *País de começo*) e *século XIX*, e a preferência pela crise da representação por que passa a modernidade e não pela busca de identidade nacional que a jovem Nação busca institucionalmente, alimentam outra distinção e opção no capítulo. Escreve Nabuco que, em sua vida, viveu “muito da Política, com P grande, isto é, da política que é história”, para logo em seguida afirmar a sua dupla incapacidade de viver plenamente a política com p minúsculo, “que é a local, a do país, a dos partidos”. A dupla incapacidade de viver a política nacional e dela participar ativamente é decisão do indivíduo: por um lado, é consequência de julgamento sobre a situação local, por outro, decorrência da curiosidade intelectual pelas coisas do mundo.

A dupla incapacidade é também o caminho enviesado e, paradoxalmente, mais correto para o cidadão brasileiro atualizado e consciente participar do projeto nacional em andamento. Equacionando Política com maiúscula à História, história da civilização ocidental, no caso história da Europa na sua expansão geográfica, econômica e social (não se pode esperar do pensador em 1900 uma postura diferente da eurocêntrica), Nabuco não só julga a política com inicial minúscula, a nacional, como inferior, setorizada e dominada por estruturas arcaicas e sentimentos baixos, como também propõe novos caminhos para que a Nação saia do atraso em que se encontra.

Pela sua formação (e é disso que o livro de memórias trata), a dupla incapacidade de viver a medíocre política nacional acaba por guiar

Joaquim Nabuco para fora do Brasil, ou seja, para “o ponto onde a ação do drama contemporâneo universal é mais complicada ou mais intensa”. Complicação política e intensidade moral – na medida em que universais – não podem ser matéria, para um brasileiro culto, de presenciar, mas só de apreciar da sua poltrona na plateia provinciana. O texto exemplifica: “[...] em 1870, o meu maior interesse não está na política do Brasil, está em Sedan. No começo de 1871, não está na formação do gabinete Rio Branco, está no incêndio de Paris”, e assim por diante. Complicação política e intensidade moral, na medida em que universais, repito, só por milagre divino podem ser matéria de acontecer no Brasil e, por isso, de ser presenciadas: “Em 1871, durante meses, [o meu maior interesse] está na luta pela emancipação [Lei do Ventre Livre] – mas não será também nesse ano o Brasil o ponto da terra para o qual está voltado o dedo de Deus?”.

O atraso político brasileiro é antes de mais nada questão de geografia e pode ser corretamente encarado – na falta do dedo de Deus – pela viagem de observação e de estudo ao estrangeiro e, na falta desta, pelo telégrafo. Como há uma distância entre o escrever e o representar uma peça de teatro, assim também há uma distância entre a ação política e a sua representação no palco europeu, como ainda há uma distância entre esta e a sua transmissão, pelos meios de comunicação de massa, para outro e distante arremedo do palco europeu.

Já o cosmopolitismo de Appiah é dele por ter sido gerado em terra africana e em casamento abençoado, embora disparatado. É filho de mãe britânica e anglicana, descendente de normandos, e de pai ganesse e metodista, da etnia axânti. Batizado em igreja metodista, Appiah estuda em escolas anglicanas. Saint George é a igreja da mãe, no entanto o corpo dela será velado na catedral metodista. A cidade onde nasce o pai, Kumasi, “é poliglota e multicultural: um lugar aberto ao mundo”. Por ter sido educado nos confins do império britânico, o pai “se formou no

estudo dos clássicos; amava o latim”. A *Bíblia* figurava ao lado das obras de Cícero e de Marco Aurélio, filósofos estoicos formados na escola de Diógenes, o primeiro a se proclamar “cidadão do mundo” (*kosmou polites*). A expressão é metafórica, pois os cidadãos formam um Estado nacional e não há Estado mundial a que pertencer. Os pais levam o filho a se enveredar pela “abertura onde se instalam gente e culturas que estão além dos limites estreitos em que foram criados”.

Impregnado pelo multiculturalismo doméstico, o futuro professor de filosofia em Princeton direciona estudos e pesquisa por um dos ideais do estoicismo – o cosmopolitismo. Dele extrai sua concepção multiculturalista, recheando-a com os ideais do Iluminismo europeu, com o projeto de paz perpétua, defendido por Kant, e com o nacionalismo romântico explorado por Herder. Na efervescência da globalização econômica, que excita a diáspora dos povos periféricos, o cosmopolitismo se faz necessário por ter abraçado o amplo leque da legítima diversidade humana. O ideário cosmopolita de Appiah se apresenta em três vertentes. 1. Não necessitamos de um governo mundial único. 2. Devemos preocupar-nos pela sorte de todos os seres humanos, tanto os da nossa sociedade como os das outras. 3. Temos muito a ganhar nas conversações que atravessam as diferenças.

RCG: Já que você trouxe a discussão até o cosmopolitismo multicultural, representado por Appiah cuja atuação ainda é rica e vigorosa, como você veria a reflexão brasileira no século XX e neste momento em que damos os primeiros passos no novo milênio e no novo século?

SILVIANO: Começaria por chamar a atenção do leitor para uma obsessão. No título dos relatos sobre brasileiros e dos tratados sobre nossa sociedade, escritos e publicados no finado século XX, há um vocábulo recorrente. Refiro-me a “formação”. Lembremos alguns exemplos notáveis: *Minha Formação* (1900), de Joaquim Nabuco, *Formação do Brasil*

Contemporâneo (1942), de Caio Prado Júnior, *Formação da Literatura Brasileira* (1957), de Antonio Candido, *Formação Econômica do Brasil* (1959), de Celso Furtado, e o mais jovem de todos, o filósofo Paulo Eduardo Arantes, se refere em livro “à formação da filosofia uspiana (uma experiência dos anos 1960)”.

Seria longa a tarefa de apreender os significados do vocábulo recorrente e dos respectivos contextos. Tampouco seria sensato adotar um único significado para “formação” em detrimento de outros. No entanto, caso se recorra ao conceito de “episteme” como definido na história das ideias por Michel Foucault, pode-se considerá-lo elástico na sua *rentabilidade* discursiva. E intenso na *multiplicidade* de reflexões históricas e de versões identitárias de Brasil, a que ele deu curso. Ao se elevar à condição de paradigma, “formação” funda e estrutura no século XX brasileiro os múltiplos saberes confessionais, artísticos e científicos que compartilham — a despeito de suas especificidades e apesar de versar sobre objetos diferentes — determinadas formas ou características gerais do nosso ser e estar em desenvolvimento.

De posse do paradigma *formação*, o analista destriça não tanto os discursos acabados sobre o brasileiro ou a sociedade brasileira, sobre a nossa literatura ou a nossa economia, de responsabilidade de X ou de Y, mas as condições materiais e linguísticas da produção de um feixe exemplar de discursos afins e complementares. É inevitável o jogo semântico com a palavra. No sentido que lhe empresta Caio Prado Jr., o de construção do Brasil moderno, “formação” reativa uma rede discursiva de carga histórica que arrebatava o adolescente letrado no período de sua “formação”, agora tomada no sentido que lhe empresta Joaquim Nabuco, o do amadurecimento pessoal e cultural do cidadão brasileiro. Neste caso, *formação* confunde-se com o conceito europeu de *self-fashioning* (automodelagem), desenvolvido por Stephen Greenblatt em leitura das peças de Shakespeare (*Renaissance Self Fashioning*, 1980).

No século XIX brasileiro, quando o discurso propriamente colonial europeu perde sua razão de ser e sua forma, ele é substituído por uma força discursiva pós-colonial, nacional, embora semiautônoma, que explora sua eficácia civilizacional nos efeitos pragmáticos da linguagem. Benedict Anderson cunhou o termo “comunidade imaginada” para configurar a nação que os discursos pragmaticamente criam a partir da ideia de independência ou de autonomia nacional. Dissemina-se entre os habitantes da região um leque de discursos subjetivos e objetivos, originais e concorrentes¹, que levam avante, graças ao impulso do paradigma *formação*, a autorreflexão sobre a identidade do sujeito autônomo (o brasileiro) e a descrição objetiva do espaço social e político, emancipado e informe (o Brasil), que passa a ser e estará sendo bem ou mal governado por nós em liberdade.

“Formação” vem qualificada, seja por possessivo (minha/nossa), seja por adjetivo pátrio (brasileiro), seja finalmente por disciplina acadêmica (literatura, economia, etc.). Na hipótese derradeira, o discurso de formação – esteja ou não o vocábulo no título do livro – é dado como agônico e faz sentido discutir sua rota. Ao recorrer à teoria finalista, o historiador alerta para os equívocos ideológicos na análise do desenvolvimento nacional. Na evolução do colonial e na formação do nacional, o sujeito e o espaço da governabilidade vieram sendo recobertos e compreendidos por “ideias fora do lugar”. A discussão finalista não opera um corte epistemológico, para retomar Foucault. Apenas almeja corrigir a órbita liberal, na qual os discursos de formação, necessariamente identitários, estiveram sendo produzidos e por onde circulavam em infração.

O problema do desenvolvimento nacional nunca deixará de ser alicerce e impulso para a reflexão, daí que a agonia do discurso de formação seja mero cansaço epistemológico. Este, no entanto, assinala que o paradigma *está a perder a condição de prioritário*. A exaustão deriva de transformações significativas na definição de prioridades nacionais, das prio-

ridades materiais no novo milênio que exigem outro feixe de discursos afins e complementares, que constituirão novo paradigma. As prioridades lançam outra perspectiva de pesquisa e, suggestionadas por ela, produzem-se novas visões e versões do cidadão brasileiro e da nossa sociedade. Tendo sido esclarecido (e não resolvido, claro) o modo como o sujeito brasileiro se automodelou como cidadão e acomodou a emancipação de uma sociedade moderna nos trópicos, delega-se hoje ao Estado nacional democrático papel e funções internacionais. Cosmopolita, a Nação está habilitada a tomar assento no plenário das nações. Automodelado, o sujeito discursivo – confessional, artístico ou científico – pode e deve dar-se ao luxo da autocrítica e da crítica em novo paradigma.

A iminência do corte epistemológico nos leva a detectar um buraco de grandes proporções no discurso de formação, que foi escavado pela ignorância no tocante a novas questões e a novos objetos. Hoje, a produção discursiva deve fundar e disseminar novo paradigma – a que ousou nomear como o da “inserção”.

Faz-se urgente dar uma posição à “inserção da linguagem-Brasil em contexto universal”, para retomar palavras premonitórias de Hélio Oiticica no texto “Brasil diarreia” (*Arte Brasileira Hoje*, 1973). Inserir a linguagem-Brasil em contexto universal traduz a vontade de situar um problema que se alienaria fosse ele local, pois problemas locais – se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal – não significam nada. Tornam-se irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais. E Hélio conclui: “A urgência dessa ‘colocação de valores’ num contexto universal é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma ‘saída’ para o problema brasileiro.”

RCG: Para concluir em aberto, esse nosso puxar-conversa, que foi disseminando, pelo correr das falas, tópicos, temas e conceito, deixando um sabor de quero mais, faço mais uma provocação, para levá-lo a uma es-

pécie de recolha, ou de balanço dessas idéias que o mobilizam, hoje. Nas suas leituras recentes você privilegiaria alguma que caminharía na direção do que foi expondo nesta entrevista?

SILVIANO: A professora Susan Buck-Morss explodiu a primeira bomba filosófica do milênio ao aproximar do filósofo alemão Hegel a Revolução Haitiana, que levou os ex-escravos daquela colônia a conquistarem a independência da França em 1º de janeiro de 1804. No verão do ano 2000 ela publicou na revista *Critical Inquiry* “Hegel and Haiti”, ensaio explosivo que, acrescido de apêndices, seria retomado em livro, *Hegel, Haiti, and Universal History* (University of Pittsburgh, 2009). Aqui no Brasil, o ensaio inaugural sai publicado na revista *Novos Estudos* (n. 90, julho 2011), em cuidadosa tradução de Sebastião Nascimento.

A combinação não é apenas inesperada. Abre divergências. O desenrolar dos acontecimentos políticos liderados pelo ex-escravo Jean-Jacques Dessalines teria sido acompanhado por Hegel nas páginas da revista alemã *Minerva*, conformada aos ideais sociais da franco-maçonaria radical, e estaria por detrás – seria a principal fonte – da célebre passagem da *Fenomenologia do Espírito* (escrita entre 1805 e 1806 e publicada em 1807), em que se enuncia a dialética entre senhor e escravo.

Como metáfora, senhor/escravo recobre a luta de vida ou morte entre escravidão e liberdade, que caracteriza as relações de poder na Europa iluminista e o escândalo da exploração do não-europeu nas colônias. Caem por terra tanto as referências eruditas a Aristóteles e a Fichte, quanto a tese de que a metáfora não provém dos antigos, já que é exemplo totalmente abstrato. Susan subscreve Michel-Rolph Trouillot que, em *Silencing the Past* (hoje em eBook), afirma que “a Revolução Haitiana entrou na história com a característica peculiar de continuar sendo impensável, mesmo enquanto acontecia”. No entanto ela foi, prossegue Susan, “a prova de fogo para os ideais do Iluminismo francês”.

Ao deixar aflorar o silêncio dos especialistas no tocante à aproximação, cuja evidência é demonstrada no ensaio, Susan assassina três princípios que norteiam o estudo de fontes na universidade e nos estudos hegelianos, para demonstrar como a lenta construção de um objeto de pesquisa pode tanto iluminá-lo quanto escondê-lo. Depende. A primeira bala de Susan vai de encontro aos discursos disciplinares sobre o conhecimento: “Hoje em dia, quando a revolução dos escravos haitianos pode parecer mais pensável, ela é mais invisível, devido à construção dos discursos disciplinares, por meio dos quais herdamos o conhecimento sobre o passado”. Como momento definidor da história universal, a Revolução Haitiana “se assenta numa encruzilhada de múltiplos discursos disciplinares”, que só serão destrinchados por metodologia pluridisciplinar. Acrescenta: “Fronteiras disciplinares fazem com que as evidências contrárias virem problemas dos outros”.

Escritos na fronteira entre história, ciência política e filosofia, os ensaios de Susan trazem uma concepção de história universal cujo voo é impulsionado mais pelo método e menos pelo conteúdo. Trata-se de buscar orientação, de chegar a uma reflexão filosófica alicerçada em material concreto, cujo ordenamento conceitual lança luz sobre o presente político. A história como filosofia política salvaguarda a intenção universal da modernidade ocidental no ato paradoxal de descentrar o seu legado. Hegel comunga com Jacques Derrida. Ela não conclama a uma pluralidade de modernidades alternativas. “A verdade não muda; nós é que mudamos.”

A segunda bala assassina atinge os leitores de Hegel que não percebem que “até mesmo os mais abstratos termos do vocabulário conceitual do filósofo são derivados da sua experiência cotidiana” e – Susan acrescentará páginas adiante – da leitura de jornais e de revistas. A seu favor, a leitora crítica reporta-se ao momento em que Hegel abandona as categorias de “burguês” e de “civil”, aplicadas à sociedade, para endossar,

a partir da análise de Adam Smith sobre a fabricação de alfinetes, uma visão comprometida com a nova economia – “necessidade e trabalho é que criam um sistema monstruoso de dependência mútua”. Fatos, afirma Susan, não são importantes como informação de significados fixos, são caminhos que continuam a surpreender-nos. Fatos devem inspirar a imaginação e não acorrentá-la ao chão.

A terceira bala assassina vai de encontro aos marxistas que propõem uma apropriação social da dialética hegeliana. A metáfora senhor/escravo perdia a referência literal e passava a recobrir a luta de classes. Não está em questão o brilho das análises de Geörg Lukács, Herbert Marcuse ou Alexandre Kojève, esclarece Susan. E se explica: “O problema é que, dentre todos os leitores, os marxistas (brancos) foram os menos propensos a considerar a escravidão real como algo significante, uma vez que, em sua concepção etapista da história, a escravidão – não importando quão contemporânea – era vista como uma instituição pré-moderna, banida da história e relegada ao passado”. Conclui: “Há um elemento de racismo implícito no marxismo oficial, ao menos por conta da história como uma progressão teleológica”.

O elemento implícito torna-se explícito na recusa dos marxistas (brancos) em aceitar a tese também de inspiração marxista do historiador jamaicano Eric Williams, expressa em *Capitalismo e Escravidão*, livro publicado em 1944 e traduzido em 2012 pela Companhia das Letras: “A escravidão do sistema *plantation* é uma instituição quintessencialmente moderna de exploração capitalista”.

RCG: Em nome da revista *Brasil/Brazil*, agradeço ao Silvano, que abriu espaço na sua agenda sobrecarregada, para nos oferecer, na encenação de sua fala, as “lições de amigo”. Afinal, de quem falamos, quando falamos do múltiplo Silvano Santiago? Há, aqui, uma superposição de sujeitos distintos na escrita desse que fala nesta entrevista? Percebem-se, aqui, as

estratégias de reversibilidade presentes nos textos ficcionais e ensaísticos assinados por Silvano Santiago, este homem em diálogo? Com a palavra o leitor, com quem queremos, Silvano e eu, puxar conversa.

Rio de Janeiro, Ipanema, setembro de 2014.

NOTA

¹ O entrevistado pediu que se inserissem aqui, em nota de pé de página, estas observações de Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*: O “poderoso ímã da literatura” interferiu na tendência sociológica como pesquisa objetiva da realidade presente, “dando origem àquele gênero misto de ensaio, construído na confluência da história com a economia, a filosofia ou a arte, que é uma forma bem brasileira de investigação e descoberta do Brasil [...]”. E continua: “Não será exagerado afirmar que esta linha de ensaio – em que se combinam com felicidade maior ou menor a imaginação e a observação, a ciência e a arte –, constitui o traço mais característico e original do nosso pensamento”.

Luis Fernando Verissimo

A mensagem chegou três dias depois do enterro da dona Leonor:

“Estou indo buscar o Di”

Assinado: Eunice.

– Típico – disse Eugênia. – Não vem para o enterro da mãe, mas vem buscar a herança. Não manda nem beijos. Não diz nem “que pena”. Só diz que vem buscar o Di.

– Mas não vai levar – disse Eulália.

– Ah, não vai – disse Eurídice.

As quatro irmãs se chamavam Eunice, Eugênia, Eulália e Eurídice. Eunice fora a única a sair de casa. Brigara com a mãe por causa de uma bolsa Vuitton que ela se negara a lhe emprestar. Morava na Itália, e na única vez em que telefonara fora para dizer que estava ótima e ganhando muito bem e que tinha três, três, bolsas Vuitton. Dona Leonor dera uma risada.

– As bolsas devem ser falsas. Na Itália vendem bolsas Vuitton na calçada, como cachorro quente. Tudo imitação.

Dona Leonor não dera o nome às filhas com o prefixo “Eu” prevendo que as quatro seriam egocêntricas, mas, sem querer, acertara. As quatro eram monstros de egoísmo. Eurídice, a mais moça, nunca se casara porque, além de egocêntrica, era feia. Eulália e Eugênia, porque nenhum homem as aguentaria. Se Eunice, a mais bonita e monstruosa das quatro tinha marido ou coisa parecida, se pegara algum italiano des-

prevenido, ninguém sabia. E dona Leonor nem queria saber. A única pessoa que merecia alguma coisa parecida com carinho de dona Leonor era Florinda, a empregada de muitos anos.

Uma vez, quando a doença de dona Leonor se agravava, tinham feito uma reunião de família para tratar da herança. Decidir quais das filhas ficaria com que parte da fortuna de dona Leonor, que não era pouca. Dona Leonor possuía terras, onde plantava soja e arroz e criava gado. Tinha uma casa grande na fazenda e outra maior ainda na cidade, que o marido lhe deixara. E ficara ainda mais rica depois da morte do marido, Sotero. Antes de enviuvar, dona Leonor passava o tempo pintando quadros e porcelanas, viajando, fazendo cursos de história da arte em Roma e de culinária em Paris, comprando roupa de grife e bolsas Vuitton que enchiam vários armários aos quais as filhas não tinham acesso, pois dona Leonor queria que seguissem seu exemplo e merecessem ser ricas pelo seu próprio esforço, nem que fosse apenas o esforço de escolher um marido certo. Sua tese era que só se é pobre por falta de imaginação. Depois de perder Sotero, dona Leonor surpreendera todo o mundo, revelando-se uma ótima administradora da fortuna herdada e ficando ainda mais rica. Na reunião da partilha, dona Leonor anunciara:

– O Di é da Eunice.

Surpresa geral.

– Da Eunice, mamãe?!

– Logo da Eunice, que só faltou bater na senhora por causa de uma bolsa Vuitton?

– Logo da Eunice, que saiu de casa insultando todo o mundo, chamando a senhora de sovina, mãe desnaturada e aristocracia rural podre?

– E logo o Di, mamãe, que deve ser a coisa mais valiosa desta casa?

O Di era um quadro a óleo do Di Cavacanti, duas mulatas sentadas no chão. Segundo dona Leonor, o quadro fora um presente do próprio Di Cavalcanti, que ela conhecera em Paris. Ela nunca contara o que fizera para merecer o presente.

Eugênia, Eulália e Eurídice se resignaram. Precisavam respeitar a vontade da mãe, que tinha pouco tempo de vida. Talvez, no fim da vida, ela tivesse se arrependido da briga com a filha mais velha, a mais parecida com ela. Só podia ser isso. E, relutantemente, as irmãs avisaram Eunice que quando a mãe morresse sua parte da herança seria o quadro do Di Cavalcanti.

No velório de dona Leonor um senhor se aproximou de Eugênia, se apresentou, disse que era de São Paulo e que fora convidado por dona Leonor a visitá-la. Por uma triste coincidência, chegara na cidade justamente no dia da morte de dona Leonor. Qual seria o assunto da visita?

– Ela queria que eu examinasse um quadro do Di Cavalcanti, para autenticá-lo – disse o homem. – Sou o que se chama de um “expert” no trabalho do artista.

Eugênia estranhou.

– Mas não há nenhuma dúvida quanto à autenticidade do quadro. Foi o próprio Di Cavalcanti que deu o quadro para a minha mãe, em Paris.

– Bem... Talvez a sua mãe...

– Tivesse inventado o encontro em Paris, e a origem do quadro fosse outra. Da qual ela suspeitava.

– É uma possibilidade...

Depois do enterro, levaram o homem para ver o quadro. Ele se desculpou, disse que precisaria de tempo e alguns instrumentos para fazer uma avaliação correta, mas que a primeira impressão era que se tratava de um Di Cavalcanti autêntico. Se bem que...

– O que?

– Eu conheço bem toda a obra do Di Cavalcanti e não posso dizer que já tenha visto este quadro antes, nem em reprodução.

– Quer dizer que ele pode ser falso?

– Poder, pode.

Combinaram que o homem voltaria quando a Eunice estivesse lá. Pagariam sua passagem, pagariam o que ele pedisse para opinar sobre a autenticidade ou não do quadro. Deixando mais ou menos claro que um veredito de “falso” seria muito, muito bem-vindo.

Eunice chegou da Itália num dia e o homem chegou de São Paulo no outro. Mas Eunice chegou com uma surpresa: o seu próprio “expert”, um italiano de cabelos compridos que apresentou como Ettore Fanfani, especialista em arte latino-americana e autor de livros sobre, entre outros, Di Cavalcanti.

O quadro foi tirado da parede para ser examinado minuciosamente, inclusive com lupas, e no fim os dois experts deram seu parecer.

– Falso– disse o paulista.

– Autenticíssimo – disse o italiano.

No fim de um longo silêncio, Eulália protestou:

– Como nós sabemos que esse italiano é autêntico?

– Epa! – disse Eunice. – E o “expert” de vocês? Ele pode muito bem ter sido contratado pela mamãe para dizer que o quadro é falso só para se vingar de mim. Se o quadro é falso então a minha parte da herança é nada. Mesmo depois de morta mamãe me venceu.

As irmãs quase chegaram a tapas, enquanto os homens sentaram-se para conversar, depois de perguntarem a Florinda se não havia alguma coisa para beber. Ettore Fanfani falava português com um sotaque carregado, mas ele e o paulista conseguiram se entender. Discutiram sobre a questão das falsificações: se uma cópia é tão parecida com um original que nem experts conseguem identificar a diferença, o fato de

ser ou não ser falsa não passa a ser apenas um detalhe, e nem o mais importante? A questão, concordaram, é filosófica: o que parece ser, até prova em contrário, é.

Quando Florinda trouxe as bebidas da cozinha, viu o quadro do Di Cavalcanti – ou não – sobre a mesa e comentou:

– Iih... O meu quarto está cheio desses.

– O que, Florinda?

– A dona Leonor pintava e me dava, que Deus a tenha. Todos parecidos com esse.

– E como é que nós nunca vimos esses quadros no seu quarto, Florinda?

– E alguém nesta casa alguma vez entrou no quarto da empregada?

**BRAZIL ON THE MOVE:
TRAVEL WRITING THE DOS PASSOS WAY**

John Dos Passos Coggin

Although American academia has long forgotten John Dos Passos's *Brazil on the Move* (1963), the nonfiction work is luminary in its prose and passionate in its purpose. It deserves the same scholarly attention as the novels traditionally recognized as masterworks: *U.S.A.* (1938), *Three Soldiers* (1921), and *Manhattan Transfer* (1925).

Considered as travel literature, *Brazil on the Move* represents a rebellion against the British literary conventions that dominated the genre from the 18th century through the 20th. John dos Passos embraces Brazilians as brethren without sacrificing equanimity of characterization. He documents culture, politics, personalities, vistas, and government programs. He defies imperialist conventions. With a painter's eye for color and a political strategist's ear for oratory, Dos Passos foretells the rise of Brazil as a global power.

Born in 1896, Dos Passos came of age during the peak of British and American imperialism; travel literature in English was defined by this imperative. The tenor of English-language travel books had changed little since the 17th century, when English statesman Francis Bacon advised travelers to meet princes and lawgivers and other men of rank while abroad (Bacon 178-80). British classics of the travel genre focused on the beauty of foreign vistas, the opulence of foreign natural

resources, and the inferiority of non-European peoples. Unknowns were defined as either fools or barbarians. John Ross's *Narrative of a Second Voyage in Search of a North West Passage* (1835) and Henry Morton Stanley's *Through the Dark Continent* (1878) exemplified this tradition. The latter work describes "perverse cannibals and insensate savages" (1988: v. 2, 199). Other English-language books, like James Fenimore Cooper's *Leatherstocking Tales*, venerated colored peoples as "noble savages." British scholar Carl Thompson explains, "This primitivism, or valorization of the primitive, became especially pronounced in the eighteenth century and early nineteenth centuries, under the influence of Romanticism" (Thompson 150).

John Dos Passos' father, an Anglophile, raised his son on the British literary classics. John Randolph Dos Passos, known as "John R." by friends, believed English education and manners superior to American. He "steeped himself in the political writing of the English seventeenth and eighteenth centuries. He always kept sets of Bacon and Montesquieu close at hand" (*The Best Times* 7-8). In 1903, he published *The Anglo-Saxon Century*. The book "was a plea for an immediate customs union among all English-speaking peoples... The political union of the Anglo-Saxon peoples would insure a century of peace" (*The Best Times* 10). John R. sent his son on a "Grand Tour" of Europe once he finished secondary school.

Popularized in 18th century England, the Grand Tour is probably the cultural ancestor of modern American tourism (Littlewood 7). The tour usually included "France, Switzerland and Italy, probably taking in Germany and the Netherlands on the way home." It was considered essential for the proper upbringing of young Britons of station (Littlewood 13). The Grand Tour traditionally focused on the artistic masterpieces of Rome and Paris. "The ruling elite of Britain," explains Carl Thompson, "liked to style themselves the inheritors of ancient

Rome's power and prestige, and for their sons it was accordingly a rite of passage to visit the most celebrated landmarks of the Roman world, and to peruse the classical antiquities that had survived the passage of time" (Carl Thompson 100). Englishman Joseph Addison's *Remarks on Several Parts of Italy* (1705) was a guidebook for many Grand Tourists (Thompson 47). In the early 20th century, travelers eager for a more global primer might consult Captain James Cook's journals or Joseph Conrad's novella *Heart of Darkness* (1899).

On Grand Tour, John Dos Passos sought adventure and diversion alongside a chaperone of sorts named Jones. "Although he'd made his career in nineteenth-century finance and law, John R. had an eighteenth-century mind," recalls Dos Passos. "He was managing to give me an eighteen-century education" (*The Best Times*, p. 15). The young man visited France, Italy, Greece, and Egypt and took detailed notes (Ludington 41).

Dos Passos enjoyed the Grand Tour but revolted against the xenophobic British literary tradition that produced it. Decades later, when he wrote *Brazil on the Move*, he sought inspiration from the French classical liberalism of Alexis de Tocqueville's *Democracy in America* (1835 and 1840). The book had captured a moment in time but it stood for all time. It was cultural map-book and political sage. It painted a vast canvas. It explored democracy as a political system, analyzing elections and the intangible "habits of the heart."

Dos Passos believed Brazil was young and spirited enough to avoid some of the pitfalls that the United States had suffered on its way to true democracy. He aimed to apply Tocqueville's artistry to accomplish a sort of "Democracy in Brazil" nonfiction work. He visited Brazil in 1948, 1958, and 1962 to conduct interviews and travel as widely as possible.

On his first trip, Dos Passos studied Brazil's public health sector. His research added a technical, programmatic rigor to *Brazil on the Move* uncommon to the travel genre:

Although Brazil had a public health service back in the fifties of the last century, before the United States in fact, that service fell into bureaucratic lethargy, along with many other useful organizations set up by Pedro II's imperial administration, under the republican spoils system. There was a revival under Oswaldo Cruz, the Brazilian Walter Reed; but the new generation of Brazilian public health doctors got their training during the worldwide battle of the Rockefeller Foundation against yellow fever, and in the war of extermination against the *gambiae* mosquito in the eastern bulge during the period of the Second World War (Brazil on the Move 20).

Dos Passos was struck by the enterprising spirit of Brazilians. The country was enjoying a postwar era of great expectations. In December 1945, dictator Getúlio Vargas had finally ceded to popular demand for elections. General Eurico Dutra, Vargas former war minister, won and served as president from 1946-1951. His first year in office, a new constitution was promulgated. Everywhere young Brazilians seized the opportunity for upward mobility and ingenuity.

Dr. Bernard Sayão, an engineer building roads for the government, typified this national spirit according to Dos Passos. The two become good friends and Dos Passos enjoyed tracking the engineer's career ascent. The author said Sayão "had the greatest quality of leadership of any man I ever met" (Brazil on the Move 57). Dos Passos memorializes Sayão in *Brazil on the Move*:

Bernardo Sayão and Benedito Segundo were the first men buried in the new cemetery at Brasília. The whole city was in mourning. People walked along the streets crying. Particularly the huts of the candangos were hung with crepe. The candangos begged that Dr. Sayão be buried standing up, with his face to the north, so that he could look forever up the great highway he had planned (61).

When Dos Passos visited Brazil in 1958, its national daring was still in crescendo. A new president, Juscelino Kubitschek, called for the construction of a new modern capital in the center of the country: Brasília. Kubitschek promised “fifty years of progress in five” (MacLachlan 125). Dos Passos visited Brasília and talked with Kubitschek and the city’s chief designer, Oscar Niemeyer.

When Dos Passos returned in 1962, Brazil’s golden capital was complete but its cost was weighing down the economy. When Kubitschek left office in 1961, inflation and foreign debt were soaring. Dos Passos visited just before fall elections so the populace was politically vocal. He talked with Carlos Lacerda, an anti-Communist journalist and governor of the state Guanabara. He also interviewed a bishop in the state of Rio Grande do Norte (Ludington 488). In just two years, Brazil’s Second Republic ended – the victim of military junta.

But Dos Passos had collected enough material during three industrious visits to emblazon the vivacious spirit of a nation on *Brazil on the Move*. The work is spiced with folklore:

The Brazilians are great people for telling stories on themselves. One story that was going the rounds a few years ago was about God and an archangel on the third day of creation. When the Lord Jehovah has finished making Brazil he can’t help bragging a little to one of the archangels. He’s planted the greatest forests and laid out the world’s biggest river system and built a magnificent range of mountains with lovely bays and ocean beaches. He’s filled the hills with topaz and aquamarine and sowed the rivers with gold dust and diamonds. He’s arranged a climate free from hurricanes and earthquakes which will grow every conceivable kind of fruit.

‘Is it fair, Lord,’ asks the archangel, ‘to give so many benefits to just one country?’

‘You wait,’ says the Lord Jehovah, ‘till you see the people I’m going to put there’ (1).

Dos Passos describes his fixation on Brazil in the prologue to the book: “When people ask me why I keep wanting to go to Brazil, part of the answer is that it’s because the country is so vast and so raw and sometimes so monstrously beautiful; but it’s mostly because I find it easy to get along with the people” (14).

Brazil on the Move ennobles the common people as well as the kings and princes. Novelistic vignettes tie together Dos Passos inquiries into the many regions of country. Consider the author’s populism and his concern for poverty in the state of Minas Gerais:

At the foot of the steps the cobbled street was encumbered by market stalls and flanked by little bars and eating houses. A quiet jollity reigned. Men and women greeted friends and neighbors with broad smiles. Children, here as everywhere in Brazil very much indulged, scuttled about underfoot. In a smell of cane brandy and sizzling grease and charcoal fires and spoiled fruit crushed between the cobbles people were enjoying themselves... In spite of a good deal of filth and ragged poverty, there was a sense of wellbeing, of a sort of well-intentioned innocence about the people of the back country (15).

Dos Passos’s daughter Lucy, a fellow traveler on some of her father’s journeys, describes the Brazilian spell cast on her family:

My father loved the immensity of the place and how it was barely big enough to hold all the dreams of the people. Any day could unfold like street theater. A young vegetarian would hitch a ride at the tollbooth outside São Paulo. Discovering America, he extolled Thomas Jefferson for an hour. What other country builds a modernist concrete capitol in the red dust of nowhere? (Interview).

Above all, *Brazil on the Move* is prescient. It envisions Brazil’s strengthening in global politics thanks to its natural resources and social capital – the “Brazilness” of its people. In form, *Brazil on the Move* presages the works of today’s masters of American travel literature, such as Paul Theroux and Colin Woodard. It meets author Theroux’s ideal of travel writing, expressed in *Fresh Air Friends: Travel Writing*: “The job of

the travel writer is to go far and wide, make voluminous notes, and tell the truth. There is immense drudgery in the job. But the book ought to live, and if it is truthful, it ought to be prescient without making predictions.”

Dos Passos never predicts Brazil’s preeminence in so many words. He simply paints the portrait of a nation on the rise and sets it to an irresistible samba beat. For a nation of Bernardo Sayões, success seems inevitable.

WORKS CITED

BACON, Francis. Of Travel. In: _____. *Bacon’s Essays* with annotations by Richard Whately. New York: C. S. Francis and Co., 1857.

COGGIN, Lucy Dos Passos. Interview. John Dos Passos Coggin, interviewer. May 19, 2014.

DOS PASSOS, John. *The Best Times: An Informal Memoir*. New York, The New American Library, 1966.

DOS PASSOS, John. *Brazil on the Move*. New York: Paragon House, 1991. (Originally published 1963.)

LITTLEWOOD, Ian. *Sultry Climates: Travel and Sex Since the Grand Tour*. London: John Murray, 2001.

LUDINGTON, Townsend. *John Dos Passos: A Twentieth-Century Odyssey*. New York: Carroll & Graf, 1998.

MACLACHLAN, Colin M. *A History of Modern Brazil: The Past Against the Future*. Wilmington: Scholarly Resources, 2003.

STANLEY, Henry Morton. *Through the Dark Continent*. New York: Dover Books. First published 1878. 2 v.

THEROUX, Paul. Travel Writing: The Point of It. In: _____. *Fresh Air Fiends: Travel Writing*. Boston: Mariner Books, 2001.

THOMPSON, Carl. *Travel Writing: The New Critical Idiom*. Abingdon: Routledge, 2011.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *Democracy in America*. New York: Bantam Books, 2004.

John Dos Passos Coggin has a B.A. in Political Science by Yale University and a M.A. in Public Policy/Environmental Concentration by the University of Maryland. He is the Communications Director of John Dos Passos Literary Estate, responsible for its site, and is

Senior Editor of *International Policy Digest*. Among other activities, as researcher for the Lawton Chiles Foundation he wrote Florida's governor and U.S. senator Lawton Chiles' biography, *Walkin' Lawton*, published by Florida Historical Society Press, Nov. 20, 2012. Some of his recent articles are: "The Villages Are Still the Heart of Spain." *International Policy Digest*. June 28, 2014. <http://www.internationalpolicydigest.org/2014/06/29/villages-are-still-the-heart-spain/>; "The Tenure of TV's New Golden Age." *International Policy Digest*. May 1, 2014. <http://www.internationalpolicydigest.org/2014/05/01/tenure-tvs-new-golden-age/>; "The Symbolism and Cozy Escapism of *The Grand Budapest Hotel*." *International Policy Digest*. March 31, 2014. <http://www.internationalpolicydigest.org/2014/03/31/cozy-escapism-grand-budapest-hotel/>; "Dos Passos Family Creates 'Official Dos Passos Website.'" "The Speech of the People": The Newsletter of the John Dos Passos Society. February 2014. Volume 3, Issue 1.; "A Book for Black History Month: *Devil in the Grove*." *International Policy Digest*. February 18, 2014. <http://www.internationalpolicydigest.org/2014/02/18/book-black-history-month-devil-grove/>; "Remembering Philip Seymour Hoffman's Art." *International Policy Digest*. February 5, 2014. <http://www.internationalpolicydigest.org/2014/02/05/remembering-philip-seymour-hoffmans-art/>; "The Slow Burn of Steve McQueen's *12 Years A Slave*." *International Policy Digest*. January 28, 2014. <http://www.internationalpolicydigest.org/2014/01/28/slow-burn-12-years-slave/>; "Hatfields, McCoys, and the Legend of the American Frontier Warrior." *International Policy Digest*. January 7, 2014. <http://www.internationalpolicydigest.org/2014/01/07/hatfields-mccoys-legend-american-frontier-warrior/>.

Artigo recebido em 09/07/2014. Aprovado em 25/08/2014.

Leila Lehen. *Citizenship and Crisis in Contemporary Brazilian Literature.* New York: Palgrave Macmillan, 2013. 252 pp.

With this cogent, incisive, and coherent study of contemporary literature on Brazil's urban peripheries, one can no longer ignore the vibrant and prolific rise of compelling narratives challenging the social stratification and civic inequities in a nation that in 2010 was ranked by the United Nations Development Program as the third most unequal society in the world. As her title infers, Leila Lehen analyzes fractured forms of citizenship, such as "disjunctive," to unmask the discrepancies between formal civil codes and the coarse realities of the disenfranchised who experience what James Holston calls "differentiated citizenship." In order to obtain their civic, social, and political rights, the poor and disenfranchised of Brazil, as dramatized in "literatura da periferia," struggle against legalized discrimination via what is defined as "insurgent citizenship," be it by way of protest, music, literature, and art which in turn becomes recognized as "insurgent culture." Stated repeatedly throughout the study, Lehen's main argument focuses upon how activist community and literary expression, addressing the lack of substantive citizenship, can lead to keen insights and social consciousness that incite the potential for viable agency and empowerment. Also, images of social mobility as well as creative visions for bridging the center/periphery dichotomy are presented vividly and vigorously.

With a strong contextual introduction, this book-length study primarily treats four writers – the middle-class voices of Luiz Ruffato and Fernando Bonassi in addition to two voices from the peripheries of São Paulo and Rio de Janeiro, respectively, Ferréz and Marcus Vinícius Faustini. By engaging in close readings of a selected corpus of their literary production, Lehen delineates, across four main chapters, what she believes is representative of "a broad spectrum of social inequalities that are paradigmatic of Brazil's varying modes

of differentiated citizenship” (13). In this vein, these chapters indeed address protagonists from different socio-economic backgrounds and, moreover, through two historical periods, 1950s to 1990s and 2000 to the present.

Underscoring what constitutes equal rights and social identity as well as equitable access to education, housing and material goods, Lehen affirms that substantive citizenship translates, above all, into a powerful sense of belonging. Consequently, she deconstructs the difficulties of achieving belongingness and citizenship, especially when an individual or group from the periphery is seen as a “homo sacer,” Giorgio Agamben’s term for those who are both within the legal boundaries of society yet outside as well. In other words, being “in-between,” or on the edge, constitutes the state of crisis Lehen sees as the socio-economic dilemma of the disenfranchised, that is, their being subject to the law and yet not having viable access to it for securing their own rights and survival.

Lehen judiciously interprets an array of essayists, literary critics, sociologists, and political scientists (James Holston, Arjun Appadurai, Giorgio Agamben, Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman, Heloísa Buarque de Hollanda, Mike Davis, George Yúdice, and others) in order to frame theoretically the tenets of substantive citizenship and their dramatized misappropriation in contemporary Brazil. While the book’s scope focuses primarily on Brazilian prose literature relevant to diverse forms of marginal existences, it also refers to the genres of poetry, music, and art that have impacted the cultural scenes of the peripheries as well as urban cultures throughout Brazil. Lehen also argues that artistic manifestations of “otherness” are being acknowledged and respected via dynamic literary expression persistently in search of credibility and legitimacy. Within the sphere of the “*estética da periferia*” (vocal, written and performative), Lehen also argues that artistic activism bolsters efforts toward improved citizenship in its battle for better education, social mobility and equal rights.

Clearly represented as middle-class voices who write about lower-class urban workers and the lumpenproletariat, Luiz Ruffato and Fernando Bonassi are characterized by Lehen as examples of what she names “literature of disenchantment” which stresses the conflicts, deficiencies and disjunctions that preclude substantive citizenship. While one may be inclined to place Ferréz and Faustini in a completely separate category of marginal literature, given their insider status as residents of the periphery, Lehen also posits that Ferréz’s vision is partially reflective of the voices of disenchantment given its

deconstruction and condemnation of harsh urban realities of the periphery as well as the larger society's indifference. On the other hand, Lehen firmly states that Ferréz's prose and, above all, Faustini's do convey, amidst socio-economic conflict, a spirit of innovative creativity and cultural empowerment that distinguishes them as insiders with a vision toward the outside. In other words, with Ferréz and Faustini, this study carefully illustrates how these two writers strive to transcend the center/periphery dichotomy since their literature encourages socio-economic bridges being made by marginal groups who see themselves as part of the larger polis, either via their daily mobility, their credibility as artists, their beliefs in citizenship, or their visible cultural activism.

Chapters One and Two, devoted to Ruffato and Bonassi respectively, describe in detail how these two authors dramatically and sensitively delineate for the reader the tribulations motivated by differentiated and disjunctive citizenship. For example, the despair and travails of low-paid workers, emblemized in the five volumes of Ruffato's series, *Inverno Provisório*, are movingly portrayed to raise awareness as they recreate, from diverse angles, a social history of the Brazilian working-class (1950s-2000s) via life stories representative of fractured citizenship. Furthermore, the results of poor infrastructure and minimal goods, repeatedly staged in Ruffato's and Bonassi's texts, provide scant hope for social change for its protagonists, with Bonassi's *Subúrbio* (1994) even resorting to a type of dystopian scenario.

In view of the treatment accorded to Ferréz/Faustini in Chapters Three and Four, this study becomes especially insightful with the illuminating close readings of Ferréz's *Capão Pecado* (2000) and *Manual Prático do Ódio* (2003) and Marcos Vinícius Faustini's *Guia Afetivo da Periferia* (2009). Their novels confirm the creativity of literary activism and how literature can contribute to building community and agency. These final chapters are notable for heralding how these authors aim for social integration with the larger, albeit fractured polis. Images of this integration emerge as the periphery becomes more culturally visible and valued by diverse classes due to activist programs and a cultural market that showcase the "literatura da periferia" and its prolific artistic production.

The violence portrayed in Ferréz's narratives are read by Lehen as a form of strategic literary resistance to differentiated citizenship, that is, in its raising an awareness of the power of social consciousness and activist cultural programs, thereby signaling a marked contrast to forms of abuse and violence.

Moreover, Ferréz's activism, his rap, his line of clothing, his performances, and his books become commodities that have true market value outside as well as inside the communities. In so doing, these disseminate his voice, aesthetics, and ethics on to the large metropolitan space, and consequently enable him to divulge more broadly his vision. Ferréz's narratives also illustrate how urban violence is portrayed irresponsibly and misinterpreted pervasively by other classes whose prejudiced mentalities and attitudes actually reflect forms of "soft-core" violence.

The book's last chapter, entitled "Cartographies of Hope: Charting Empowerment in *Guia afetivo da periferia*," captures the thrust and hope of insurgent culture by featuring Faustini's narrative as one of social congress across the city as he rebukes isolation or separateness. Part travelogue and Bildungsroman, as well as memoir, Faustini's narrative spans different sites of the metropolis and experiences them socially and creatively, thus challenging Rio's reputation as a "cidade partida." Embracing the city as an affective zone for all to appreciate and appropriate, Faustini denounces associating certain urban spaces with one type of individual or group. More than Rubem Fonseca's "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro," Faustini's narrative encompasses diverse urban sites, centers and peripheries, as spaces for inclusion. In this vein, the narrative serves as an urban guidebook for cultivating more sophisticated knowledge and humane sociability in order to combat socio-economic codes of exclusivity.

In conclusion, the significance of Lehnen's study, especially for an English-speaking audience, is meaningful because it affords the reader a trenchant view of the socio-cultural and symbolic shifts in Brazil's urban realities and documents how the medium of literature can exert a powerful social role. Moreover, articulating the peripheries' self-perceptions as citizenry, Ferréz and Faustini view social interaction as an integral part of city life where individuals and groups reap the benefits of activist cultural expression as they forge forth toward their goal for substantive citizenship.

Nelson H. Vieira
Brown University

Saulo Gouveia. *The Triumph of Brazilian Modernism: The Metanarrative of Emancipation and Counter-Narratives*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2013. 296 p.

O estudo de Saulo Gouveia oferece uma revisão atenta do discurso crítico sobre o Modernismo brasileiro, movimento estético que tradicionalmente foi considerado homogêneo, visando romper com o passado e emancipar-se formal e tematicamente dessa herança. De fato, apesar das divergências entre os intervenientes, enraizou-se na crítica uma imagem de uma aparente unidade e coerência que na verdade não existia nas agendas culturais dos modernistas. A argumentação de Gouveia desafia de forma muito esclarecedora essa visão estandardizada e explica que a expressão literária modernista no Brasil é complexa, contraditória e não se ajusta a uma narrativa totalizadora. Nesse sentido, o autor problematiza o metadiscurso construído pelos autores modernistas para legitimar o seu próprio trabalho e mostra de que forma esse discurso de autolegitimação foi reforçado pelas políticas educativas e culturais do Estado, o que contribuiu para a sua canonização. O objetivo último do autor é reavaliar, sem desvalorizar, o interesse desse legado cultural.

A partir da conceitualização do antropólogo Néstor García Canclini, que caracteriza a Modernidade cultural como um projeto que se pretende amplo, emancipatório, renovador e democrático, Gouveia desafia as representações e apropriações nacionalistas e formalistas do Modernismo brasileiro. O autor faz leituras dos primeiros textos modernistas que pretendem ser contranarrativas, explorando aspectos que foram ignorados ou descurados no discurso crítico institucionalizado. Gouveia foca sobretudo os aspectos contraditórios das críticas dos modernistas à Modernidade e a complexidade daquilo que se considera ser a ruptura modernista, isto é, a simples negação das tradições.

O estudo está dividido em duas partes. Na primeira, explora-se a questão da autolegitimação do discurso do Modernismo; na segunda, a relação conflituosa com a Modernidade no trabalho de três modernistas: Paulo Prado, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. A escolha desses autores prende-se fundamentalmente ao fato de serem os três de São Paulo e de nos seus textos a herança cultural ser um tópico central. As três obras inserem-se num contexto histórico marcado pela presença massiva de imigrantes, pela crise do café e pelas tensões entre aristocracia e burguesia. Os três autores, embora de forma diferente, recuperam a figura heroica do Bandeirante que funciona como metáfora para o pioneirismo histórico exercido pelo estado de São Paulo e como afirmação de uma identidade moderna. A recorrência à figura do Bandeirante expressa o ativismo paulista que se baseia numa noção de genealogia assente nos traços de liderança e superioridade regional. O mito do Bandeirismo é usado com vários graus de distância irônica nas obras dos dois poetas e reativado, por Prado, através de um discurso científico e evolucionista. A análise de Gouveia torna evidente que esses três autores não cortaram radicalmente com o passado e reproduziram inclusivamente posições conservadoras.

A primeira parte – “The Metanarrative of Emancipation” – é composta por dois capítulos. No primeiro, o autor sintetiza as contribuições críticas sobre a relação entre os intelectuais modernistas e a administração de Vargas durante os anos 1930 e 1940. O estabelecimento da narrativa de emancipação deve-se globalmente à expansão das infraestruturas culturais do Estado, à implementação de reformas educativas e à reestruturação do sistema universitário. Os intelectuais modernistas assumiram posições de poder nessas reformas e agências de promoção cultural e, deste modo, a canonização inicial do movimento foi feita pelos seus próprios promotores. No segundo capítulo, Gouveia parte de uma breve análise das publicações da historiografia literária produzida na década de 1950 para explorar o seu papel na constituição do cânone literário, que funcionou como o principal aparato de legitimação do Modernismo brasileiro, apresentando-o como um movimento de ruptura estética e retórica com o passado. Alertando para as diferentes funções e efeitos da paródia e da ironia, estratégias artísticas que dão suporte à ideia de corte radical com o passado, Gouveia explica que essas estratégias podem ser usadas paradoxalmente, pois autorizam a transgressão e, ao mesmo tempo, conferem legitimidade. Nesse sentido, o autor conclui que os textos poéticos selecionados, sobretudo os que se centram no primitivismo, estabelecem tanto a descontinuidade, quanto a continuidade em relação ao pas-

sado ancestral e às formas literárias convencionais. O paradoxo persiste porque os discursos nacionalistas de vanguarda afirmam e questionam, ao mesmo tempo, a tradição que pretendem reinventar.

Na segunda parte – “Counter-Narratives” – são expostas as contradições dos três autores paulistas, através da análise textual. O primeiro capítulo (o mais longo) é dedicado a Paulo Prado, a figura menos explorada pela crítica e que teve um papel central como mecenas dos artistas modernistas. As contradições dessa figura evidenciam-se na duplicidade de papéis e de interesses que assumiu: por um lado, era o líder político da aristocracia do café de que defendia os interesses econômicos, por outro, um benfeitor com preocupações culturais e nacionalistas. Gouveia analisa *Paulística* (1925) e *Retrato do Brasil* (1928) para destacar a interpretação histórica revisionista de Prado, bem como a sua obsessão pelo espírito dos Bandeirantes que representava o elemento de coragem distintivo da aristocracia paulista. A recorrência a esse mito impôs-se como reação à liderança econômica da burguesia imigrante que punha em causa o poder da aristocracia. Prado expressa o desejo de construir uma narrativa histórica heroica (determinista racial e geograficamente) para o Estado de São Paulo, baseada no atavismo e na saga dos Bandeirantes.

Nos restantes dois capítulos, Gouveia explica que as obras de Mário e Oswald de Andrade são atravessadas por múltiplas ideias e conceitos e, por isso, não podem ser consideradas como projetos coerentes e regidos por uma única ideologia. De fato, ambos os poetas rejeitam e abraçam o passado e as tradições. No capítulo quatro, a partir da análise de alguns poemas de *Paulicéia Desvairada* (1922) e do poema “Noturno de Belo Horizonte” (1924), Gouveia mostra a atitude contraditória e de resistência de Mário de Andrade à Modernidade, evidenciando as ambiguidades e a ironia que existem no discurso poético face ao multiculturalismo urbano, à religião, à imigração e à burguesia. Em particular, Gouveia explica como são ativados no discurso poético a dicotomia nativo/estrangeiro, as manifestações do primitivismo, a reverência pelo patrimônio folclórico e a recuperação do passado colonial através da nostalgia e principalmente através do valor simbólico da figura do Bandeirante. No quinto e último capítulo, Gouveia analisa o trabalho de Oswald de Andrade centrando-se na ativação do discurso das origens e da tradição no “Manifesto da poesia pau-brasil” (1924) e em alguns poemas de *Pau-Brasil* (1925). Gouveia foca aspectos de imanência e alusões a certos elementos não visuais para fazer uma leitura abrangente desses poemas e provar que o uso da ironia, da paródia e do humor

não traduz uma única posição político-ideológica. O caráter lúdico e a espontaneidade da linguagem de *Pau-Brasil* são enganadores. Os poemas analisados enfatizam a imagem de São Paulo como centro da Modernidade e como berço do mais dinâmico agente da História brasileira – o mito do Bandeirismo é central nesses textos.

Com esse estudo, Gouveia reavalia a visão de unidade dentro do movimento modernista brasileiro, descrevendo as especificidades, inovações e ambiguidades de cada um dos três autores selecionados. No entanto, reconhece que há neles uma atitude de resistência à Modernidade que se expressa, por exemplo, na insistência que os três colocam no tema do Bandeirismo. O autor afirma que, nos textos analisados, o discurso histórico não é inteiramente rejeitado, nem destruído. A estrutura do livro é coerente e a argumentação não só é bem fundamentada, como original. Tanto o trabalho de contextualização histórico-teórica, quanto o trabalho de *close-reading* levado a cabo por Gouveia validam a sua análise crítica de recusa de uma narrativa totalizadora do movimento modernista brasileiro assente na noção de ruptura com o passado.

Patrícia I. Martinho Ferreira

Brown University

Santiago Nazarian. *Biofobia*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

Tome-se *Flores Artificiais* (v. 2014), de Luiz Ruffato; *O Professor* (v. 2014), de Cristóvão Tezza; e *Divórcio* (v. 2013), de Ricardo Lísias: cada qual à sua maneira, esses romances colocam em ação protagonistas em conflito com instituições culturais, não raro a literatura. Todos ficcionalizam intelectuais, via de regra escritores.

Embora *O professor* pareça, entre os citados, mais distante dessa hipótese, ele modalizou a forma de *Um Erro Emocional* (v. 2010), obra na qual a ação foi condensada em poucos minutos e a ênfase recaiu sobre o tempo anímico das personagens – um escritor e sua fã – e sobre as tensões entre as vozes que compõem a voz interior delas. Voz e tempo. Anos antes, Tezza publicara *O Filho Eterno* (v. 2007), em que a impossibilidade de o leitor definir as fronteiras entre autobiografia, biografia, memória, ensaio, romance e jornalismo era estabelecida a partir de um protagonista escritor (e pai) em formação.

Ricardo Lísias ficcionalizou em *Divórcio* e, anteriormente, em *O Céu dos Suicidas* (v. 2012), protagonistas chamados Ricardo e Ricardo Lísias, esse último, um escritor em guerra contra jornalistas. *As Flores Artificiais* também é construído com esse mise en abyme como núcleo da composição: o escritor Luiz Ruffato aparece como personagem do escritor Luiz Ruffato.

Seria tal reiteração um dos limites das mais densas imaginações da prosa contemporânea? Quais sentidos podemos apreender dessa repetição? Rotinização? Ou aprofundamento em problemas que não sabemos bem quais são, o que são? Que esse também seja um limite para a crítica literária vai sem dizer. Pretendemos pensar não tanto o faltante na obra desses escritores, mas certas demarcações constitutivas da crítica e da criação literárias na atualidade.

O mais recente romance de Santiago Nazarian, *Biofobia*, apresenta temas, formas e um protagonista inscritos nas e pelas demarcações apresentadas.

Seu protagonista, André, é um homem envolvido com a área da cultura, e em conflito com ela. O papel do escritor aparece às avessas, na sua mãe suicida e no destino dos livros dela, como discutiremos a seguir. As questões derivadas disso não devem ser exploradas numa resenha, mas tentaremos, quem sabe, anotar duas delas: refiro-me à proposta de Nazarian de uma literatura *pop* ou para grandes públicos e ao tema da formação do artista.

Biofobia se emoldura com materiais da cultura midiática contemporânea – referências cinematográficas, musicais e literárias, além do flerte com convenções de gêneros hollywoodianos como o *thriller* e o suspense. Paradoxalmente, talvez, seus temas e conflitos são canônicos na literatura brasileira, talvez os mais canônicos deles, isto é, a formação supressiva do protagonista (cf. PASTA, 1999). Materiais *pops* e tema consolidado se articulam na interioridade de André, vocalista de bandas de rock alternativo, quarenta anos, viciado em cocaína, lidando, como dissemos, com o suicídio da mãe.

Em certo sentido, temos aí pelo menos três concepções a respeito do gênero romance. Ele é entretenimento. Ele é literatura. Ele é interiorização lírica dos conflitos sociais. O que será *Biofobia* depende em parte da maneira como será lido e editado daqui por diante, mas ele encena essas três expectativas do que deve ser um romance e, embora o escritor tome partido de algo entre a primeira e a terceira hipótese, aparece como característica de sua escrita a tensão entre aquelas concepções.

A interiorização do ponto de vista tem sido característica apontada por ensaístas e escritores que procuram definir as principais tendências do romance do século XX. Thomas Mann, um dos autores favoritos de Nazarian, escreveu mais de um ensaio e todos os seus romances tendo em conta essa, que julgava ser a principal singularidade desse tipo de narrativa (cf. 2014). Assim, Nazarian optou por ancorar o ponto de vista da narração na mentalidade de André, ressentida e frustrada, sempre machista, plena de autocomiseração e crescentemente delirante.

Apenas três momentos não são narrados desde esse ponto de vista: o prólogo, um capítulo no final do enredo (p. 205 e *passim*) e o epílogo. Cada um desses momentos propõe, respectivamente, os pontos de vista da mãe; de um amigo e sua namorada; da irmã e do cunhado do narrador. Esses breves escapes da interioridade de André apresentam como que o fiel da balança para o leitor delimitar os domínios do real e do delírio, embora seja quase sempre o delírio a resolver os nós do enredo.

Além dessas três personagens, contrabalanços à interioridade de André – nos referimos, lembre-se, à mãe escritora, ao amigo traficante e “alternativo” e à irmã publicitária –, temos ainda a ex-namorada dele. Ao contrário dos outros três, ela não recebe, todavia, um capítulo em que o narrador esteja “com” ela. Tal dissonância incita o leitor a pensar nas diferentes possibilidades de formalizar a relação eu-outro no romance. Explico-me: como se nota, as personagens secundárias têm funções definidas a partir do protagonista (sua mãe, sua irmã, seu amigo, sua ex-namorada), o que colabora para estabelecer a atmosfera de encarceramento e angústia, tão característica do livro. Qualquer alteridade é suprimida, inclusive o mundo físico, inclusive os conflitos e as crises de André. A interioridade deste se estrutura numa lógica supressora: quanto mais nega, afasta, agride e apaga as vozes e propostas dos que estão ao seu redor, mais o protagonista nega, afasta, agride e apaga sua própria potência. Entre ser o filho de mamãe, menino de apartamento com quarenta anos, e ser um roqueiro alternativo de sucesso – isto é, entre duas impossibilidades –, André não consegue alternativa.

Assim, o conflito entre a origem familiar, culta, artística, classe-média (paradigma associado ironicamente à literatura de “bom gosto”), e certo imaginário artístico (romântico, *pop*, baseado na dicotomia sucesso/fracasso) parece ser um dos nervos da ação. Em algumas cenas, o protagonista e seu amigo traficante queimam livros para manter a lareira acesa, enquanto o primeiro discorre a respeito do conceito de fábula, etc. Isso ocorre porque o ambiente da infância – conversas dos pais entre si e com amigos – inculcou nele noções do universo culto em geral. Ele sabe utilizá-las, ao seu modo cínico, mas, para além disso, age de modo destrutivo em relação aos trabalhos da mãe: a casa dela, os livros dela, o cadáver dela, tudo é dizimado, retornando com força avassaladora na realidade psíquica de André.

As recém apontadas concepções a respeito do que a literatura é ou deveria ser se tornam, então, forças estruturantes do romance. Elas configuram características do protagonista, servem para orientar a ação de personagens em cenas importantes e designam parte dos conflitos mais aparentes: literatura e mídia; cultura literária e cultura midiática; arte e sucesso. Embora o que se disse até aqui se refira à composição, por vezes o problema aparece como tema: nas referidas cenas da queima de livros; em reflexões contra o pendor ornamental da irmã (e da mãe) pelo “básico da biblioteca do bom gosto universal”, isto é, Kafka, Borges, Joyce, Machado (p. 108).

A representação que André faz do “bom gosto universal” depende de uma não leitura, tanto dos autores arrolados, quanto das alternativas a esse bom gosto (o único livro lido pelo protagonista foi *O Exorcista*). Por outro lado, mesmo escritores e editores contemporâneos costumam desconsiderar que a literatura para grandes públicos tem uma história interessante no Brasil. Autores como Eugène Sue, Alexandre Dumas, pai, desde o século XIX, e Simenon, no século XX, circularam (e circulam) intensamente. Machado de Assis publicou em jornais e revistas que procuraram mapear e dialogar com os leitores, suas demandas, seus temas prediletos. Ou seja, a literatura da biblioteca do “bom gosto universal” e a literatura para grandes públicos não são mundos separados. Há qualquer melodrama em Kafka, qualquer folhetim em Machado de Assis. Coleções de livros vendidas em bancas de jornal colocam em circulação, além de *Julia* e *Sabrina*, traduções do *Decamerão* e de *O Vermelho e o Negro*.

Assim, o romance de Nazarian deixa notar algumas das demarcações a partir das quais escritores brasileiros contemporâneos pensam a si, a seu público e às funções da literatura. Algumas dessas demarcações são operadas há décadas, mas começam a exigir reformulação. Vê-las figuradas nas dissonâncias entre moldura *pop* e composição de romance de decadência e supressão ajuda a pensá-las sob uma perspectiva relevante para o debate.

A prejudicar apenas um pouco o ritmo e a atmosfera, trunfos compositivos, restam pequenos problemas: o uso um tanto descontrolado de advérbios, sobretudo, “novamente” e “certamente”, entre outros; e o encaixe talvez pouco orgânico, para um texto tão composto, dos pontos de vista que não são o do protagonista (dois deles, não por nada, marcados como “prólogo”, “epílogo”). Todavia, pode-se pensar esse último “problema” como um dos indícios de que a escrita, como se disse, foi empreendida com uma pena disputada por diversos imaginários de como a literatura é ou deveria ser. Viktor Chklóvski lembrava, a respeito dos romances de aventura (e ele cita Dumas como um exemplo), que seriam intermináveis sem um “epílogo”(cf. 2013). No caso de *Biofobia*, o enredo encerra antes do epílogo, evidência de que o problema formal enfrentado não era bem o do romance “rocambolês”, um dos ícones da ideia de literatura como entretenimento, mas o dos limites da maneira como a interiorização da perspectiva romanesca foi levada a efeito.

Veja-se, a respeito dos ditos imaginários em conflito, os seguintes exemplos. (1) Uma “piada interna” inserida na fatura: no seu ímpeto supressor de tudo, André pensa ter matado a todos, “o taxista, o entregador de gás, o revi-

sor que não entendia por que alguns títulos de livros vinham em itálico e outros, não”. (2) As notas e agradecimentos ao final do livro: o escritor refere sua agente literária, além de escritores amigos e leitores prévios. Fica inferido também o trabalho de diversos editores. É certo que cada um desses leitores do livro propôs ao escritor caminhos, alguns deles contraditórios, inconciliáveis. (3) Além dos leitores e editores apresentados nos paratextos, há ainda o leitor ou o público tal como imaginado pelo romance, atento às referências *pops*, a letras de música, a filmes, a gêneros, aos conflitos do metiê literário brasileiro.

Ainda no agradecimento, o escritor salienta que embora parte das situações, do cenário e das características do protagonista tenham sido tomadas de eventos de sua biografia, o livro é uma ficção. Quer dizer, Nazarian parece partir do pressuposto de que leitores vão, de alguma maneira, tomar a vida do escritor como sentido final do romance, o que pode indicar que a insistência formal a respeito da qual discutimos no início desta resenha seja uma estrutura de expectativas compartilhadas, de diferentes maneiras, por escritores, público e crítica. Quando pensamos literatura hoje, a figura do escritor (homem) está sempre em primeiro plano. As ideologias em torno da figura do autor se impõem como um problema ficcional. Lá onde o autor morreu na prática, tomado pelas relações com revisores, editores, públicos, jornalistas, colegas, editais, professores universitários, ele revive na imaginação. Será a figura do autor um dos núcleos do romance contemporâneo publicado nas principais editoras?

Talvez se possa dizer que *Biofobia* ficcionaliza um desejo de resolver esses conflitos numa composição que articule o *pop* e o “bom gosto universal”, o leitor *trash* e o leitor culto. Pensar divergências e dualidades tão endurecidas pela repetição que se tornam quase estruturas naturais do ato de ler nunca é fácil. Lidar com elas numa ficção, menos ainda. Se é mesmo que a pluralidade de vozes e opiniões a respeito do que é ou deveria ser o ato de ler e escrever literatura tem se intensificado, e não somente no Brasil, esse tipo de romance – publicado por uma grande editora, escrito por um autor bem resenhado/entrevistado em jornais – apresentará inevitavelmente formas em disputa. As disputas que tentamos mapear indicam que a ideia de autor continua sendo parte fundamental da maneira como muitos pensam e criam literatura no Brasil. Indicam que isso incomoda parte dos escritores, que, se nossa hipótese tem cabimento, tendem a se antecipar ao que pensam ser leituras “biográficas” de suas obras. Indicam ainda que às vezes a própria forma de inúmeros romances contemporâneos tenta encampar o prestígio ou a figura do escritor, para produzir

efeitos das diferenças entre escrita e autoria. É como se, invertendo a ideia de Roland Barthes (cf. 2004), inúmeros escritores contemporâneos pensassem o leitor como aquele que deseja um autor. É uma maneira de teorizar e fazer a escrita de ficção. Sua pertinência e seus sentidos precisam ser discutidos.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CHKLÓVSKI, Viktor. A construção da novela e do romance. In TODOROV, Tzvetan (Org). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013.
- LÍSIAS, Ricardo. *Divórcio*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.
- LÍSIAS, Ricardo. *O céu dos suicidas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012.
- MANN, Thomas. A arte do romance. In: _____. *Travessia marítima com Dom Quixote: ensaios sobre homens e artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- PASTA JR. José Antonio. O romance de Rosa, temas do *Grande Sertão* e do Brasil. *Novos Estudos* CEBRAP, n.55, p. 61-70, nov. 1999.
- RUFFATO, Luiz. *Flores artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- TEZZA, Cristóvão. *O professor*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- TEZZA, Cristóvão. *Um erro emocional*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- TEZZA, Cristóvão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

Atilio Bergamini

Pós-doutorando em Teoria Literária
IEL-UNICAMP/FAPESP

Tracy Devine Guzmán. *Native and National in Brazil: Indigeneity After Independence*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013. 352 p.

Tracy Devine Guzmán's recent book is a welcome and timely contribution to current scholarship in Brazilian and Indigenous Studies. Many of us who are engaged with Brazilian culture professionally or personally have been struck by the confusing and even contradictory representations of indigenous peoples. On the one hand, indigenous people have long been appropriated as symbols in the service of Brazilian nationalism, perhaps most famously by the "Indianist" works of nineteenth-century Romantics like Gonçalves Dias and José de Alencar. On the other hand, racist jokes and stereotypes about "*índios*" and dismissals of indigenous political demands are not uncommon in many corners of Brazilian society. Devine Guzmán goes a great distance in helping us understand how the paradoxical figure of the "Indian" was developed in the period after independence by non-indigenous Brazilians with little concern for the lived reality of indigenous people and entirely without their participation (despite, of course, Native attempts at self-representation). Specifically, *Native and National in Brazil* makes the case that Brazilian national discourse about "Indians" served to preserve a firm distinction between the civilized, modern nation ("us") and the barbaric, infantile Natives ("them"). This distinction would only be formally challenged by the Constitution of 1988, which made it legally possible for Native people to be simultaneously indigenous and Brazilian citizens with full civil and political rights.

The book's five substantial chapters, along with its provocative introduction and hopeful epilogue, are written in unusually clear and engaging academic prose. Following an introduction centering on children's television star Xuxa's disturbing invitation to "*brincar de índio*" in 1989, chapter 1 traces the torturous and incomplete path by which discourses about indigeneity

have shifted the ideal solution of the “Indian question” from the paradigm of acculturation through that of multiculturalism, in the direction of a still elusive, egalitarian interculturalism. The second chapter focuses on Antônio Carlos Gomes’s opera *Il Guarany*, the writings of the Visconde de Taunay, and Mário de Andrade’s *Macunaíma*, showing the enormous gulf between various Romantic, heroic representations of “Indianness” by dominant (largely white-controlled) society and the lives of indigenous people, who were frequently victims of State-sanctioned violence during the same period. Chapter 3 explores the fascinating and troubling “anti-imperialist imperialism” of the Brazilian State from the twentieth century until today, particularly from the period of the military dictatorship (1964-1985) forward. Though somewhat shorter than the other chapters, this excellent section shows how the goal of defending Brazilian territory – particularly the Brazilian Amazon – from external, imperialist aggression has been closely linked with or even equivalent to the project of colonizing indigenous lands, bodies, and minds. Chapter 4 demonstrates the complexity of the relationship between “Indianness” and indigeneity in Brazil by investigating the unsettling tale of the ill-starred marriage between Diacuí Canualo Aiute, a Kalapalo woman, and Ayres Câmara Cunha, a *sertanista* employed by the Fundação Brasil Central. Devine Guzmán shows how while the public discourse about the case was deeply divided on the question of whether the marriage should be tolerated, given the bride’s status as a ward of the state and questionable level of “civilization,” the same discourse was altogether unconcerned with what Diacuí might have wished to say about her own situation. Unacceptable as the protagonist of her own life, Diacuí was deliberately if clumsily fashioned into a modern-day Iracema and ultimately met an eerily similar fate. Finally, chapter 5 considers the recent political and literary work by self-identifying indigenous activists and writers such as Eliane Lima dos Santos, Marcos Terena, Daniel Munduruku and others as they seek ways out of the “double bind” of the colonial relationship by engaging critically with the damaging discourse of Indianness and by promoting indigenous values, not just for and among self-identifying Native people, but for the good of Brazilian society and humanity at large.

This volume will be of interest to scholars in many fields and students at many levels. However, some caution is appropriate. Readers unfamiliar with Brazilian history may have some difficulty with the chronology of events and with references to important historical figures like Cândido Mariano da Silva

Rondon, who is mentioned frequently but not discussed in great depth in this text. More significantly, as an interdisciplinary project under the banner of Cultural Studies, the book does not delve sufficiently into areas that scholars from some disciplines might be interested to explore. How, for instance, do the efforts to change the prevailing discourse on “Indianness” in Brazil relate to or compare in practice with other significant social movements that have emerged in Brazil over the nearly three decades following the end of military rule? In a similar vein, although Devine Guzmán is persuasive in motivating her focus on self-identifying indigenous agents and communities, to what extent do indigenous communities in the Amazon see the potential or the need to ally themselves with the mixed race or “*caboclo*” *ribeirinhos* who also face material and cultural losses in development projects like the Belo Monte dam complex and who not uncommonly claim links to indigenous heritage, not only in the distant past, but within one or two generations?

In the end, however, that these minor limitations rise to our attention is a testament to how detailed and cogent Devine Guzmán’s treatment of her core subject matter reveals itself to be. *Native and National in Brazil* calls on scholars and students of Brazil to remember always that while “Indianness” is a pernicious construction, indigeneity is the contingent, lived condition of real human agents and communities. Put this way, the distinction might seem obvious; Devine Guzmán shows us that we cannot take it for granted.

David Mittelman
Brown University

Luiz Ruffato. *Flores artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 152 p.

O “buquê de flores artificiais” que Luiz Ruffato nos oferece em seu romance é um presente que, pelo próprio fato de não ser natural, causa desassossego e perturbação no leitor que recebe a surpresa diante da porta de seus olhos. Essas flores artificiais foram colhidas, segundo o autor, no campo dos relatos que um seu conterrâneo – Dório Finetto, engenheiro e consultor do Banco Mundial – lhe envia sob forma de cartas, talvez sem muito acreditar que, algum dia, suas “Viagens à terra alheia” pudessem vir a ser realmente publicadas em livro. “Dou inteira liberdade para o que decidir” – diz Finetto, na carta de abertura – “Até mesmo para simplesmente jogar tudo no lixo” (p. 14). Ao que Ruffato esclarece: “Talvez por sermos conterrâneos, e contraparentes, acabei aceitando o inusitado encargo” (p. 10). Expliquemos: a artificialidade de tudo consiste na publicação de tais relatos, pois as histórias narradas por Finetto (que, por sua vez, as ouvira de terceiros) foram adaptadas, no gosto e no estilo, por Luiz Ruffato, que julgava portarem “um distúrbio irremediável, o tom excessivamente relatorial” (p. 10).

A transposição das histórias para uma linguagem literária causa não raro desconfiança no leitor. Não tanto pela forma do texto em si, mas pelo que de literário as experiências supostamente reais da vida de Finetto trazem em profusão a cada história. A sobreposição de vozes que constituem as narrativas, isto é, o fato inicialmente relatado a Finetto, deste a Luiz Ruffato e, finalmente, de Ruffato ao leitor, confunde profundamente as fronteiras entre o encantamento literário e a realidade literária escondida nos fatos concretos da vida real. Mas, ainda que sob o peso dessa desconfiança (que questiona e inquire sobre a veracidade das histórias), quem ousaria dizer jamais ter sido surpreendido, em sua vida tão cotidiana, pela irrupção de um acontecimento digno dos relatos

mais romanescos? Quem seria capaz de – supondo que somos honestos – afirmar que em momento algum foi magicamente arrebatado pela recitação de uma simples história, narrada por lábios tão humanos quanto os nossos? E ainda, quantos não admitiriam, no íntimo da dor oculta em sua memória, terem sido apanhados desprevenidos pela violência e a selvageria humanas que produzem hiatus e vales sinistros em suas recordações?

Esses momentos, pouco prosaicos para a realidade, ainda que talvez comezinhos demais para a literatura, acabam, em *Flores Artificiais*, por ser renovados nas narrativas: são oito relatos, reunidos cada qual sob um título particular, sendo justamente “Uma história inverossímil” o primeiro deles. Trata-se da biografia de Bobby, um matador de ratos – quase indigente – que Finetto, quando ainda estudante, encontra nas ruas de Juiz de Fora durante um inverno e com quem acaba mantendo conversas com certa frequência. De posse de algumas informações biográficas de Bobby, o narrador propõe-se reconstituir sua biografia, advertindo-nos, desde o início, de que se trata de compor uma história sobre a qual fora necessário construir algumas “pontes pênseis”, dado que a composição se dá sobre relatos esparsos.

Ao longo da narrativa, ficamos sabendo que Robert (Bobby) William Clarke nascera em Southampton, cidade localizada ao sudeste da Inglaterra. Sabemos ainda que, pouco após seu nascimento, sua família muda-se para Parana-piacaba, onde seu pai, engenheiro, ficara encarregado da manutenção da estrada que partia do porto de Santos rumo ao interior do Estado, adentrando as fazendas de café. Daí em diante, Bobby embrenha-se em inúmeras peripécias, tanto no Velho como no Novo Mundo. Mas a estrada que constrói é feita essencialmente de decepções e amarguras: cedo, o pai deixa a família e jamais é reencontrado. A mãe adoece e é internada em um hospício. Bobby participa de guerras e tem uma perna ferida e debilitada para o resto de sua existência. O único momento em que poderíamos, não sem presunção, chamar de oásis de felicidade da personagem – um casamento aparentemente bem sucedido com uma brasileira –, é arruinado por sua desconfiança e sua agressividade. O destino de Bobby, malgrado tantas peripécias, é uma morte anônima e o enterro em uma cova rasa em Juiz de Fora.

Cada personagem dos relatos tem uma história trágica a contar. Isolados em território estrangeiro ou eternos viajantes (é o caso do próprio Finetto), as lembranças de suas dores são o próprio caminho que repisam com insistência. Pela leitura das histórias, diríamos que a dor, e nenhuma outra, é a pátria universal

da humanidade: guerras, ambições, calúnias, miséria, traições e mesmo a própria beleza são o solo agreste em que caminham os protagonistas. Sempre deslocadas no mundo, sempre apartadas de sua terra natal, ou em busca de algum lugar para finalmente marcarem o fim de sua amarga existência, cada voz ressoa como lamento e incompreensão da vida. Mesmo a história de Finetto parece um eterno suplício: ele sente o tempo que passa e a incompletude de sua vida sem família, sem filhos, sem esposa ou, como ele mesmo registra diversas vezes, sem pessoa alguma que lamente sua morte.

É interessante notar, entretanto, o lado cômico de algumas passagens, apesar do tom trágico. Muitas vezes, o riso surpreende através de um chiste linguístico, quando uma personagem confunde palavras e quer pegar uma cerveja no frigorífico – em vez de frigobar –, ou quando, em francês (idioma que aparece seguidas vezes ao longo do livro), há algum trocadilho envolvendo palavras muito semelhantes, mas que, em sua diferença, acabam modificando toda uma frase. Mas a comicidade nos surpreende mais naquilo que é próprio das piadas e do riso: o lado sádico de quem ri e o humor negro das anedotas. Estamos falando de uma impressão que reverbera no leitor como possível efeito de sentido secundário às narrativas.

Um excelente exemplo é a segunda história do livro, “Uma tarde em Havana”, em que Finetto inicia conversa com Nadia, uma moça que lhe revela ser prostituta, ainda que esteja bastante inquieta com o fato de poder ser descoberta. Suas atitudes são imaturas e denunciam a constante necessidade de valorização da beleza física. Nadia fala muito em casamento e critica os espanhóis e italianos, que “só querem *jarana*” (farra, bagunça). Ela e Finetto apreciam as ruas da cidade em um passeio que dura até o anoitecer e, a um dado momento, Nadia o convida para entrar em uma casa no subúrbio, onde se encontram o homem que explora seu trabalho e a dona do local. Surpreso e deprimido pela condição e o estado físico da moça – “Ela jogou-se no colchão, pretensamente lasciva, a pele magoada, marcas vermelhas e roxas de outros encontros” (p. 99) –, Finetto lhe dá todo o dinheiro de que dispunha e retorna ao hotel de onde haviam partido aquela tarde.

O relato acaba com uma reflexão do narrador sobre sua própria vida: “Quando, sem fôlego, voltei à tona, era apenas destroços, um homem que avançava célere para os sessenta anos e sabia que não ocupava o pensamento de nenhuma pessoa em lugar algum do mundo” (p. 100). Esse desfecho, embora doloroso, faz-nos refletir sobre quem, afinal, é mais infeliz e está mais entregue

ao acaso. A moça é jovem (tem vinte e quatro anos), é prostituta, mas procura casamento com um homem que a ame, Finetto é velho e tem a certeza de que morrerá sem ninguém para lamentar sua perda.

Situação quase anedótica acontece também em “A perna”, em que Anka, a proprietária de um hotel da cidade de Nordersted (Alemanha), conta como ficou manca de uma perna e como fora obrigada pela mãe a abandonar a muleta e disfarçar o defeito: por volta dos sete ou oito anos, brincava sozinha à beira de um riacho quando a muleta, por descuido, cai na água e é levada pela correnteza. Anka caminha trôpega em direção a casa, enquanto inventa uma história para convencer a mãe de que não fora culpada do incidente: “Ao chegar, contei, toda séria, que Jesus havia aparecido para mim perto do bosque, mandando que jogasse fora a muleta, porque se tivesse fé ficaria sarada” (p.107). A mãe lhe dá um violento tapa no rosto e a espanca com uma tala de couro, exigindo que, dali para a frente, Anka ande direito, pois a considerava curada.

Esses pequenos ou médios relatos, estejam ambientados onde quer que seja, tratando de não importa qual personagem, encerram docemente a lição do sofrimento humano, em histórias que se repetirão ininterruptamente, a perder de vista no horizonte do tempo. A epopeia simplória das vidas de personagens expatriadas, ou eternos viajantes que não têm para onde regressar, é transplantada das palavras que saem de suas bocas, integram as cartas de Finetto e, finalmente, transmutam-se nas flores artificiais de Luiz Ruffato. As narrativas que temos em mãos – incluindo a própria história de Finetto, que é depreendida e “cifrada” a partir de suas cartas – são, afinal, gotas ácidas da desesperança e da monotonia do mundo, tragáveis graças ao trabalho de aplainamento da literatura. Essas “Viagens à terra alheia” são, na verdade, uma só e mesma incursão sem volta à já conhecida senda das misérias humanas e à finitude da existência, frágil ampulheta frente ao destino irremediável.

Gabriel Villamil Martins

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

BRASIL/BRAZIL publishes scholarly articles on Brazilian literature and in Comparative Literature with a focus on Brazilian literature, as well as book reviews, interviews with writers, 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, entrevistas com escritores, 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.

Redação e Assinaturas (Brasil)

Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo

Endereço para correspondência: Rua Ten.-Cel. Fabrício Pilar, 205/301

90450-040 Porto Alegre, RS, Brasil

Tel.: (51) 3330 8050

E-mail: revistabrasilbrazil@gmail.com

Dados bancários: Banco Bradesco, Número 237, Agência 1971, conta 0016834-3

Brasil/Brazil é publicada semestralmente,

a R\$ 50,00 ao ano para assinaturas individuais no Brasil.

Número avulso: R\$ 30,00.

Editorial Office and Subscriptions (USA)

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Box O – Brown University

Providence, R.I. 02912, USA

Tel.: (401) 863-3042

E-mail: brasilbrazil@brown.edu

Brasil/Brazil is a semestral publication,

at US\$ 35.00 a year for individual subscriptions. Individual (past) issues:

US\$ 12.00 each. Institutional membership is \$70 per year.

Visite o *site* de Brasil/Brazil na Internet no endereço: [www.brown.edu/](http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/publications/brasil.html)

[Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/publications/brasil.html](http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/publications/brasil.html)

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a Brasil/Brazil deverão ser encaminhadas à Redação em CD-ROM ou por e-mail, digitadas nos processadores de texto usuais, observando o seguinte formato:

(1) Para a seção ENSAIOS, apresentar o título e eventual subtítulo, nome do Autor e instituição a que pertence, seguido de abstract em inglês se o texto for em português, ou vice-versa, e palavras-chave. 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 quatro linhas em bloco separado e recuado.

(2) Para a seção LITERATURA – que inclui inéditos em português, textos traduzidos para o inglês ou entrevistas com escritores – em textos inéditos, apresentar o título, o Autor e breve informação biográfica. No caso de traduções, citar o nome do tradutor e sua instituição, mencionando, no final, a fonte utilizada, com a referência bibliográfica completa. No caso de entrevistas, fazer constar o nome do entrevistado e um subtítulo que abarque o assunto, o nome do entrevistador, a instituição a que pertence e um pequeno texto introdutório sobre as circunstâncias da entrevista. As perguntas e respostas devem ser antecedidas de duas iniciais maiúsculas que identifiquem o entrevistador e o entrevistado.

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

(4) Indicar todas as referências bibliográficas, seja no texto, nas notas ou nos trabalhos citados, segundo a norma técnica da ABNT, para textos brasileiros, 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 CD-ROM, IBM compatibility, or by e-mail, and in Word for Windows or Word Perfect, observing the following format:

(1) For the section titled ESSAYS, provide the title and subtitle, the author's name and home institution plus abstract and key words. 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 four lines in a separated indented block.

(2) For the section titled LITERATURE – which includes unpublished texts in Portuguese, texts translated into English or interviews with writers –, in the case of literary texts, place the title, the author and a brief biographic note; in the case of translations, place 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.

In the case of interviews, 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 short introductory statement 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.

(3) 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.

(4) 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 or OS 10 for the Macintosh. Any posted submissions should include two paper copies of the text along with the CD.

BRASIL BRAZIL



ALOE V
Acervo Literário de Erico Veríssimo