



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº 39/ANO 22/2009

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE



Copyright © 2009 by Brasil/Brazil

ISSN 0103-751X

BRASIL **BRAZIL**

BROWN UNIVERSITY

President

Ruth J. Simmons

Provost

David I. Kertzer

Vice-President for Research

Clyde L. Briant

Dean of the Graduate School

Sheila Bonde

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Luiz Fernando Valente

Director of Graduate Studies, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Nelson H. Vieira

ASSOCIAÇÃO CULTURAL

ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO

Presidente

Luis Fernando Verissimo

Secretária-Geral e Tesoureira

Maria da Glória Bordini

Curador

Fernanda Verissimo

ENSAIOS

Machado de Assis: "certo instinto de nacionalidade"	5
Marta de Senna	
The on-going reception of Machado de Assis in the United States: is the third time the charm?	21
Earl E. Fitz	
Questões de epistemologia literária em <i>Grande sertão: veredas</i>	45
Rejane Pivetta de Oliveira	
"Arquipélagos x ilhas": isolamento e preconceito nas trilógias <i>O tempo e o vento</i> e <i>U. S. A.</i>	59
Denise Almeida Silva	
Interações entre o observador e a experiência observada	83
Iván Izquierdo	

LITERATURA

Three odd stories	89
Lúcia Bettencourt	

RESENHAS

Modesto Carone. <i>Por trás dos vidros</i>	99
Roberto Carlos Ribeiro	
Bosco Brasil. <i>Cheiro de chuva. Novas diretrizes em tempos de paz</i>	102
Luciana Éboli	
Ronaldo Lima Lins <i>Jardim Brasil: conto</i>	106
Denise Brasil A. Aguiar	
Alexandra Isfahani-Hammond, Ed. <i>The Masters and the Slaves: Plantation Relations and Mestizaje in American Imaginaries</i>	110
Lauren Papalia	
Lucia Helena e Anelia Pietrani (Orgs.). <i>Literatura e poder</i>	113
Ana Catarina Teixeira	
João Gilberto Noll. <i>Acenos e afagos</i>	116
Edson Roig Maciel	

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

Gilberto Miranda

Editorial board/Conselho editorial**USA**

Candace Slater (University of California at Berkeley)

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Nicolau Sevcenko (Harvard University)

Paul Dixon (Purdue University)

Renata Wasserman (Wayne State University)

Susan Canty Quinlan (The University of Georgia)

BRASIL

José Luís Jobim (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Marisa Lajolo

Renato Cordeiro Gomes

(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Tânia Rösing (Universidade de Passo Fundo)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais)

Zahidé Muzart (Universidade Federal de Santa Catarina)

MACHADO DE ASSIS:
“CERTO INSTINTO DE NACIONALIDADE”

Marta de Senna

Fundação Casa de Rui Barbosa/CNPq

Abstract: This essay examines *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* and *D. Casimiro* as the fictional fulfillment of Machado de Assis' concept of “nationality instinct,” as presented in the essay “News about Current Brazilian Literature” (1873), and position on realism, as discussed in “The New Generation” (1879). Intertextuality is proposed as the key to the universalization of the local and the transfiguration of realism beyond the realist-naturalist model in Machado's mature works.

Key words: Machado de Assis; intertextuality; novel; nationality; localism; universality.

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade.¹

No mais célebre de seus textos críticos, Machado de Assis reflete sobre um tema que haveria de preocupar obsessivamente a crítica de sua obra, pelos anos afora: o que faz de um escritor um escritor de seu país.

Tinha ele trinta e três anos quando o seu famoso artigo “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” foi publicado no jornal *Novo Mundo*, periódico editado ininterruptamente em Nova York pelo jornalista brasileiro José Carlos Rodrigues entre 1870 e 1879. Nesse

artigo, como também em “A nova geração”, estampado na *Revista Brasileira* em 1879, Machado devota uma atenção abrangente ao que se produzia no Brasil em literatura, ainda antes da virada revolucionária de sua obra de ficcionista, que se daria, também na *Revista Brasileira*, em 1880 e, em livro, em 1881: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

“Notícia da literatura brasileira: instinto de nacionalidade” é uma defesa da ideia de que o bom escritor é, sobretudo, o escritor de talento, e não o escritor que faz do nacionalismo uma bandeira, ou aquele que se limita a cantar as coisas típicas ou exclusivas de sua terra. Dirá, em frase que parece antecipar uma das mais reincidentes (e míopes) críticas que sua própria obra haveria de receber: “[...] manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local” (803). E exemplifica, irrefutavelmente, com Gonçalves Dias, argumentando que, se valesse o critério da “brasilidade”, só se apreciaria a obra nativista, deixar-se-ia de fora a belíssima poesia lírica do maranhense, cujos versos “pertencem [...] pelo assunto, a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraquezas e dores geralmente cantam”.

Com “A nova geração”, de 1879 – tinha ele quarenta anos e já se sentia apto a falar dos mais novos –, sacramenta o ideal estético que delineara em 1873 – a saber, não é necessário falar do local para ser escritor de seu país – e está às vésperas de realizar ficcionalmente a sua definitiva maturidade literária, num repúdio expressivamente verbalizado aos naturalismos então em voga crescente: “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada”.²

Machado já é aí um “narrador” oblíquo e dissimulado: fala somente da poesia, mas tudo o que diz sobre a poesia pode ser aplicado à prosa de ficção e, pelo menos em seus contos e romances, parece pôr em prática a teoria que subjaz aos comentários que vai tecendo sobre a poesia dos jovens (fraca poesia, diga-se, a bem da verdade):

[...] um dos caracteres da nova direção intelectual terá de ser um otimismo, não só tranquilo, mas triunfante. [...] a nossa mocidade manifesta certamente o desejo de ver alguma coisa por terra, uma instituição, um credo, algum uso, algum abuso; mas a ordem geral do universo parece-lhe a perfeição mesma. A humanidade que ela canta em seus versos está bem longe de ser aquele *monde avorté* de Vigny – é mais sublime, [...] e assim como a teoria da seleção natural dá a vitória aos mais aptos, assim outra lei, a que se poderá chamar seleção social, entregará a palma aos mais puros. É o inverso da tradição bíblica; é o paraíso no fim. De quando em quando aparece a nota aflitiva ou melancólica, a nota pessimista [...]; mas é rara, e tende a diminuir; o sentimento geral inclina-se à apoteose [...]. (810)

Ao leitor das obras da maturidade não será difícil nelas (e, aliás, em toda a ficção de Machado) encontrar o avesso desse otimismo triunfante, dessa inclinação à apoteose, bem como a recusa do realismo naturalista, a condenação aos que se comprazem na demasia, na descrição das “fomes bestiais, [d]os vermes sensuais, [d]as carnes febris” (816), aos que não conhecem “as atenuações da forma, as surdinas do estilo”; àqueles que, “das tintas todas da paleta”, só sabem usar “o escarlate” (816).

Como se dá, na ficção madura de Machado de Assis, a articulação desses dois últimos ensaios, publicados com um intervalo de seis anos? Buscarei demonstrar, ainda que brevemente (tocarei apenas nos três romances mais populares), que na narrativa machadiana se revela “certo instinto de nacionalidade” – que entendo como uma peculiar compreensão do que seja o *nacional* –, que transcende a cor local; e que ele é capaz de fazê-lo para além e para fora dos parâmetros realista-naturalistas que dominaram a ficção internacional na segunda metade do século XIX. Mais do que isso: defendendo a ideia de que o diálogo com a melhor literatura do Ocidente é uma das vias pelas quais o nosso autor se afirma como grande escritor e, por essa via, eleva a produção literária de seu país a um patamar de igualdade com essa literatura. O que, convenhamos, é uma forma inteligentíssima de “nacionalismo”.

Começemos, como não podia deixar de ser, pelas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Leitura sutil e arguta da sociedade brasileira do século XIX, para Roberto Schwarz esse livro é, a partir de seu narrador, o retrato da ambivalência da elite brasileira, fascinada pelo liberalismo burguês europeu e fincada até o pescoço numa sociedade escravocrata. Daí, o golpe de mestre de Machado ao criar um narrador volúvel, que escreve num estilo em ziguezague, narrador e estilo que, genialmente, espelhariam a sociedade em que se inscreve o narrador-personagem e para a qual escreve o autor (cf. Schwartz, 1990).

Mas, é claro, as *Memórias Póstumas* não são apenas isto. Sergio Paulo Rouanet, no ensaio em que polemiza com Schwarz (cf. Rouanet, 1993), defende a ideia de que a ênfase no aspecto social deixa de lado a dimensão psicológica do romance, que lhe confere universalidade. Os caprichos de Brás, para os quais existem análogos na literatura francesa, por exemplo, são uma característica humana e não um comportamento de classe. O fenômeno seria antropológico, e não deve ser reduzido por uma leitura que privilegie o social.

Mais recentemente, Alfredo Bosi (cf. 2006) argumenta, em *Brás Cubas em Três Versões*, que, para aproveitar melhor o livro, é necessário articular três eixos interpretativos, que identifica como leitura construtiva ou formalizante (que valoriza a técnica narrativa machadiana, filiando-a a Sterne, Diderot, Xavier de Maistre e Garrett, e, em última e recuada instância, à sátira menipeia); a leitura cognitiva ou existencial (que remonta a Augusto Meyer e sua atenção ao homem subterrâneo e aflora, penso eu, na crítica jovem e atilada de José Luís Passos [cf. 2007], focada nos dilemas morais das “pessoas” do romance machadiano); e a leitura mimética ou sociológica (de que Schwarz é o mais bem realizado representante). Para Bosi, nenhuma é, *per se*, suficiente para compreender a densidade do olhar machadiano.

Sem descartar nenhuma dessas interpretações, gostaria de argumentar que as *Memórias Póstumas* têm importância também pelo fato de que, por um lado, rompem com o empreendimento realista-naturalista brasileiro, em pleno vigor quando da publicação do romance, em 1880 e 1881. O mero título já anuncia um desprezo pela verossimilhança, a contrapelo de qualquer impulso realista. O fato de que o enredo – minuciosamente datado e circunstancializado pelo desdobrar dos acontecimentos históricos e políticos, desde os tempos joaninos, passando pela Independência e pelo Primeiro Reinado, pela Regência e chegando até meados do reinado de D. Pedro II – o fato de que esse enredo desmente o título, não invalida a aventura sterniana (ou garretiana) de Machado pelos caminhos de uma prosa de elevado teor de autoconsciência narrativa, de uma ousadia formal totalmente inédita nas letras brasileiras. Tal audácia o afasta do perigo de que se lhe possa aplicar o rótulo de “realista”, que ele mesmo repudia, citando Baudelaire, para quem “*réaliste*” era “*cette grossière épithète*”.³ Na verdade, como é sabido, o livro deixou perplexos os contemporâneos, que não conseguiram identificá-lo como um romance.⁴

Por outro lado, a convocação de toda a tradição ocidental para dentro dessa prosa, desde o Pentateuco até Wordsworth e Victor Hugo, a maturidade com que o jogo intertextual é posto a serviço do melhor rendimento narrativo do livro, a *aisance* com que o narrador (e, por trás dele, o autor) passeia pela obra de autores da estatura de Homero, Dante, Shakespeare ou Camões, sem nenhuma subserviência, sem nenhuma humildade – pelo contrário, com surpreendente irreverência – imediatamente a eleva a um nível antes não alcançado nas letras brasileiras. Esse gesto, essa arrogância são, a meu ver, indicadores da singularidade do “instinto de nacionalidade” de Machado de Assis.

Nem mesmo a *Commedia* é imune a essa espécie de nivelamento por baixo a que o narrador Brás Cubas submete, quase sem exceção, os autores a que alude ou que cita diretamente. Pensemos na frase do capítulo 50, em que, sem nenhuma cerimônia, o narrador dessacraliza uma passagem pungente. Trata-se do episódio de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, que o poeta encontra no segundo círculo do Inferno. Francesca se apaixonara pelo cunhado, e os dois se deixam trair ao ler a história de Lancelot e Guinevere, não resistindo a beijarem-se quando, na história, o cavaleiro beija a rainha. Diz Brás Cubas: “Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu”.⁵ Virgília, já casada com Lobo Neves, dança com Brás num baile, e os dois são incendiados pela sensualidade da valsa. Repare-se a desproporção: na obra de Dante, os amantes se deixam empolgar por um beijo quase casto e são por causa disso condenados à danação eterna. Aqui, Virgília e Brás começam a sua aventura adúltera, que será vivida impunemente, embora sem “carnes febris”, tudo atenuado pela “surdina do estilo”. Afinal, o autor é Machado de Assis.

Em outro trecho, Cubas reúne numa só passagem, implacavelmente cínica, dois ícones da literatura ocidental, Homero e Shakespeare (os dois autores individualmente mais citados ficção machadiana):

[...], por que razão Aquiles passeia à roda de Troia o cadáver do adversário, e *lady* Macbeth passeia à volta da sala a sua mancha de sangue. [...] Contudo, se hei de acabar este capítulo, direi que não quiserá ser Aquiles nem *lady* Macbeth; e que, a ser alguma cousa, antes Aquiles, antes passear ovante o cadáver do que a mancha; ouvem-se no fim as súplicas de Príamo, e ganha-se uma bonita reputação militar e literária. Eu não ouvi as súplicas de Príamo, mas o discurso do Lobo Neves, e não tinha remorsos. (cap. 129)

A par da torpeza explícita, da desfaçatez de classe (Schwarz), a qual poderia também ser lida como a conduta caprichosa de qualquer homem bafejado pela fortuna (Rouanet), fica no trecho o registro de uma atitude canalha e cínica do *narrador* também com relação ao cânone literá-

rio. A pilhagem do cânone pelo *autor*, no entanto, tem outra implicação, importante para a hipótese que estou tentando demonstrar: revelar um escritor na plenitude do domínio sobre seu meio expressivo, capaz de saquear a tradição para fazê-la render em sua narrativa, estabelecendo uma relação entre iguais: entre ele, Machado de Assis e Homero; entre ele, Machado de Assis e Shakespeare. Isto, parece-me, não é pouca coisa.

Também não é pouca coisa o uso que faz de Camões e de Santo Agostinho em *Quincas Borba*. Veja-se como o poeta maior figura no discurso demente de Quincas Borba. O “filósofo” tenta explicar a Rubião o que é Humanitas e, diante da dificuldade de definir o indefinível, apela para a poesia de Camões:

Humanitas é o princípio. Há nas cousas todas certa substância recôndita e idêntica, um princípio único, universal, eterno, comum, indivisível e indestrutível, – ou, para usar a linguagem do grande Camões:

Uma verdade que nas cousas anda,
Que mora no visível e no invisível. (cap. 6)

A apropriação dos versos da elegia camonianana⁶ soa como um sacrilégio. Para explicar a sua “filosofia”, que consiste, basicamente, em legitimar o instinto como a força motora da vida (“Humanitas precisa comer.” – cap. 6), a personagem recorre a versos com que Camões descreve nada menos do que a figura do Cristo. O poema, longo, sensibílíssimo, de uma complexidade maneirista, é saqueado para explicar uma doutrina filosófica da qual o narrador (e, por trás dele, o autor) se vale para pôr em ridículo uma série de ideias de matriz spenceriana e determinista (e, por trás delas, o romance realista-naturalista que as punha em prática ficcional). O sacrilégio é duplo, porque se faz contra Camões e contra o seu assunto. E, como sempre, se faz com leveza aparente, de tal modo que, se o leitor é desavisado e passa depressa pela citação, provavelmente sorrirá, meio cúmplice, da “maldade” machadiana de misturar Camões com as ideias de Quincas Borba. Se, no entanto, o leitor para e reflete, toma consciência

da monstruosidade desta que é, por certo, uma das mais desrespeitosas apropriações indébitas cometidas pelo nosso Bruxo.

O efeito é múltiplo: rebaixa-se Camões, avilta-se o Cristo e, simultaneamente, eleva-se Quincas Borba, que sai enaltecido da citação (em discurso direto, note-se), com uma aura de erudição que o dignifica, como acontece quando resgata a figura de Pangloss, que afinal “não era tão tolo como o inculcou Voltaire” (cap. 11); ou quando, identificando-se com Santo Agostinho, cita livro e capítulo das *Confissões*, com a intimidade de um leitor culto:

Sou Santo Agostinho; descobri isto anteontem: ouça e cale-se. Tudo coincide nas nossas vidas. O santo e eu passamos uma parte do tempo nos deleites e na heresia, porque eu considero heresia tudo o que não é a minha doutrina de Humanitas; ambos furtamos, ele, em pequeno, umas peras de Cartago, eu, já rapaz, um relógio do meu amigo Brás Cubas. Nossas mães eram religiosas e castas. Enfim, ele pensava, como eu, que tudo que existe é bom, e assim o demonstra no capítulo XVI, livro VII das *Confissões*, com a diferença que, para ele, o mal é um desvio da vontade, ilusão própria de um século atrasado, concessão ao erro, pois que o mal nem mesmo existe, e só a primeira afirmação é verdadeira; todas as coisas são boas, *omnia bonna*, e adeus. (cap. 10)

É admirável a destreza com que o autor, em poucas linhas, à custa das referências, consegue caracterizar tão extraordinariamente a sua personagem, a quem ridiculariza por sentir-se ela, não igual, mas superior a Santo Agostinho, sendo, nessa superioridade, identificável a Pangloss (mencionado explicitamente no capítulo seguinte), cuja doutrina caricatamente otimista endossa ao afirmar sua crença de que “o mal nem mesmo existe”. Através desse otimismo barato que Quincas Borba reivindica para Humanitas, Machado fustiga outra vez os *ismos* oitocentistas e ri, impiedoso, dos cacoetes naturalistas. No entanto, é preciso advertir que, ao referir-se ao parágrafo final do capítulo xvi do livro VII das *Confissões*, Quincas Borba (e, por trás dele, o seu criador), falseia o pensamento de Agostinho. Longa e profundamente atormentado com a questão da

origem do mal, cuja existência constata na vida de todo dia, o bispo de Hipona acaba por alcançar uma concepção do pecado como “*un dérèglement de la volonté*”.⁷ Tal concepção, embora se desdobre da afirmação de que “todas as coisas naturais são boas” (“*omnia bona*”),⁸ nada tem do otimismo superficial de Quincas Borba, já que se fundamenta na sincera crença na bondade infinita de Deus. Mais uma vez, um texto clássico da tradição cultural do Ocidente serve ao autor, que manipula a alusão para conformá-la ao seu propósito. Nesse caso, a caracterização de uma personagem insana que, ao desmentir Santo Agostinho, cujo pensamento traduziria a “ilusão própria de um século atrasado”, traz à tona o ceticismo de Machado com relação ao XIX, tido e havido por seus contemporâneos como um século “adiantado”, o século do progresso, século que Machado, verdade seja dita, cantara num poema... aos dezenove anos de idade.⁹

A familiaridade com as *Confissões* é atestada, nesse mesmo romance, em mais duas passagens. Numa, há outra alusão a elas, sem referência explícita, não mais na voz de Quincas Borba, mas do narrador:

E, dado que [Rubião] ficasse, por que não fecharia os olhos, como fez certo Alípio diante do espetáculo das feras? Note-se bem que Rubião nada sabia desse tal rapaz antigo; ignorava, não só que fechara os olhos, mas também que os abrisse logo depois, devagarinho e curioso... (cap. 47)

Novamente, a apropriação implica certa “má fé”, já que o que está em jogo no romance é a curiosidade mórbida e pontual de Rubião pelo espetáculo da execução de um condenado no centro do Rio de Janeiro. No caso de Alípio,¹⁰ aluno e amigo de Agostinho desde antes da conversão de ambos, a volúpia da violência é descrita como uma fraqueza da vontade. Alípio cai numa armadilha dos sentidos, já que, arrastado por amigos ao espetáculo dos gladiadores em Roma, tapa os olhos para não ver, mas é traído pelos ouvidos: um grito da multidão diante da queda do gladiador o vence, e ele abre os olhos, não “devagarinho”, como inventa o

narrador de *Quincas Borba*, mas, certamente “curioso”. Daí em diante, Alípio está perdido. A dimensão filosófica do episódio é abissalmente diferente do que ocorre no romance. Alípio, que anteriormente vencera, depois de ouvir uma aula de Agostinho em Cartago, a sua paixão pelos espetáculos circenses, acredita-se, agora já em Roma, imune ao perigo e, vaidoso, submete-se ao risco, diante do qual acaba por sucumbir. Agostinho comenta que tempos mais tarde, pela graça de Deus, o rapaz é salvo e aprende a não esperar senão dela, o que em vão esperara de suas próprias forças. No romance, não há nenhuma espiritualidade, a alusão degrada e distorce o relato original, torna-o profano, quotidiano, fútil, banal.

Nada que se compare, porém, à profanação perpetrada no capítulo 103, quando, munido da carta que supõe endereçada a Carlos Maria por Sofia, Rubião vai à casa dela para tomar satisfação pelo que acredita ser uma traição. Ao vê-la, porém, vacila:

Estava tão bonita, que ele hesitou em dizer-lhe as palavras duras que trazia de cor. O luto ia-lhe muito bem, e o vestido parecia uma luva. Sentada, via-se-lhe metade do pé, sapato raso, meia de seda, coisas todas que pediam misericórdia e perdão. Quanto à espada daquela bainha, – assim chama à alma um velho autor, – parecia não ter gume nem campanhas; era uma ingênua faca de marfim. Rubião esteve a pique de fraquear [...]. (cap. 103)

A alusão não podia ser mais vaga, mas, com um pouco de tenacidade, chega-se à fonte: o Sermão 313 de Santo Agostinho, pronunciado pela festa de São Cipriano, bispo de Cartago, martirizado em 258, também conhecido como “o gládio de Deus”. Toda a cadeia metafórica do pregador se constrói, elo a elo, com vocábulos da área semântica da guerra e do combate: “vencedor”, “combate”, “soldado”, “escudo”, “inimigo”, “capacete”, “gládio”, “armadura”, “luta”, “armas”, “espada”, “lança”, “coragem”, “morte”, “guerreiro”, “bainha” são palavras recorrentes no texto, que culmina, no último parágrafo, com a metáfora que Machado profana e erotiza: “*Voyez la chair sainte de cette âme victorieuse; elle est comme le fourreau*

de cette épée”.¹¹ Tal profanação, disfarçada na imprecisão da referência, é peculiar ao autor maduro, que não se intimida diante dos clássicos, de que se apropria, irreverente, até sacrílego. Em relação a *Dom Casmurro*, gostaria de propor duas ideias que talvez ajudem a apreciar de que modo, nesse romance, Machado supera o local e supera o realismo naturalista. Confirma-se como grande escritor brasileiro, capaz de construir uma narrativa que se solapa a si mesma enquanto mímese da realidade, e a transcende, constituindo-se em reflexão sobre questões universais, que, para usar as suas próprias palavras a respeito de Gonçalves Dias, “pertencem [...] pelo assunto, a toda a mais humanidade, cujas aspirações, entusiasmo, fraquezas e dores geralmente cantam”.¹²

A primeira das duas ideias que quero propor é que o fascínio da loucura, tão visível em romances como *Memórias Póstumas* e *Quincas Borba*, e em contos como “O Alienista” e “O Espelho”, é um tema subjacente, e nem por isso menos importante, em *Dom Casmurro*. A segunda é retomar a pista deixada por Helder Macedo num ensaio de 1992¹³ e, ao invés de buscar em *Otelo* o grande (e óbvio) interlocutor de *Dom Casmurro*, ir procurá-lo em *Hamlet*, já que é nesta peça que se coloca a questão central do romance, a questão da dúvida.

Sugiro que juntemos as duas ideias e examinemos a hipótese de que o verdadeiro interlocutor de *Dom Casmurro* é *Hamlet* porque nessa peça se coloca, de forma genialmente complexa, o problema da loucura, da desrazão, aliado à (ou oriundo da) incapacidade de decidir do herói.

No romance, dá-se o processo inverso àquele que se desenvolve em *Hamlet*: aí, o personagem dramático lúcido se faz passar por louco, para atingir seus fins dentro da engenharia da peça; aqui, o personagem narrativo (e narrador) “louco” se faz passar por lúcido (a tal ponto que muitos leitores nele acreditam piamente), para atingir o fim específico de nos convencer de um adultério que possivelmente só existiu na sua imaginação prodigiosa.¹⁴

É ele mesmo quem confessa:

Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. (...) A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. (cap. 40)

Além disso, admite em outro ponto que a sua memória não é confiável: “Não, a minha memória não é boa.” (cap. 59). Sobre ser ruim, a memória do narrador é convenientemente seletiva, já que ele declara, no capítulo 58, que confessará tudo que importar à sua história, acrescentando que só há um modo de escrever a própria essência, isto é, contá-la toda. Entretanto, diz, contraditoriamente: “Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo.” Há, portanto, uma utilização das lembranças do passado como material narrativo na medida de sua *conveniência* para a *construção* ou *reconstrução* do personagem-narrador. A tarefa de desconstrução desse arcabouço retórico tão astuciosamente urdido, essa é facultada pelo *autor* ao leitor, que, prevenido, aprende a entreouvir nas entrelinhas do texto do narrador a voz autoral que o ajuda a desconstruir a verossimilhança casuística e a construir uma interpretação do romance na contramão do caminho pelo qual o guia a voz, às vezes tirânica, do narrador.

Importa que verifiquemos estar lidando com um narrador dissimulado, que desorienta deliberadamente o leitor, conduzindo-o por pistas falsas. E, se o verificamos, é porque há uma estratégia textual que habilmente desconstrói esse personagem-narrador, estratégia textual que é resultado, insisto, da tensão, brilhantemente alcançada, entre o autor e o narrador. O narrador cita repetidamente *Otelo*; o autor nos convida a pensar em *Hamlet*. A desistência de envenenar um cão (cap. 111) e, particularmente, a hesitação em tomar o veneno que para si mesmo preparara, para castigar com o seu suicídio o adultério que

supõe em Capitu (cap. 136), ecoam a atitude vacilante do príncipe quando não mata o tio (executando a vingança que lhe ordenara o espectro do pai), porque o encontrou a rezar, o que lhe assegurava escapar da danação.¹⁵

A astúcia é de tal ordem, que o narrador pensa “em Desdêmona inocente”, mas sua atitude nada tem da do Mouro, para quem as falsas provas de Iago haviam bastado. Seu estado de espírito é idêntico ao de Hamlet, que, como ele, era um poço de dúvidas; que, como ele, sofre de uma espécie de paralisia da ação; que, como ele, acaba eliminando (só que literalmente) as pessoas erradas.

A crítica shakespeariana frequentemente chama atenção para o retardamento da ação em *Hamlet*, que seria uma estratégia dramática para que a peça pudesse efetivamente existir, com toda a sua problematicidade. A crítica machadiana (especialmente Helen Caldwell e Silviano Santiago)¹⁶ aponta o desequilíbrio da narrativa de *Dom Casmurro*, que chega “ao meio do livro” com o melhor ainda por contar. Faltava “atar as duas pontas da crítica” (da obra de Shakespeare e da de Machado) e demonstrar como a estratégia é semelhante, ainda que servindo a propósitos diversos, já que no romance o fim principal é construir uma Capitu traiçoeira e emudecida pelo narrador, dono quase absoluto da voz. Assim é que em *Dom Casmurro*, a tragédia do príncipe em face da questão da escolha, da decisão, se faz presente no subtexto ardiloso construído pelo autor, distanciando criticamente de seu narrador.

A genialidade de Machado de Assis ao incorporar a tradição – de que vimos aqui alguns exemplos – consiste em construir suas narrativas com uma infinidade de subtextos que se enriquecem exatamente pela inserção nessa tradição. A complexidade não está no seu texto apenas, mas naqueles com que dialoga e que utiliza para iluminar-se, iluminando-os.

Afastando-se do romance que, como assinalara em 1873 na “Notícia da atual literatura brasileira”, “busca sempre a cor local” (804), isto é, do comum dos romances brasileiros da época, que, segundo Machado, se recomendam “especialmente pelos toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo” (805); percebendo a quase inexistência de romances de “análise de paixões e caracteres” (805), daquilo que hoje provavelmente chamaríamos de “romance psicológico”; constataando a falta de “moralistas”, já que, segundo ele, os nossos jovens escritores ainda preferiam inspirar-se nos nomes do período romântico francês, como Hugo ou Musset; e, ainda, dando-se conta da ausência de romances que revelassem tendências políticas e sociais, Machado de Assis produziria, a partir do fim da década de 1870, uma ficção de fina análise de caracteres, uma ficção em que se filtra um moralismo cético e, para além do que sonhou a crítica durante décadas, uma ficção em que estão presentes questões de profundo alcance político e social. Uma ficção de que estão ausentes todos os otimismoes, todos os triunfalismos, todas as apoteoses. Uma ficção em que a aventura realista se transfigura e em que se afirma “certo instinto de nacionalidade”, justamente (também) pela convocação intertextual, *contrario sensu* do que poderia supor a nossa filosofia.

NOTAS

¹ ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. v. 3, p. 801-809. Todas as demais citações desse artigo serão feitas por essa edição, indicando-se entre parênteses, no corpo do texto, as páginas de onde foram retiradas.

² ASSIS, Machado de. A nova geração. In: _____. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. v. 3, p. 830. Todas as demais citações desse artigo serão feitas por essa edição, indicando-se entre parênteses, no corpo do texto, as páginas de onde foram retiradas.

³ “A nova geração”, cit., p. 811.

⁴ “As Memórias Póstumas de Brás Cubas serão um romance?”, escreveu Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, segundo o próprio Machado, no famoso prólogo da terceira

edição. Na advertência “Ao leitor”, o narrador Brás Cubas já chamava autoconscientemente atenção para o fato, afirmando que “a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance habitual.” In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. v. 1, p. 513.

⁵ ASSIS, Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: _____. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. v. 1, cap. 50, p. 566). Todas as demais citações desse romance, de *Quincas Borba* e de *Dom Casmurro* serão feitas por essa edição, indicando-se entre parênteses, no corpo do texto, os capítulos de onde foram retiradas.

⁶ Publicada pela primeira vez na edição de 1616, em algumas edições recebe o número 11, em outras, o número 6. O primeiro verso é: “Se quando contemplamos as secretas”.

⁷ AUGUSTIN, Saint. *Confessions*. Utilizo a tradução de Arnauld d’Andilly (século XVII), com texto estabelecido por Odette Barrenne. Paris: Gallimard, 1993.

⁸ Um dos exemplares das *Confissões* de Santo Agostinho que Machado tinha na biblioteca era a edição bilíngue da Garnier, onde a versão latina do capítulo xvi do livro VII tem por título-resumo, precisamente, a expressão *omnia bona*. Ver, a propósito da apropriação de Santo Agostinho por Quincas Borba, o artigo de Juracy Saraiva “Insanidade e lucidez na concepção do Humanitismo”, em *Machado de Assis em linha*: Revista Eletrônica de Estudos Machadianos, n. 1, jun. 2008, disponível em <www.machadodeassis.net>.

⁹ “O progresso”, dedicado a Eugène Pelletan (jornalista e político francês, autor, entre outras obras, de *Profession de foi du XIXe siècle*, 1852), publicado em 30 de novembro de 1858, no *Correio Mercantil*.

¹⁰ O episódio é contado no capítulo viii do Livro VI das *Confissões*.

¹¹ Cito a partir de: www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/sermons/sermons2/solpan/313.htm. Acesso em 21 de novembro de 2008. Traduzindo: “Vede a carne santa dessa alma vitoriosa; ela é como a bainha dessa espada.”

¹² ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, cit., p. 803, ver p. 3 deste texto. Como observa Abel Barros Baptista ao esmiuçar outra figura da retórica de Machado no ensaio, “a metáfora [“sentimento íntimo”] conjuga a possibilidade de o texto literário falar a todos os homens e a todos os tempos com a capacidade para mostrar o seu autor como homem do seu tempo e do seu país; postula um processo de interpretação assente na possibilidade de o texto representar uma realidade aludindo a outra, ou seja, o duplo sentido: falando de assuntos remotos no tempo e no espaço, o texto pode ser conduzido a falar do seu tempo e do seu país sem deixar de falar dos primeiros.” Ver: BAPTISTA, Abel. Sentimento íntimo. In: _____. *A formação do nome*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 107-108.

¹³ MACEDO, Helder. “Machado de Assis: entre o lusco e o fusco”. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 121/122, p. 7-24, jul.-dez. 1991; republicado em SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). *Nos labirintos de Dom Casmurro*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p. 83-108; e também incluído em MACEDO, Helder. *Trinta leituras*. Lisboa: Presença, 2007. p. 49-69.

¹⁴ Nesta passagem, permiti-me usar “personagem” como palavra do gênero masculino, a bem da clareza.

¹⁵ SHAKESPEARE, William. *Tragédias*. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1981. p. 272 (Hamlet, III, iii.)

¹⁶ Cf. SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 36-37, onde cita o ensaio de Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Los Angeles, University of California, 1960.

TRABALHOS CITADOS

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

ROUANET, Sergio Paulo. Contribuição, salvo engano, para uma dialética da volubilidade. In: _____. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 304-338

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PASSOS, José Luís. *Romance com pessoas*. São Paulo: EDUSP, 2007.

Marta de Senna foi professora de Literatura Comparada da UFRJ e atualmente é pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa. Publicou *Uma poética flutuante*, 1980, sobre Castro Alves, e *João Cabral: tempo e memória*, 1980. Sobre Machado de Assis, publicou *O olhar oblíquo do Bruxo*, 1998; e, em 2003, *Alusão e zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis*. Mantém um site na Internet sobre citações e alusões na obra machadiana: www.machadodeassis.net

Artigo recebido em 03/03/2009. Aprovado em 30/03/2009.

THE ON-GOING RECEPTION OF MACHADO DE ASSIS IN THE UNITED STATES: IS THE THIRD TIME THE CHARM?

Earl E. Fitz
Vanderbilt University

Resumo: Este ensaio examina a recepção crítica da obra de Machado de Assis nos Estados Unidos em três fases distintas: (I) a dos anos cinquenta, período em que foram publicados, em boas traduções inglesas, os celebres romances *Epitaph of a Small Winner*, *Dom Casmurro*, e *Philosopher or Dog?*; (II) a dos anos sessenta, época em que o “Boom” da literatura latino-americana ganha reconhecimento nos Estados Unidos; e (III) a do momento atual, quando o mestre brasileiro está prestes a receber a aclamação que merece. Na sequência, o ensaio comenta a importância de estudos recentes como os de Susan Sontag, Harold Bloom e Michael Wood, por meio dos quais Machado está se tornando um autor conhecido e respeitado em nossa comunidade intelectual e artística. Por fim, o ensaio argumenta que obra machadiana ainda possui muitos aspectos a ser explorados pela crítica norte-americana e que esta obra desempenhará um papel importante no desenvolvimento de uma nova disciplina acadêmica: os Inter-American Studies.

Palavras-chave: Machado de Assis; recepção crítica; Estados Unidos; Inter-American Studies

A perusal of Machado de Assis’s reception in the United States shows three distinct periods of activity: the 1950s, when his trio of great novels, *Epitaph of a Small Winner* (William L. Grossman, translator), *Dom Casmurro* (Helen Caldwell, translator), and *Philosopher or Dog?* (Clotilde Wilson, translator), first began to appear in English; the 1960s, when,

although known and admired by such writers and critics as John Barth, John Updike, and Helen Caldwell, he was overlooked during “Boom” period; and the present moment, when, by all indications, Machado is once again being “discovered” by an American audience (as well as by an international one). My goal in this essay is to summarize the nature of Machado’s earlier two receptions (the 1950s and the 1960s)¹ and then to comment on what is different about what is happening now and what this might mean for his on-going reception here in the United States of the early twenty-first century.

In the early 1950s, the United States, having just gained a bloody stalemate in the Korean War, was locked in what it took to be mortal combat with the Soviet Union. By the mid-1950s, the Cold War was raging, American Studies (founded in 1951) had become a new and distinctly nationalistic discipline on college campuses, and America was turning inward, secure in what it took to be its inherent “exceptionalism” and its privileged status in the post-war era. Between 1952 and 1954, the years Machado’s novels made their *estrela* here, the United States was not a culture much interested in having its weaknesses and foibles pointed out, even indirectly, by anyone, but especially not by a virtually unknown and witheringly skeptical writer from a culture more associated with Carmen Miranda than with great writing. Latin America, enduring what was essentially an American economic abandonment after the war and suffering from the political turmoil that resulted from it, was no longer judged to be as important to the interests of the United States as was Europe. On the cultural front, Spanish America and Brazil barely registered at all in the America of the 1950s, Jack Kerouac’s *On the Road* (1957) and *Mexico City Blues* (1959) being two notable exceptions, along with the Beat poets, Allen Ginsberg and Lawrence Ferlinghetti. Ferlinghetti, especially, became interested in the unconventional theories about the nature of poetry being

promulgated at the time by the Chilean poet, Nicanor Parra, and eventually participated in the translations of some of Parra's "anti-poems" for his City Lights bookstore and press. Although Machado's three translated novels garnered more or less positive reviews, their critical reception did not inspire any kind of wide-spread or long lasting appeal. Only the then neophyte novelist, John Barth, appears to have been significantly influenced by them, his first published novel, *The Floating Opera* (1956), coming to fruition in direct response to them and what Barth felt was their irresistible "post-modernism" (Barth, 1995, 44; Fitz, 1986; Barbosa).

The Barth/Machado connection is an important one, however, for an additional reason, and it deserves special attention. A few years later, during the 1960s, when the "Boom" was all the rage and Americans were shocked to discover high quality literature emanating from Latin America, Barth's famous 1967 essay, "The Literature of Exhaustion," validated (for Americans, at least) the work of such "South of the Border" authors as Jorge Luis Borges and argued that his work could effectively reinvigorate American literature by offering it an antidote for what Barth believed was the sense of "used-upness," or "exhaustion," afflicting it at the time. Barth's argument here was noteworthy because it marked the first time a major American writer and critic had not only publically lauded a Latin American writer but gone so far as to suggest that Latin American writing could actually help the literature of the United States regain its vitality, its inventiveness, and, to employ one of the key terms of the time, its relevance. A similar point had been made, though in a less pointed fashion, two years earlier, in 1965, by John Updike, who, like Barth, saw in the work of Borges, a kind of antidote to what he deplored as the "dead-end narcissism and downright trashiness of present American fiction" (223). After Barth's landmark essay, however, Latin American literature (or what Americans thought was Latin American literature) began to be

regarded in a more positive light in the United States. It was, in short, a watershed moment in inter-American literary relations, with Latin American literature now, at least for some people, exerting a salubrious and regenerative influence on writers and critics from the United States.

The problem in all this, however, is that Machado de Assis, ardently admired by Mr. Barth since the early 1950s, was not among the Latin American writers praised by him in his very influential essay.² As a result, Machado de Assis, and Brazil generally, fell off the American cultural radar screen during the tumultuous “Boom” period when a plethora of Spanish American writers dazzled the American public with their intellectual breadth, their cosmopolitan outlook, and their formal fireworks. It is interesting to speculate about how Machado’s reception in the United States of the 1960s might have gone had Barth also celebrated him in the “Exhaustion” essay. But that did not happen. Just as Mr. Barth had moved on, as a fiction writer, from the themes and techniques of *The Floating Opera* (1956) to those of *Giles Goat-Boy* (1966), and the motif of the labyrinth, so, too, had he left the influence of Machado for that of Borges. Though available in good to excellent English translations, and though still acknowledged in the mid to late 1960s by both Updike³ and Barth, Machado de Assis, a more than worthy member of the “Boom” contingent, was shunted aside, passed over in favor of his Spanish American counterparts.

Now, however, in the early years of the twenty-first century, it appears that Machado is once again catching the eye of American writers, critics, and literary scholars. Is this third reception that Machado is now being afforded here in the United States the one we’ve been waiting for so long? Is Machado de Assis about to receive the critical attention here in the States that we’ve long thought was overdue? It’s possible to think so, though Brazilianists, long accustomed to being disappointed with respect to this issue, can be forgiven for being skeptical.

If, however, Machado is on the cusp of a new and more enthusiastic reception, it might be useful to consider some basic questions: Why now, for example? What has changed, culturally, intellectually, and, perhaps, even politically, in the United States that would allow us, finally, to begin to take seriously this great writer from one of our long neglected hemispheric neighbors? Does reading Machado really make us “a little less provincial” than we used to be, as Susan Sontag believes (108)? And, finally, what might the consequences of this new reception of Machado de Assis be? What might a new appreciation of Machado’s genius mean for us, here in the United States, a culture long decried for its insularity and “chauvinism,”⁴ its suspiciousness of anything foreign, and its disdain for Latin America? These are questions that deserve discussion, especially as they relate to the exciting new field of inter-American literary relations, a field in which Brazil is destined to play a major role.

A turning-point essay, I believe, and one quite comparable to the impact Barth’s article had in 1967 but now focusing on Machado de Assis alone, is Susan Sontag’s often cited paean to the Brazilian writer, entitled “Afterlives: The Case of Machado de Assis,” published in the May 7, 1990, issue of the *New Yorker* magazine. The essay is of particular importance to this latest reception of Machado de Assis in the United States because it makes several important points about what Sontag calls his “afterlife,” those years and even decades after a “great writer” passes on when the “filter of time” justly discards “the merely successful,” rescues “the forgotten,” and promotes “the underestimated.” Clearly, this is the case of our writer, Machado de Assis, particularly as his reception in the United States is concerned. But, as Sontag rightly notes, Machado’s “afterlife” has, surprisingly enough, “not brought his work the recognition that it merits” (102), and so an attempt to explain this conundrum becomes the justification of the article.

But while Sontag labors nobly to do this, I feel that she does not quite succeed, though she does get the discussion going in the right direction. What's missing is a discussion of Machado as an "American" author, as someone who has a great deal to say to readers in the United States about their values, their attitudes, and their place in the larger New World experience. After noting how "Eurocentric notions of world literature" continue to marginalize great writers from other, non-European traditions, and after declaring how Machado would surely be better known "if he hadn't been Brazilian," Sontag goes on to note that he is still "little known and read in the rest of Latin America," where, she opines, he is superior, as a fiction writer, to the much better known Borges, whom she declares "the second-greatest writer produced" on the South American continent (107). Although translated into Spanish as early as 1902, Machado does indeed seem not to have generated much of a following in the world of Spanish American literature (Borges, for example, makes no known reference to him, though some later writers do; see n. 5). What Sontag implies here is that Machado has been marginalized twice, once for not being European and once for being Brazilian. She is correct, however, in also observing that within the context of what Americans rather vaguely call "Latin America," Brazil "has always been the outside country, regarded by the rest of South America – Hispanophone South America – with a good deal of condescension and even racism" (107).

Very well, we might say, but why is the Sontag essay so important to our most current reception of Machado de Assis here in the United States? As Brazilianists and Latin Americanists, we are already aware of what Sontag is saying here.

The answer, I believe, is that Machado's current, and more promising, reception here in the States is not so much a matter of how we, the specialists, feel about it as it is about how contemporary English-

speaking American writers and scholars are now going to read him, how these people, our colleagues in other departments, are going respond to him, and how they're going to relate Machado to our current situation. In the twenty-first century, issues of influence and reception are less a matter of the nature of the "source text" (as they used to be) than of the nature of the receiving culture, including its literary or artistic needs, its prejudices and its blind spots. Given the complexities caused by the many and often radical differences in the cultures and time periods that are involved, the Machado de Assis that American readers encounter as they read him in English translation today will vary considerably, I think, from the one we know and admire. While we may wish to offer guidance and advice (including counsel on the different English translations of Machado that are now available), we must allow Machado to relate to our colleagues as he will, sometimes in ways we might not regard as being as productive or as revealing of his greatness as they might be. This is why issues of influence and reception, particularly between cultures that are vastly different and separated by large swatches of time, are so complicated and, not infrequently, frustrating.

Daphne Patai, for example, has speculated that Machado's reception in the United States could easily become a function of volatile American concerns over race, gender, and sexual identity (88), all issues that have active and engaged constituencies here in the United States of the early twenty-first century and issues that will most certainly affect how the racially mixed Machado is interpreted here in the America of 2009. In his controversial 2002 book, *Genius*, for instance, Harold Bloom, apparently thinking of his American audience, speaks of Machado as "the supreme black literary artist to date" (673), though he does not elaborate on this provocative comment. How would we, as specialists in Brazilian literature, feel if an American reader or critic were to categorize Machado

de Assis as a Black Writer? Clearly, the question has what we might regard as both positive and negative aspects (positive because the emergence of the black voice worldwide is a worthy achievement but negative because Machado may well have not wanted to be understood only, or even primarily, in such limiting terms), and for that reason might well be troubling to us. Will we feel distressed if Machado becomes pigeonholed as a particular kind of writer rather than celebrated as a great writer, one whose art reveals a plethora of different, and engaging, qualities and aspects? While the latest reception afforded Machado de Assis here in the United States, then, may not turn out to be exactly the one we might wish to see, we will, at long last, be seeing our great writer finally receiving at least some of the international recognition he so richly deserves.

Nevertheless, the importance of Sontag's 1990 essay is that in it a celebrated and influential American critic has unambiguously declared Machado to be a great, and egregiously neglected, modern master, the kind of writer every educated person needs to know about. Further, in declaring herself to be "astonished that a writer of such greatness does not yet occupy" the prominence and international celebrity "he deserves," Sontag also does for Machado what, in the 1960s, John Barth (inadvertently, I believe) did not do; that is, she uses her status and position to promote Machado de Assis to other writers and critics in the vast English language literary tradition.

Applying the Law of Unexpected Consequences, however, we may also anticipate a positive response to Sontag's encomium from our friends and colleagues working in Spanish, all of whom, as teachers, writers, and scholars working in both Spanish and English, experience a sort of a double reception of Machado, first as Latin Americanists (something Guillermo Cabrera Infante, Juan Rulfo, Roberto González Echevarría and Carlos Fuentes have generously acknowledged the past few years)⁵ and as

participants in the larger, hemispheric context of American culture and American literature. Indeed, the fast-developing new field of inter-American literature will reach its full potential only if Brazil plays a more central role in it, and Machado de Assis is the perfect author to promote in this endeavor. Sontag's piece has importance, then, not only because her comments will influence her English department cohorts but also because they will similarly encourage our Spanish and English-speaking colleagues in departments of Spanish and Portuguese, with both these groups constituting great numbers of students in our colleges and universities and great numbers of readers generally. To put this another way, Susan Sontag has opened not one but two doors for Machado de Assis, one into English and American literature departments and the other into the Spanish side of our departments of Spanish and Portuguese, and so her endorsement is of unusual importance to Machado's current reception here in the United States.

A more contemporary example of this same kind of Machadoean reception, and, in some ways, a response to Sontag's piece, is a 2006 essay we now have by the eminent scholar and critic, James Wood. Wood, a Professor of English and Comparative Literature at Princeton University, writes that "Machado was, undoubtedly, a 'master,'" but, he then observes, there are two mysteries surrounding his work, "one Brazilian, one international" (294). The first, and better known, mystery, the Brazilian one, has to do with how the Machado of *Iaiá Garcia* (1878) and his competent earlier novels got to be the Machado of *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880/1881) and his extraordinary later novels and stories. This, we know, is an issue that has occupied Machado scholars for generations and it remains a topic of compelling interest.

But it is the latter mystery, the international one, that I want to examine here. Wood's point, with respect to this second mystery, is to

speculate about why it is that Machado is so little known by people outside of the ken of Luso-Brazilian letters. “Machado’s novels have been available in English and in other languages apart from Portuguese for some fifty years now,” Wood writes. “Everyone who reads him thinks he is a master, but who reads him, and who has heard of him? When I talk to people about Borges, I often have to say the name carefully, but I don’t always have to say who he is” (297), as, presumably, Professor Wood feels he must do in the case of our Brazilian author. We’re all familiar with this scenario.

But why is this the case? Wood begins his answer to this question, which gets at the heart of the question of Machado’s current reception here in the United States, by making reference to Sontag’s article and, in particular, to the “astonishment” she says she felt at discovering that “a writer of such greatness does not yet occupy the place he deserves.” Wood continues on, citing the work of our colleague, John Gledson, as well as that of Roberto Schwarz and João Adolfo Hansen. Noting that “we still need to know what Machado’s mastery and modernity consist of, and why his novels are more than historical documents” (297) and pursuing a line of thought opened by Gledson and Hansen, Wood wonders if Machado doesn’t construct his style, and his modernity, out of the “ruins of a dead time,” “the ruined remains of a pre-modern world” (Hansen 28). If he does, indeed, do this, Wood suggests, then Machado’s post-1880 narratives do not involve, as Proust’s did, “a search for lost time but a memorial of how lost it is, and even the memorial may be a fiction” (298), which, because it begins to confront the inescapably fictive, and therefore non-realistic, nature of literary language use, is a more radical contention. As a consequence, Wood speculates, the later Machado, in a way that recalls Walter Benjamin, was writing “ironic narrative proverbs that know their own helplessness.” There is “Nothing more modern,” Professor Wood concludes, “than a ruin in this sense” (298).

Although I heartily concur with the points made by Professor Wood, I suggest we relate them to a vision of Machado's later novels as constituent parts of a grand experiment centering on the questions of imitation and representation, specifically, on the unstable, and therefore unreliable, relationship between language and reality and the problems a writer has in trying to reconcile them. A writer, after all, tries to represent reality through language. It seems to me that this relationship, between language, reality, and the goals of a writer, connects Machado's fictions about the "ruins of a dead time," (the concerns of History) to what, after 1880, I feel he was rapidly coming to see as the arbitrary relation that language has with reality. For me, this helps explain Machado's ever more evident concern, in these "deceptive" (see Gledson, 1984) later novels especially (but also, from time to time, in his earlier ones as well), with the issues of *mimesis*, *verisimilitude*, *veracity*, and *appearances*, and with the interpretive role of the reader in the game of fiction, where decisions about what are really only artistically (linguistically) rendered *appearances* (and their *meanings*) have to be constantly made. In *Dom Casmurro*, for example, the plot turns on a fateful decision Bento makes about a portrait (Art) and its (allegedly) verisimilar relationship to a particular human being (Reality). Fiction, Machado seems to suggest, is not all that different from History in that they are both functions of language and they both require decisions from their reader as to the "truth" of their recreations (what History demands) or mere representations (the nature of Art; *mimesis*, and *verisimilitude*; the appearance of truth, as opposed to truth itself). In short, Machado calls for a clear distinction to be made between at least two kinds of representational "truth," one historical and one aesthetic. The historian, as per the demands of the discipline, has a certain "confiança" in language and so seeks to re-create that which she or he believes has already existed or happened; the fiction writer, who knows she's not

constrained by issues of historical veracity, can only seek to present a verbal simulacrum of reality, to offer up yet another re-presentation, or version, of it, one based, as Machado makes clear, on aesthetic criteria. Recognizing that this question about how language was used to portray reality dealt with a critical and very fundamental epistemological concern (how can we know the truth?), and that it had a great deal to do with how and why we created the institutions and value systems that control our lives, it's little wonder that Plato enshrined the truth-telling Historian and banned the meretricious Poet from the Ideal Republic!⁶

If we accept this proposition (that as early as 1880, Machado was beginning to concern himself less and less with Flaubert's, and therefore Realism's, sense of the *mot juste* and, recalling Baudelaire's cultivation of the *image juste*, more and more on the slippery, polysemous, and inherently metaphoric nature of language itself), it significantly radicalizes our Brazilian writer as a narrative theoretician of great import to the Western tradition and arguably as narrative fiction's most important precursor to Saussure and his linguistics. Reading them from this perspective, Machado's post-1880 novels and stories can easily be taken as an integrated whole, as a series of separate yet inter-related experiments on the nature of narrative, its relationship to what we think of as "reality," and the peculiar, or "ambiguous," nature of the "truth" narrative tells, encapsulates, or exemplifies. Rethinking the old tensions between history and fiction, and harnessing the semantically refractive power of poetry to enrich his narratives, Machado's later novels and stories demand attention as some of the late nineteenth and early twentieth century's most challenging, innovative, and elusive texts. In considering these works, it is interesting to speculate, in fact, that Machado may have achieved his greatest success as a poet, and as a dramatist, in his post-1880 narratives, many of which can be thought of as hybrid creations

that combine the best features of all three genres, and, indeed, of four genres, if one includes Machado's many "crônicas" and the ways these relate to his fictions.

In referring to the "magical" quality of Machado's language, to its ability to link together in logical, coherent fashion things that, in "real life," could never happen so seamlessly, Wood has also touched (2009) on another crucial aspect of Machado's evocative, elliptical style, one that suggests to us that Machado was moving away from realistic types of narrative to experiments involving a new kind of writing and a new kind of thinking about language. Machado's "new narrative," for which he deserves more credit, not only in Latin America and the United States but in the Western tradition generally, keyed on what he seems to have been coming to see as language's self-referential and semantically generative nature, a quality that, as Machado sensed, separated it from the reality it purported to describe and that undercut the traditional assumptions and techniques of Realism with which he had been working. In adopting this position during the penultimate decade of the nineteenth-century, Machado anticipates the point of contention in a 1963 debate, appearing in the second issue of the journal, *Location*, between the American writers, Saul Bellow and Donald Barthelme. Bellow, upholding the integrity of Realism, argued that "the modern novel was 'predominantly realistic' because 'realism is based on our common life.'" Barthelme begged to differ, arguing that a "'mysterious shift . . . takes place as soon as one says that art is not about something but *is* something,'" "when the literary text 'becomes an object in the world rather than a commentary upon the world'" (Toibin 8; Barthelme qtd. by Toibin, 8), which is precisely what Machado's late texts had become.

We can see, then, that Machado's theoretical breakthrough occurred in 1880 when, in a very deliberate fashion, he began to use language in his fiction not to clarify and explain reality but to bring out its complexities,

contradictions, and illusory nature – and to show that our sense of it was largely a matter of its being a verbal construct, to which the reader reacts via other verbal constructs, that is, through the process of interpretation. After 1880, and the publication of the *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado appears to have determined that literary art (and perhaps art in general) is less a representation of something else (reality) than it is a matter of what we might term its own aesthetic ontology, its status, its “being” or existence, as a creative structure of words less tied to the object of its representation than to its own inescapable nature as a self-contained linguistic object, one that speaks, first and foremost (though not exclusively), to itself and that is subject, therefore, to its own rules and criteria. In coming to this decision, Machado was beginning to comprehend the representation of reality, and especially human reality (both private and social), in new and hitherto unseen ways and to eschew the orthodox norms and modes of Realism in its depiction. As David Haberly puts it, “The alien quality of Machado’s fiction [...] extends beyond [...] differences in setting and social context into the nature of the text itself, as the novelist alters or ignores the ground rules of nineteenth-century European Realism,” and, in the process, denies “the validity of the text as a version of reality” (xiii; xxv). “A realidade é boa,” Machado famously, and revealingly, wrote, “é o Realismo que não presta para nada” (qtd. by Coutinho, 1: 56). In making this trenchant observation, Machado antedates by some eighty years a similar point made in 1963 by René Wellek to the effect that “The theory of realism is ultimately bad aesthetics because all art is ‘making’ and is a world in itself of illusion and symbolic forms” (255).

The point Wood and Wellek make here also links Machado to Borges and his famous dictum, appearing some fifty years later in 1932,⁷ that “magic,” understood in the anthropological sense, was superior to the constricting tenets of Realism because it allowed a writer to create

internally logical, self-referential, and “fantastic” (that is, non-realistic) narrative structures that did not depend, for their veracity, or verisimilitude, on any relationships to an external world for their frames of reference. Reflecting the basic assumptions of the original structuralist theoreticians, the elements of Borges’s “magical” narratives referenced, first, the other elements of their common structure and only later any “meanings” that might be extrapolated from them, if the reader chose to make such extrapolations. Like the later Borges (and the even later Wellek and Barthelme), Machado seems to have been concerned, as early as 1880, with a new theory of verisimilitude, or Realism, one that was only tangentially connected to what we ordinarily think of as “the real” and one that revealed itself to be more a matter of literary and aesthetic conventions about how “the real” should be portrayed in art. “In magical narratives,” Emir Rodríguez Monegal writes, “everything is relevant; there are no loose ends. A perfect structure forces every part to correspond to the whole” (248), a point that is as germane to Machado (one thinks immediately of *Dom Casmurro*) as it is to Borges. Wood believes that we read Machado to understand better not only the power of words but their failings as well, and that, for the later Machado, language reveals itself to be, simultaneously, a form of infinite liberation and creativity and a form of confinement and conformity, a verbal “prison house” from which we can never truly escape. The human experience, for Machado de Assis, reveals itself to be a matter of negotiating, by means of language use, the innumerable paradoxes and uncertainties that result from the tension between these two unreconcilable polarities.

In working this ground, Machado interrogates, and, as we see in “O Alienista” (1881-1882), eventually undermines, the Western enthusiasm for binary thinking, the tyranny of the either/or choice. Little by little, Machado’s probing, self-reflective, and sardonic narratives end

up suggesting that while binary thinking can be useful and productive in certain cases, and that it may, in fact, be biologically “hard-wired” into the human brain (as the early structuralists contended), it is not nearly subtle enough to describe the tangled human condition, which, Machado shows us (his concept of “realidade”), is eternally fluid, frustrating, and deceptive. And language is basically the only tool we have to deal with it, to try and make our existence what we want it to be and to cope with it (and with ourselves) when we fail (which we typically do by deluding ourselves). The dilemma that the skeptical Machado thus leads us into is the unease born of profound disenchantment, which many regard as the anxiety-ridden essence of the troubled modern condition, the one driven by both epistemological and ontological imperatives and desires but riven with doubts as to whether we can ever really gain what we most want – a sure sense of understanding and truth and a balanced, coherent sense of identity.

Wood ends his consideration of Machado’s modernity, and the metaphorical, irony-laden style he uses to convey it, by noting that Machado’s texts are full of gaps and omissions – *aporia*, a post-structuralist might say – that the reader must fill in as part of her response to the “interplay of appearance and desire” (302) that our under appreciated Brazilian master so beguilingly cultivates in all its protean uncertainty. For me, it is this problem – the relationship between the author who writes a text, the ways the text itself then operates as a closed semiotic structure (its structure, style, narrators, characterizations, and multiple points of view, all of which speak, often ironically, to each other), and the ways an engaged reader (the kind of reader Machado sought to create, along with his own brand of “new narrative,” after 1880) will respond to it and extract meaning and significance from it – that constitutes Machado’s unique modernity. And his famous ambiguity.

Professor Wood's essay is of special importance, then, for the ongoing reception of Machado de Assis here in the United States because, as a Professor of English and Comparative Literature at Princeton, his discussions of Machado, in the context of other literary giants, will only enhance Machado's fame and reputation. Other scholars will pay attention to what Wood says about Machado de Assis, an author they might not have known of before, and they may be led to undertake their own studies of our Brazilian master, thus expanding Machado's critical frame of reference. And Professor Wood's students, who comprise the next generation of scholars, will have an appreciation of Machado built-in, naturally, to their larger, and comparative, literary perspectives. For them, and for their students, discussions of Machado de Assis as a great world writer will have become an entirely natural and self-evident part of their professional work. This new and expanded recognition of Machado de Assis by comparatists and scholars of English and American literature, I believe, is the key step, and it promises a brighter future for Machado's reception beyond the confines of the Luso-Brazilian world. Professor Wood has now linked Machado (and, indirectly, Brazilian literature itself) not only to the literature of the English-speaking world but to world literature generally. Just as Susan Sontag had compared Machado's fate as an international writer to that of such luminaries as Sterne, Natsume Sôseki, Robert Walser, Svevo, Hrabal, and Beckett (105), and just as Harold Bloom celebrates Machado as one of his "genius" writers, Professor Wood's essay embraces Machado on several different fronts: as a Brazilian writer, as a Western writer, and as a world writer, one whose acute sense of the modern *malaise* makes him the prose fiction equivalent of Baudelaire and whose self-conscious, elusive, and wryly humorous texts do indeed present us with the "travesty of modern ideas reworked by underdevelopment" (Wood 299), a point that reminds us of Machado's tremendous importance as an insightful socio-political commentator and social philosopher.

Appearing in an important new collection of superb essays, edited by our friend and colleague, João Cezar de Castro Rocha, Professor Wood's essay, like so many others in this outstanding collection, seeks to free Machado from the obscurity imposed upon him by virtue of being a Brazilian author writing in Portuguese (a language still understudied even by our colleagues working in Spanish) and to discuss him as an authentic modern master, situating him as a writer whose innovative work has changed our understanding of the modern novel's evolution (Fitz, 2006). It is no exaggeration, moreover, to say that Wood's study, given the issues it touches upon and the impact it will have on future scholars, may well be the linchpin of Machado's current, and so far most important, reception in the United States and the English-speaking world. Further, I believe it is possible to argue now that, as non-specialist studies of Machado increase in both number and quality, we have finally gained the kind of "critical mass" that is needed for our author to escape the solitude that being a Brazilian writer has long imposed on him and to become established as an international icon. As Brazilianists, and as enthusiasts of Machado de Assis, we may have finally achieved the breakthrough we've so long awaited. We can only hope so.

Another important sign of Machado's current reconsideration comes from Professor Paul Dixon, of Purdue University, who has now edited a new collection of Machado-related essays that also seek to inscribe our Brazilian master into other traditions of world literature. Professor Dixon's collection, published in 2004 as a special number of the greatly respected journal, *Santa Barbara Portuguese Studies*, reflects "what might be called the 'globalization' of Brazil's most studied author, Machado de Assis" while also showing how Machado's reception abroad "is in the process of transcending questions of nationality" (Dixon 9). And, in a notable lagniappe, one of the essays, that of Abel

Barros Baptista, convincingly argues for recognizing Machado as one of the founders of the modern short story form, comparing his “contos” to those of such writers as Poe, Maupassant, and Chekhov and contending that Machado embeds his theory about the story form in the narrative of the story itself. By focusing on the conceptual and technical contributions that Machado made to an established international genre, Baptista writes precisely the kind of carefully reasoned and judiciously argued comparative essay that will move Machado onto the stage of world letters.

And yet, I hasten to add, if Machado’s proper reception as a modern master has finally begun to take place, let us remember that it did not come out of nowhere. Although Machado first appeared in English in 1921, as part of Isaac Goldberg’s *Brazilian Tales* (1921), his three great novels, *Epitaph of a Small Winner*, *Dom Casmurro*, and *Philosopher or Dog?* were not translated and sold in the United States until the 1950s. And, as I have already noted, Machado, though known and admired by a great many American readers, writers, and critics, was left off the standard team roster for the “Boom” period, when what was being rather carelessly called “Latin American” literature first began to establish itself in the United States. In spite of support from such influential figures as John Updike and John Barth, Machado was not celebrated in the United States as a “Boom” writer. But perhaps this is actually a good thing. Had he been hailed as a “Boom” writer (his work is so very different from his Spanish American counterparts), what is happening now, in what I am suggesting is his third reception here in the United States, would not be as important as it is.

Influence and reception studies rank among the most challenging we have in the world of letters. Crucial to the development of the emergent field of inter-American studies, questions of influence and

reception have ceased to focus primarily on the importance of the source text, as was traditionally the case in comparative literary scholarship, and to examine more and more the traditions, biases, and prejudices that define the receiving culture and that, in the process, either facilitate or obstruct the reception of foreign materials. In terms of the dismissive reception that Brazilian literature has historically been accorded here in the United States, this remains a particularly thorny and problematic issue. Moreover, as the culture of the United States becomes increasingly leavened by influences from Spanish America, its already tenuous understanding of “Latin America” is rapidly becoming a question only of the Spanish language and of certain cultures from Spanish America and not Portuguese and Brazil, which, as a host of commentators are beginning to note, boasts perhaps the most original and diverse national literature in the New World (see González Echevarría, Pupo-Walker, and Haberly, for example, 1). For inter-American literature to succeed as a new literary discipline, Brazilian writers and texts must play a more prominent role in it. This will be a task for the next generation of Brazilianists, who, without losing their identity as specialists working in a brilliant national literature, must also engage more energetically with this new approach to the concept of “American” literature. To be sure, Brazilian literature possesses unquestionable richness and excellence; what it does not as yet possess is widespread recognition beyond the confines of the Portuguese-speaking world, though, as I reflect on the skill with which our young colleagues are now using the comparative method, I am confident it will. And, as I have tried to show in this essay, there is no better place to begin this process of comparative hemispheric integration than Machado de Assis, a writer whose on-going reception in the United States, in Spanish America, and in Canada is earning him accolades not only as a great Brazilian writer and a great “American”

author, but, in many ways, as the quintessentially “modern” writer. Is this third reception of Machado de Assis the one that will finally earn for him a permanent place in the American literary consciousness, one as secure as that of Borges? Or García Márquez? In our teaching and in our scholarship, we must make it so.

NOTES

¹ For a more complete discussion of Machado’s reception in the United States of the 1950s and 1960s, see Fitz, *Luso-Brazilian Review*, special issue on Machado de Assis, forthcoming.

² Nor was Machado mentioned in Barth’s followup 1980 essay, “The Literature of Replenishment”, which praised the work of Gabriel García Márquez and Julio Cortázar.

³ Updike, for example, mentions, but does not discuss, Machado and his “absolute skepticism” in his 1965 essay on Borges (236).

⁴ As early as 1933, for example, the American historian, Herbert E. Bolton, was warning against the “chauvinism” that derived from studying American history from the perspective of the United States only (see Bolton 448). Bolton advocated an integrated and comparative approach to the study of the Americas.

⁵ In a 1970 interview with Rita Guibert, for example, Cabrera Infante defends Machado de Assis’s art, declaring that “There is no more ‘readable’ novel in Latin America than those written by Machado de Assis in Brazil, almost a century ago” (423). Rulfo has long celebrated Brazilian literature in a number of articles and interviews. More recently (1997) González Echevarría has written that “Joaquim Maria Machado de Assis, or simply Machado, 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” (*The Oxford Book of Latin American Short Stories*, 95). And Fuentes lauds Machado extensively in his 2001 book, *Machado de La Mancha*, citing his originality and his many contributions to the evolution of the novel form as it exists in the Western tradition and discussing Machado’s importance to the novel’s technical and aesthetic development in Spanish and Portuguese.

⁶ It is important to remember, of course, that, in the *Poetics*, Aristotle defends the Poet against this charge, arguing that because she is not bound to write of things as they really are (as the Historian is), she is free to write of things as they should be, that is, as they exist in a higher, more ideal state. The Poet, Aristotle contends, can thus guide us to higher, and better, kinds of conduct, a point that carries great weight in evaluating the enduring appeal of Machado de Assis’s narratives.

WORKS CITED

- BARBOSA, Maria José. "Life as an Opera: *Dom Casmurro* and *The Floating Opera*." *Comparative Literature Studies* 29. 3 (1992): 223-237.
- BARTH, John. *Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction*. Boston: Little, Brown and Company, 1995.
- _____. "The Literature of Exhaustion." *Atlantic Monthly* Aug. 1967: 29-34.
- _____. "The Literature of Replenishment," *Atlantic Monthly* Jan. 1980: 65-71.
- BAPTISTA, Abel Barros. "A Emenda de Sêneca: Machado de Assis e a Forma do Conto". *Machado de Assis: The Nation and the World*. Dixon, Paul, ed. *Santa Barbara Portuguese Studies*, 8 (2004): 9-11.
- Dixon, 13-45.
- BENJAMIN, Walter. "The Storyteller". In: —. *Illuminations*. Trans. by Harry Zohn. New York: Schocken, 1969.
- BOLTON, Herbert E. "The Epic of Greater America." *American Historical Review* 38 (1933): 448-474.
- BLOOM, Harold. "Machado de Assis." In: _____. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. New York: Warner, 2002: 673-680.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. "Guillermo Cabrera Infante." *Seven Voices: Seven Latin American Writers Talk to Rita Gilbert*. New York: Vintage Books, 1973: 339-436.
- CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: U. of California P., 1960.
- _____. *Machado de Assis: The Brazilian Master and his Novels*. Berkeley: U. of California P., 1970.
- CASTRO ROCHA, João Cezar, ed. *The Author as Plagiarist – The Case of Machado de Assis. Portuguese Literary and Cultural Studies*, 13/14 (fall 2004/spring 2005). Dartmouth, Mass.: The Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts, Dartmouth: 2006.
- CASTRO ROCHA, João Cezar de. "Introduction: Machado de Assis: The Location of an Author." In Castro Rocha, xix-xxvii.
- COUTINHO, Afrânio, editor. *Machado de Assis: Obra Completa*. 3 vols. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- DIXON, Paul, editor. "Preliminary Note." *Machado de Assis: The Nation and the World*. *Santa Barbara Portuguese Studies*, 8 (2004): 9-11.
- FITZ, Earl E. "The Influence of Machado de Assis on John Barth's *The Floating Opera*." *The Comparatist*, 10 (May 1986): 56-66.
- _____. "Machado de Assis' Reception and the Transformation of the Modern European Novel." In Castro Rocha, 43-57.
- _____. "The Reception of Machado de Assis in the United States During the 1950s and 1960s." Special Issue, the *Luso-Brazilian Review*, Pedro Meira Monteiro, guest editor, forthcoming, 2009.
- FUENTES, Carlos. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GLEDSON, John. "Dom Casmurro: Realism and Intentionalism Revisited." In Graham, 1-22.
- _____. *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: F. Cairns, 1984.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, ed. "Joaquim Maria Machado de Assis." *The Oxford Book of Latin American Short Stories*. Oxford: Oxford U. P., 1997: 95-101.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, Enrique Pupo-Walker, and David Habery. Introduction to vol. 3 of the *Cambridge History of Latin American Literature*, Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, eds. Cambridge: Cambridge University Press, 1996: 1-10.

GRAHAM, Richard, editor. *Machado de Assis: Reflections on a Master Brazilian Writer*. Austin: U. of Texas P., 1999.

HABERY, David T. "Introduction," *Quincas Borba*, trans. by Gregory Rabassa. Oxford: Oxford U. P. 1998: xi-xxvi.

HANSEN, João Adolfo. "Dom Casmurro: Simulacrum and Allegory," translated by John Gledson. In Graham, 23-50.

PATAI, Daphne. "Machado in English." In Graham, 85-116.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. New York: E. P. Dutton, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *A Master on the Periphery of Capitalism: Joaquim Maria Machado de Assis*. Trans. by John Gledson. Durham: Duke U. P., 2001.

SONTAG, Susan. "A Critic at Large: Afterlives: The Case of Machado de Assis." *New Yorker*, 7 May, 1990: 102-108.

TOIBIN, Colm. "The Story Artist." *New York Times Book Review*, 22 Mar., 2009: 1; 8.

UPDIKE, John. "The Author as Librarian." *New Yorker*, 30 Oct., 1965: 223-246.

WELLEK, René. "The Concept of Realism in Literary Scholarship," *Concepts of Criticism*, Stephen G. Nichols, Jr., ed. New Haven: Yale U. P., 1963: 222-255.

WOOD, Michael. "Master Among the Ruins," *The Author as Plagiarist – The Case of Machado de Assis*. João Cezar de Castro Rocha, Guest Editor, *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 13-14 (fall 2004/spring 2005): 293-203. Dartmouth, Mass.: Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts, Dartmouth, 2006. An earlier version of this essay appeared in *The New York Review of Books*, Jul.18, 2002.

_____. "The Idea of the Provincial: From Paris to Itaguaí," a talk delivered at Princeton University, January 7, 2009, as part of the symposium, hosted by Princeton and the University of Chicago, and organized by Pedro Meira Monteiro, Sydney Chaloub, and Dain Borges, entitled "Internationalizing Machado de Assis."

Earl E. Fitz is Ph.D. by CUNY, Professor of Portuguese, Spanish, and Comparative Literature at Vanderbilt University. His specialties are Brazilian Narrative and Poetry, Comparative Studies between Brazil and Spanish-America, and inter-American literature (that is, the literatures of North, Central, and South America). Some of his books are *Translation and the Rise of Inter-American Literature* (2007), co-authored with Dr. Elizabeth Lowe; *Brazilian Narrative Traditions in a Comparative Context* (2005), *Comparative Cultural Studies and Latin America*, Co-editor (2004).

Article received on 16/04/2009. Accepted on 30/05/2009.

QUESTÕES DE EPISTEMOLOGIA LITERÁRIA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Rejane Pivetta de Oliveira
UniRitter

Abstract: This article discusses the concepts of indetermination and metamorphosis in *Grande Sertão: Veredas*. Presenting the subject as dislocated from a position of dominance, this novel calls into question rationalist epistemology, which reduces the world to a one-and-only logical principle.

Key words: Knowledge; indeterminacy; metamorphosis; epistemology; *Grande Sertão: Veredas*.

Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Sencler das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele encontrei outras verdades, muito extraordinárias (Rosa, 1986: 333).

A leitura que propomos de *Grande Sertão: Veredas* (GSV) toma o romance como ponto de partida para a indagação sobre a natureza do conhecimento literário, considerando a linguagem como fator de instauração de uma constante dúvida sobre a identidade, a realidade e o sentido. Não se trata, contudo, da dúvida metafísica de Descartes, ligada a uma confiança cega no sujeito da razão, que pode duvidar de tudo, menos da sua capacidade de pensar – o famoso *cogito ergo sum*. Na literatura, como bem demonstra GSV, a incerteza é constitutiva do próprio ser: “O jagun-

ço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui! – porque não sou, não quero ser” (Rosa, 1986: 187). Na dúvida da personagem transparece a recusa ao ser essencial, o que implica, do ponto de vista epistemológico, deslocar o sujeito da centralidade do conhecimento, concebendo novas formas de relação sujeito-objeto, conforme procuramos demonstrar na análise a seguir, tendo por base os conceitos de indeterminação e metamorfose articulados na construção ficcional do romance de Rosa.

Conhecimento e indeterminação

Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem e necessita de aumentar a cabeça, para o total (Rosa, 1986: 272).

O conceito de indeterminação deriva da fenomenologia e foi desenvolvido primeiramente nos estudos literários por Roman Ingarden, em *A Obra de Arte Literária*, e também fundamenta as teorias da recepção, em especial a vertente representada por Wolfgang Iser, centrada no estudo do efeito estético. A indeterminação da obra literária não se refere àquilo que é indefinido, impreciso ou incompleto, mas às qualidades não preenchidas dos objetos representados, que Ingarden denominou de “aspectos esquematizados” (Ingarden, s.d.: 286). Na recepção estética, o preenchimento das qualidades indeterminadas do objeto põe em evidência o inacabamento constitutivo da linguagem, invocando necessariamente a participação do leitor na construção dos sentidos. A indeterminação só se torna produtiva mediante condições de interação, aspecto desenvolvido na teoria de Iser sobre a leitura, segundo a qual o sentido do texto é instituído no ato de sua apreensão pelo leitor. Isso significa que a indeterminação não é uma qualidade intrínseca do texto – pois nesse caso toda a possibilidade de sentido seria prevista por sua estrutura —, nem está inteiramente depositada na

subjetividade do leitor – caso em que o sentido ficaria limitado ao particular. A indeterminação só pode ser pensada a partir de uma relação, ou da interação entre a estrutura de efeitos do texto e as disposições do leitor, historicamente situado. Dessa forma, o objeto literário tem um tipo de apreensão diferente: o leitor não se coloca diante do texto, mas dentro dele:

Em vez da relação sujeito-objeto, o leitor, enquanto ponto perspectivístico, se move por meio do campo de seu objeto. A apreensão de objetos estéticos tecidos por textos ficcionais tem sua peculiaridade em sermos pontos de vistas movendo-nos por dentro do que devemos apreender (Iser, 1999: 12).

Esse modo de apreensão típico da literatura presta-se a uma reflexão sobre o papel do sujeito e do objeto no processo de produção do conhecimento. Segundo o paradigma cartesiano, que Boaventura de Souza Santos (1989) identifica como dominante na ciência moderna, o sujeito tem um olhar privilegiado sobre o objeto, com vistas a apreendê-lo de forma objetiva e em sua totalidade, a partir de princípios e métodos previamente definidos. Se considerarmos o conceito de indeterminação e o pressuposto da interação como elementos da ficcionalidade, podemos inferir que uma epistemologia literária começaria por anular, em primeiro lugar, a distinção entre sujeito e objeto, uma vez que o que se passa, tanto na criação como na leitura da obra, é uma relação do sujeito com vozes e papéis fictícios que configuram o lugar da alteridade. Trata-se, portanto, de uma espécie de relação em que não existe objeto inerte e passivo a ser explicado em sua verdade. Sob essa perspectiva, a indeterminação não pode ser confundida com o conceito de ambiguidade, pois não se trata de multiplicar as possibilidades de sentido, à disposição das escolhas do sujeito. A indeterminação acentua antes os limites do sentido e a relação dialógica nele implicada, ao contrário da ambiguidade, que assinala o transbordamento semântico e a decisão autônoma do sujeito. A indeterminação, portanto, refere-se à procura de um sentido sempre incerto, à espera de se completar no outro.

Em GSV a indeterminação manifesta-se primordialmente por meio de um discurso que dirige as indagações do personagem-narrador a um interlocutor ausente – o “Senhor Doutor”. Mesmo silencioso, esse ouvinte faz presumir uma resposta, marcando o caráter dialógico do discurso, conforme afirma Bakhtin (1992). Para esse autor, nenhum sentido está encerrado de uma vez por todas, mas sempre se renovará no diálogo futuro: “Todo sentido festejará um dia seu renascimento” (1992: 414). Nesses termos, o sentido assume a forma de uma busca. Esse aspecto é visível no romance de Rosa na medida em que o processo narrativo é tanto da ordem da memória – Riobaldo narra a um interlocutor lances de sua vida pregressa –, como da imaginação de acontecimentos que passam a integrar a “travessia” da personagem. Assim, a memória afigura-se não como reposição do passado tal qual ele foi, mas como uma verdadeira operação hermenêutica, que configura o sentido da experiência no processo da escrita, a qual simula uma situação de diálogo, mesmo que o papel do interlocutor seja apenas o da escuta. “As coisas que formaram passado”, convertidas em experiência da linguagem, são inteiramente modeladas segundo as expectativas desse ouvinte atento:

Falo por palavras tortas. Conto minha vida, que não entendi. O Senhor é homem muito ladino, de instruída sensatez. Mas não se avexe, não queira chuva em mês de agosto. Já conto, já venho – falar no assunto que o senhor está de mim esperando. E escute.
Tinha o Maligno? (Rosa, 1986: 432).

Riobaldo, no seu discurso, antecipa a palavra do seu interlocutor culto e urbano, situado em um horizonte conceitual diferente da forma sertaneja de pensar. O monólogo de Riobaldo é entretecido do início ao fim pelas respostas presumíveis do outro, por mais que sua presença seja muda.¹ É notável a forma como o romance explicita, na constituição do discurso, as posições mutuamente implicadas do eu e do outro, por meio do jogo de vozes, silêncios e também olhares. Isso acontece de forma

exemplar na cena em que os jagunços, sob o comando de Joca Ramiro, reúnem-se para o julgamento de Zé Bebelo. Cada um se manifesta, argumentando a favor ou contra a morte do inimigo. Riobaldo assiste a tudo, ponderando e fazendo seu próprio julgamento das valorações de cada um, dando razão aos argumentos de uns e outros, que condenam ou absolvem o prisioneiro. Hermógenes, que “precisava de muitas vinganças”, é o primeiro a se pronunciar:

– Acusação que a gente acha, é que se devia de amarrar este cujo, feito porco. O sangrante... Ou então botar atravessado no chão, a gente todos passava a cavalo por riba dele – a ver se vida sobrava, para não sobrar! (Rosa, 1986: 229).

Durante a fala de Hermógenes, Riobaldo, calado, detém-se a observá-lo, pois “Carece de não se perder sempre o vazo da cara do outro; os olhos” (229). Porém, durante seu pronunciamento, o último, Riobaldo evita olhar para Hermógenes – “que Hermógenes nenhum neste mundo não tivesse, nenhum para mim, nenhum de si!” (Rosa, 1986: 238):

– “Eu conheço este homem bem, Zé Bebelo. (...) é homem valente de bem, e inteiro, que honra o raio da palavra que dá! Aí. E é jagunço, de primeira, sem ter ruindades em cabimento, nem matar inimigos que prende, nem consentir de com eles se judiar... Isto afirmo! Vi. Testemunhei. Por tanto, que digo, ele merece um absolvido escoreito, mesmo não merece de morrer matado à toa... [...]

– “... A guerra foi grande, durou tempo que durou, encheu este sertão. Nela todo mundo vai falar, pelo Norte dos Nortes, em Minas e na Bahia toda, constantes anos, até em outras partes... Vão fazer cantigas, relatando as tantas façanhas... Pois então, xente, hão de se dizer que aqui na Sempre-Verde vieram se reunir os chefes de bandos, com seus cabras valentes, montoeira completa, e com o sobregoverno de Joca Ramiro – só para, no fim, se acabar com um homenzinho sozinho – se condenar de matar Zé Bebelo, o quanto fosse um boi de corte? Um fato assim é honra? Ou é vergonha?...” (Rosa, 1986: 239).

Para não se deixar imobilizar perante o horror e o medo que a face maligna de Hermógenes inspira, Riobaldo precisa desviar o olhar.

Ele prende sua vista “só num homem, um que foi o qualquer, sem nem escolha minha, e porque estava bem por minha frente, um pardo” (238). O desvio do olhar da face do mal recupera o mito da Medusa, cuja face não se pode contemplar diretamente, pois seu olhar é petrificante. É por meio da imagem refletida em seu escudo que Perseu consegue derrotá-la. Da mesma forma, para que Riobaldo enfrente o mal, é preciso que o transforme em reflexo de sua própria face. Mais do que testar a sua capacidade de julgamento, em palavras bem ponderadas e convincentes, Riobaldo exercita sua habilidade em se colocar no lugar do outro, experimentando os desdobramentos do mal no interior de si mesmo.

Assim, o conceito de indeterminação, como procura do sentido e diálogo com o outro, abre caminho para um outro método de conhecimento, em que a indagação sobre o objeto não se faz fora da interrogação do próprio sujeito. Essa alteridade radical manifesta-se de forma contundente, em GSV, no motivo do pacto, ao qual se associa a noção de metamorfose, já que o diabo, a despeito de sua ausência no romance, é responsável pelo movimento e pela transformação incessante do ser das coisas.

Metamorfoses do ser e do saber

Ele tinha que vir, se existisse. Naquela hora, existia. Tinha de vir, demorão ou jajão. Mas, em que formas? (Rosa, 1986: 369).

O pacto com o diabo é o elemento desencadeador do relato de Riobaldo, apresentando-se como origem da indagação acerca do modo como as coisas podem ser conhecidas, de como é possível compreendê-las e dar-lhes sentido. Contudo, em GSV, o sentido é tensionado pela inevitável distância entre linguagem e realidade. De que forma é possível a Riobaldo narrar aquilo que é da ordem do vivido? Essa pergunta filosófica essencial torna-se ainda mais complexa quando a experiência se con-

funde com o imaginado, impondo ao narrador não apenas a dificuldade de recuperar os acontecimentos e ordená-los, mas o dilema de traduzir o inominável. No romance de Guimarães Rosa, a figura do diabo e a profusão de nomes que tentam apreendê-lo é a expressão mais alta do indizível da experiência, que ganha forma na linguagem enquanto negação:

E as ideias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tistano, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, O Rapaz, o Tristonho, Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com ele? E a ideia me retorna (Rosa, 1986: 29-30).

A afirmação da inexistência do diabo desencadeia a dúvida sobre a contratação do pacto, num processo dialético que, ao invés de avançar em direção à síntese, retorna à pergunta inicial, desfazendo a pretensa certeza e abrindo uma nova série de indagações. O longo monólogo de Riobaldo não se fecha em um sistema cognitivo monológico, pois segue múltiplas e errantes direções, o que se evidencia na narrativa carregada de dúvidas, perguntas, avanços e retrocessos. Esse modo narrativo, que incorpora a reflexão sobre aquilo que relata, transforma os fatos narrados em uma verdadeira experiência de sentido, mais do que uma realidade positivamente vivida. Assim, pouco importa saber se o pacto é verdadeiro ou pura “fantasição”, pois, como afirma Rosenfield (2006), a presença ou não do diabo na encruzilhada para a assinatura do pacto é menos importante do que saber por que Riobaldo se torna um pactário. Encontrar essa resposta requer da personagem mais do que a reconstituição do vivido – que de qualquer forma resta sempre impreciso no emaranhado da memória –, mas um mergulho no magma da existência, onde tudo é potencialidade e movimento, em suma, “matéria vertente”.

O diabo é, fundamentalmente, uma força transformadora que desequilibra a estabilidade e a ordem, impulsionando a ação, porém, não no sentido racionalizador que esta assume no *Fausto* de Goethe.² Após o pacto, Riobaldo experimenta um novo modo de ser: passa a chefiar o bando de jagunços, com o nome de Urutu Branco, imprimindo à guerra jagunça uma nova direção, sob o domínio daquilo que Kathrin Rosenfield chama de “alegria estrita” – em vez da guerra, a diversão; em vez da violência, o prazer erótico, em vez de planejamento, o acaso:

Tudo torna-se jogo, brincadeira, carnaval – o perigo não existe, como se a vida tivesse sido transformada em um grande campo de experimentação onde os valores e as significações podem ser livremente invertidos, torcidos, potencializados (Rosenfield, 1992: 71).

Riobaldo-Urutu Branco, ao contrário do antigo chefe, Zé Bebelô, conhecido como “projetista”, não age por princípios racionais, mas por “constante palpite”, entregando-se aos impulsos primitivos, aos sentimentos mais primários, que invertem as posições do bem e do mal, trazendo à tona forças obscuras e selvagens. Nesses termos, podemos entender o pacto de Riobaldo exatamente como o reverso do pacto do Fausto goetheano, à medida que estabelece uma ruptura com a razão iluminista e seu sentido de desenvolvimento e progresso como horizonte fixo a ser alcançado, eliminando os percursos imprevistos e imprevisíveis. O pacto é, em GSV, uma afirmação contrária à razão iluminista, por meio da qual Riobaldo descobre no sertão “uma ordem secreta” (Rosenfield, 2006: 309), feita da convivência de termos opostos e irreduzíveis a explicações lógicas.

Esse princípio transformador que toma conta do ser sob a influência do diabo culmina, no final do romance, com a perplexa união de opostos – o masculino e o feminino – assinalada pela descoberta da identidade secreta de Diadorim. Em GSV, a aparência revela sempre uma outra face do ser, avessa à identidade conhecida. A lei da metamorfose atinge a própria forma narrativa, composta de histórias, lembranças, canções,

diálogos, enfim, uma série de fragmentos, cada qual contendo potencialmente a totalidade, em infinitas combinações. A ideia de metamorfose é também intrínseca ao gênero narrativo, cujo traço mais característico está associado à transformação, à ultrapassagem dos limites, à “travessia” de um estado ao outro do ser.³ A narrativa não é apenas um gênero literário, senão que uma estrutura da experiência que ajuda a compreender as transformações humanas no tempo e no espaço.

A linguagem é a matriz de toda a transformação – é ela a matéria vertente por excelência. Movendo-se entre as palavras, Riobaldo atravessa as zonas obscuras de sua existência, perseguido sempre pela presença invisível, mas constante, do mal, que nega à personagem a compreensão perfeita e exata da vida. Riobaldo sai do caos (“nonada”), buscando o aclaramento dos sentidos de sua existência e do mundo. O modo confuso e desordenado de narrar do início aos poucos vai se explicitando, ao mesmo tempo em que cria novas indeterminações, modificando as verdades aparentes. Assim, a metamorfose participa do próprio processo de leitura, à medida que o leitor é levado a reconstituir em novos termos as relações entre os episódios livremente associados pelo narrador-personagem.

Essa forma de compreender a realidade a partir de sua mobilidade inerente, enfim, de sua natureza cambiante e metamórfica relaciona-se ao princípio estruturante das narrativas de Ovídio em *As Metamorfoses*. O livro reúne um conjunto de releituras de relatos míticos, que têm em comum o recurso da metamorfose. As histórias narradas por Ovídio acabam invariavelmente com a transformação física dos heróis em objetos ou seres que se ligam à sua forma primitiva por alguma qualidade íntima. A causa da metamorfose é sempre um mal cometido pelo herói, que passa a viver na forma de um outro ser, com o qual mantém uma relação essencial. Porém, em GSV o princípio da metamorfose não garante a ordem e a harmonia do universo como nos mitos de Ovídio, mas atesta os limites do próprio relato, na tentativa de “decifrar as coisas que são importantes”:

Eu sei que isto que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem. Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! (Rosa, 1986: 83-84).

Da cena do julgamento à do pacto, passando por tantas outras imagens de amálgama de elementos heterogêneos espalhadas pelo romance, o que temos é a busca incessante de Riobaldo pela compreensão de si mesmo como participação no ser do outro. Essa implicação da personagem naquilo que deseja conhecer encontra sua melhor tradução na forma de uma linguagem que indaga sobre o movimento do sentido e acompanha suas reviravoltas no fluir do relato, sem nunca chegar à certeza absoluta do *eu sou*. Dessa forma, o romance ilustra o avesso da epistemologia racionalista, herdeira de Platão e Descartes, uma vez que o eu não é transparente à linguagem, e esta, por sua vez, não funciona como espelho do mundo, mas é matriz de uma experiência originária irrepetível a ser continuamente reinventada.

Conhecimento como ética da linguagem

Ah, mas no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo! (Rosa, 1986: 248).

Grande Sertão: Veredas conduz-nos a interrogações essenciais sobre a condição humana: qual a origem do mal e do amor? Qual o sentido da vida e da morte? O que é, enfim, ser humano? As respostas de Riobaldo a tais questões levam em conta que a realidade não é um dado transparente e está em contínuo movimento – daí os princípios da indeterminação e da metamorfose, que regem a construção ficcional, contrapondo-se às teorias do conhecimento fundadas em certezas apriorísticas, a começar pela do

próprio eu. O romance instaura um processo de conhecimento em que o sujeito não detém o privilégio da certeza, mas antes indaga a respeito do modo de constituição dos sentidos das coisas em face da alteridade. É preciso não esquecer que Riobaldo narra sobre o que ele não sabe, buscando suprir no outro o seu inacabamento: “Conto ao Senhor é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (Rosa, 1986: 175). Colocar-se no lugar do outro, deslocando-se das formas habituais de perceber a si mesmo e ao mundo, é o fundamento da experiência estética levada a efeito pela literatura, cujo caráter de ficção rompe com os limites do existente, liberando potencialidades que não puderam se desenvolver na realidade. Em GSV essa dimensão ficcional é ainda desdobrada, pois o romance elabora-se a partir da “fantasiação” do pacto – episódio sobre o qual paira a grande dúvida de Riobaldo, mas que, por outro lado, não deixa de ser intensamente vivido, servindo à personagem como matéria-prima para sua autocompreensão. Assim, o *gênio maligno*⁴ assume, em GSV, um sentido contrário ao atribuído por Descartes: não um ente enganoso, pronto para iludir e plantar ideias falsas no pensamento do sujeito, mas uma figura emblemática que condensa o sentido da dúvida irremediável, constituindo-se como uma verdade que exerce sua força e influência sobre a realidade, porém não pode ser provada, pois “não precisa existir para se saber” (Rosa, 1986: 48).

A narrativa de Rosa evoca realidades intangíveis – inclusive a do próprio eu –, por mais que a geografia do sertão possa ser mapeada a partir de suas páginas, vertente de análise bastante privilegiada pela crítica brasileira. Contudo, do ponto de vista de uma epistemologia crítica, a realidade não se reduz à materialidade das condições histórico-sociais e à existência dos objetos. A realidade que se manifesta ao olhar de Riobaldo não pode ser captada em traços nítidos e realistas, pois sua apreensão não se dá segundo um princípio lógico, mas de forma sensível e profundamente integrada à experiência da personagem.

Sob esse aspecto, a literatura tem uma importante contribuição a oferecer à epistemologia contemporânea, à medida que a ficção não se reduz à representação de situações sociais e culturais, numa prática de confirmação de fatos e realidades conhecidos e aceitos. A literatura se apresenta, antes, como emergência do ausente, indo além dos enquadramentos conceituais da representação. As noções de indeterminação e metamorfose, inerentes ao fazer literário e exemplarmente explicitadas no romance de Rosa, constituem-se nos princípios de uma epistemologia literária, convergente com a atitude de insatisfação e desconforto com o mundo tal como ele existe nas explicações oferecidas pela racionalidade dominante e seus modelos interpretativos (Santos, 1989: 90). Trata-se, portanto, de uma epistemologia capaz de iluminar os pontos de conflito entre diferentes formas de compreender o mundo, irredutíveis a conceitos e métodos determinados. Para tanto, é necessário que o sujeito esteja aberto à transformação de si mesmo, para que descubra realidades novas, como podemos perceber em Riobaldo: “Agora eu queria lavar meu corpo debaixo da cachoeira branca dum riacho, vestir terno novo, sair de tudo que eu era, para entrar num destino melhor.” (Rosa, 1986: 277).

A atitude da personagem de buscar um novo estado do ser acarreta uma nova percepção dos fenômenos da realidade. Assim, o conhecimento que daí resulta não passa pela adequação da realidade às convicções do sujeito, à medida que valoriza os fatos perturbadores da segurança e da estabilidade do ser. Tal compreensão implica o questionamento dos limites e possibilidades cognitivas do sujeito e, em última análise, a crítica aos paradigmas epistemológicos fundados na separação entre sujeito e objeto, verdade e linguagem — dicotomias que se apoiam na tradição filosófica ocidental de origem platônica, responsável pela separação entre conhecimento e experiência — o que, no limite, redundaria em barbárie, uma vez que a razão desprende-se de suas consequências práticas sobre a vida humana.

O romance de Guimarães Rosa propõe uma epistemologia fundada na alteridade, em que o pensamento questiona a si mesmo, colocando sob suspeita os seus mecanismos de discernimento entre verdade e ilusão. Por isso, em GSV, a indagação de Riobaldo sobre como é possível conhecer “a norma dum caminho certo” (Rosa, 1986: 427) inclui a dúvida sobre “como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber?” (Rosa, 1986: 427).

Os limites da consciência soberana também são postos à prova diante da diferença entre “pôr ideias arranjadas”, e “lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias” (Rosa, 1986: 8). Nesses termos, a epistemologia derivada do romance de Rosa aponta para uma ética da linguagem, em que as palavras não significam apenas por força de sua articulação a uma estrutura lógica de pensamento. Mais do que isso, GSV é uma poderosa demonstração de que de toda cognição verdadeiramente humana constitui-se como indagação da linguagem, na sua necessária relação com o outro.

NOTAS

¹ Nesse sentido, o conceito bakhtiniano de dialogismo, como visão do outro inerente a todo enunciado, oferece-se como contribuição a uma epistemologia das ciências humanas, à medida que o conhecimento a que ela visa é do próprio sujeito, que não pode ser “percebido e estudado a título de coisa porque, como sujeito, não pode, permanecendo sujeito, ficar mudo; consequentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico” (Bakhtin, 1992: 403).

² O pacto de Riobaldo em alguns aspectos assemelha-se ao pacto do Fausto goetheano: a ausência da relação de troca (compra e venda) inerente a um contrato; o desafio às forças do mal, ao contrário da sujeição a elas; o mal como motor da ação humana, origem de toda transformação. Porém, o sentido da ação em GSV não condiz com o espírito desenvolvimentista, racionalizador e positivo próprio do contexto iluminista em que se insere o *Fausto* de Goethe. O personagem desse drama tem, ao final, sua alma salva da danação, alcançando finalmente sua aspiração ao absoluto. No caso do romance de Rosa, o diabo impulsiona um outro tipo de ação, em direção à guerra, à violência e à destruição – uma descida ao inferno como experiência metafísica de desenvolvimento espiritual, mas sem um ponto final de chegada e realização, posto que o destino do “homem humano” é travessia. A redenção, portanto, só pode ser alcançada no plano terreno, onde convivem forças demoníacas e divinas.

³ Nicolau Sevcenko chama atenção para as origens xamânicas da narrativa. Integrante dos rituais religiosos, a narrativa, conduzida pela voz do xamã, desempenhava um importante papel na passagem a um outro estado de consciência, propício à comunicação com os deuses (In Riedel, 1988).

⁴ Em suas *Meditações*, Descartes assim caracteriza essa figura: “Suporei, pois, que há um verdadeiro Deus, que é a soberana fonte da verdade, mas certo gênio maligno, não menos ardiloso e enganador do que poderoso, que empregou toda a sua indústria em enganar-me. Pensarei que o céu, o ar, a terra, as cores, as figuras, os sons e todas as coisas exteriores que vemos são apenas ilusões e enganos de que ele se serve para surpreender minha credulidade” (1983: 88).

TRABALHOS CITADOS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DESCARTES, René. *Meditações*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os Pensadores.)

GOETHE, Wolfgang. *Fausto*. Belo Horizonte: Itatiaia, s.d.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, s.d.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSENFELD, Kathrin. *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Introdução à ciência pós-moderna*. São Paulo: Graal, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In:

RIEDEL, Dirce Côrtez (Org.). *Narrativa: ficção & história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

Rejane Pivetta de Oliveira é Doutora em Letras/Teoria da Literatura pela PUCRS e Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro Universitário Ritter dos Reis – UniRitter/RS.

Artigo recebido em 10/06/2008. Aprovado em 21/11/2008.

**“ARQUIPÉLAGOS X ILHAS”:
ISOLAMENTO E PRECONCEITO NAS TRILOGIAS
O TEMPO E O VENTO E U. S. A.**

Denise Almeida Silva

Universidade Regional Integrada
Campus de Frederico Westphalen

Abstract: This study analyzes the processes that lead to individual and/or groupal isolation in Erico Verissimo’s *O Tempo e o Vento* (*Time and the Wind*) and in Dos Passos’ *U. S. A.*, and studies how each of these trilogies develops the metaphor continent x island, implicit in Donne’s *Meditation XVII*. The role of this metaphor is studied based on Mukarovsky’s thought on the relation between literature and society.

Key words: Erico Verissimo; John Dos Passos; *O Tempo e o Vento* (*Time and the Wind*); *U. S. A.*; isolation.

Embora enfocando realidades sociais distintas – a história rio-grandense de seus primórdios ao Estado Novo e a América industrial das três primeiras décadas do século XX – as trilogias *O Tempo e o Vento*, de Erico Verissimo, e *U.S.A.*, de John Dos Passos, compartilham o anseio de traçar um painel histórico-social de sua terra, fixando a identidade regional e/ou nacional a partir da caracterização do povo. Tal centramento torna as formas de interação social particularmente visíveis, tanto as que se referem aos esforços de engajamento comunitário como as que retratam o indivíduo isolado de/em seu meio. Estudam-se aqui os processos que levam ao isolamento do indivíduo ou de grupos sociais em cada uma das

trilogias a partir da metáfora “ilhas x continente”. Inicialmente analisa-se a trilogia de Verissimo, que explora essa metáfora explicitamente; segue-se estudo do romance de Dos Passos, em que essa comparação está implícita. Finalmente, analisa-se a função dessa metáfora a partir da noção de estranhamento como desenvolvida por Mukarovsky em seus estudos sobre a relação entre literatura e sociedade.

Na trilogia *O Tempo e o Vento*, a metáfora “ilhas x continente” é claramente apresentada apenas no terceiro volume, *O Arquipélago*; a concepção do homem isolado de seus pares como sendo uma ilha, porém, já é perceptível nos volumes iniciais. Em *O Continente*, o doutor Carl Winter, em carta a Von Koseritz, refere-se à gente do Sobrado, em guerra intestina e literalmente cercada pelos opositores políticos, como sendo ilhéus: “E lá está aquela gente ilhada no Sobrado e, pior que isso, ilhada cada um em si mesmo” (453). Em *O Retrato*, Rodrigo, recém chegado de Porto Alegre, percebe nítida separação grupal no conglomerado humano reunido no Clube Comercial por ocasião do Ano Novo de 1909, e descreve esse microcosmo social como um agrupamento formado por ilhas: “aquelas pessoas não se encontravam num continente: eram, antes, moradores dum arquipélago” (135). Finalmente, em *O Arquipélago*, Floriano, meditando sobre sua condição de romancista, inverte a metáfora de John Donne,¹ deslocando a atenção da interconexão essencial que une todos os homens para a solidão e isolamento de cada ser humano que, quando não mediada pela comunicação e integração no grupo social, origina a angústia de existir:

– Uma das coisas que mais me preocupam – diz Floriano – é descobrir quais são as minhas obrigações como escritor e mais especificamente como romancista. [...]

– Estive pensando... – continuou Floriano – *Nenhum homem é uma ilha...* O diabo é que cada um de nós é mesmo uma ilha, e nessa solidão, nessa separação, na dificuldade de comunicação e verdadeira comunhão com os outros, reside quase toda a angústia do existir. [...]

– Estou chegando à conclusão de que um dos principais objetivos do romancista é o de criar, na medida de suas possibilidades, meios de comunicação entre as ilhas de seu arquipélago [...]. (Verissimo, 1987: 218-20)

Florianos percebe “as ilhas do arquipélago humano” como sentindo “dum modo ou de outro a nostalgia do Continente, ao qual anseiam por se unirem” (220), uma aspiração que as leva a se refugiarem em grupos sociais, ideologias, instituições, clubes ou credos. Mais do que remediar a nostalgia do isolamento através da afiliação em instituições, Floriano aspira construir pontes entre indivíduos, e o faz através da recriação da saga de sua própria gente. Narram-se em *O Tempo e o Vento* dois séculos de história rio-grandense a partir de um núcleo humano – a família Terra-Cambará, retratada desde sua origem, em 1745, até a morte, em 1945, de seu mais ilustre representante, o Dr. Rodrigo Terra Cambará – e de um lugar, Santa Fé, para onde Ana Terra se muda quando ainda burgo em formação.

Já de início são perceptíveis as primeiras “ilhas” sociais. Isolado em sua fazenda, temendo o contato com estranhos, o patriarca dos Terra despreza a vida citadina, vendo na lavoura a única ocupação digna de um homem. Contrastam com os Terra os gaúchos inicialmente representados pelos Amaral, e mais tarde tipificados pelas sucessivas gerações de Cambarás, para quem “criação é que é trabalho pra homem”. Para Ricardo Amaral, que “com uma certa volúpia” dedica-se às lides com o gado, lavoura é “coisa de português”. Para o gaúcho afeito às lides do campo, o cheiro do suor e do gado entranha-se a tal ponto que se torna o perfume característico do macho. “Homens! Botas embarradas, cheiro de suor, sarro de cigarro e cachaça, faca na cava do colete, revólver na cintura, escarro no chão”, define Maria Valéria ao contemplar o cunhado em seu repouso tenso por ocasião do cerco do Sobrado em 1895 (1994a: 324-25). Essa observação é duplicada ano depois por Rodrigo que, tendo adquirido

hábitos cosmopolitas, aspira com delícia a fragrância de sabonetes e perfumes franceses, e compara seus gostos com os daquela “gente afeita ao cheiro de suor de cavalo, couro curtido, charque, queijo e esterco [para quem] qualquer odor agradável era sinônimo de feminilidade” (1995:123).

Por outro lado, para a gente do campo, o refinamento da cidade é visto como perda da virilidade. É num misto de deboche e seriedade que Fandango, observando as mãos bem cuidadas de Rodrigo, lamenta que busque ocupação na cidade quando havia tanto serviço para macho na estância do Angico. O assombro de Laurinda ao contemplar Rodrigo a preparar canapés de caviar pela primeira vez deve-se a uma concepção semelhante: considera efeminado quem ingere aquela “porqueira [parecida] com chumbo miúdo” e comidas de “latinhas”. “És um maricão”, brinca também Torfíbio ao ver a inabilidade do irmão em adaptar-se à simplicidade da vida no campo. O contraste sempre renovado entre Torfíbio e Rodrigo constitui-se no mais elaborado dos exemplos do estranhamento com que o homem do campo contempla o gaúcho de hábitos cosmopolitas. O refinamento citadino subjaz ainda à má vontade do eleitorado para com homens como Assis Brasil, a quem tem dificuldade para considerar “um gaúcho legítimo”. Como avalia Rodrigo, “nossa gente” estranha-o porque o homem é “civilizado, barbeia-se diariamente, anda limpo e bem vestido, mora com conforto, tem livros, tem cultura, viaja, fala várias línguas...” (1993: 164).

Uma vez que o refinamento (ou o que é considerado tal pelo homem do campo) é tomado como fator de separação entre ele e os outros, não estranha o fato de que o referencial que distingue o santa-fezense do colono estrangeiro seja, além e acima do tipo físico (“aquela coleção de caras brancas, cabeleiras ruivas e douradas, olhos azuis, esverdeados e cinzentos”), o asseio. O que chama atenção à gente da terra é que, em contraste com todas as outras casas do povoado, os chalés de madeira dos alemães são muito limpos, e têm até cortinas e vasos de flores nas janelas.

Mesmo Rodrigo, já doutor, de volta à Santa Fé, observa que a Confeitaria Schnitzler “era um lugar que “cheirava a estrangeiro”. Imaculadamente limpo” (1995: 121-22). Há outros traços distintivos, porém. Fandango, peão que percorre o Rio Grande no lombo de seu cavalo, aprende a distinguir entre gaúchos e não gaúchos, e percebe o estrangeiro como alguém em quem tudo é diferente. Além das casas e do cheiro, estranha suas roupas e alimentação. Esses homens dão-lhe nojo – falam uma língua do diabo e olham aos outros com ar de pouco caso.

Nota-se o mesmo preconceito contra o outro na percepção que os estrangeiros têm do povo da terra. O caso de Jacob Greibel é emblemático. Esse sacristão alemão, apesar de já há cinco anos no Brasil, não fala português. Os gaúchos consideram-no um homem taciturno e azedo, que parece detestar o convívio humano. Os sentimentos de Greibel em relação ao outro em muito se parecem com os de Fandango em relação aos colonos estrangeiros. O sacristão detesta aquela gente que recende a suor de cavalo e a esterco, homens de voz rude, que falam uma língua bárbara e gutural e que insistem em chamá-lo de “Barbadinho do padre” (1994: 564, 576). A aversão do alemão parece estender-se do povo que não compreende e pelo qual também não é compreendido à língua que esse povo fala. Sua percepção dos falantes da língua portuguesa como emitindo sons guturais chama a atenção por ser semelhante à que os brasileiros têm dos falantes do alemão. A língua que perdeu sua finalidade torna-se símbolo de um hiato comunicativo maior, baseado não apenas na incompreensão de um sistema de signos, mas no desconhecimento de todo um conjunto de hábitos e valores sociais.

Contrasta com Greibel outro estrangeiro, o Dr. Winter que, tal como o sacristão, emigra da Alemanha. Ao contrário deste, porém, acha-se plenamente integrado à comunidade, gozando da simpatia e intimidade do povo. Mesmo assim, o médico é, a seu modo, um “ilhéu”. O alemão elege antes sentir a nostalgia do continente do que unir-se a ele,

se o preço da integração for o sacrifício do espírito. Incapaz de se distanciar de sua origem e formação européias, pensa a vida a partir de suas raízes alemãs. Não apenas faz com que o negrinho Sebastião, que o serve, atenda por Heinrich Heine, como se vale da metáfora do poeta para anunciar a Florêncio Terra, recém chegado da guerra em 1869, a morte de Gregória como sua entrada na “fresca noite”, num diálogo cômico e ilustrativo de duas concepções de mundo. A Carl Winter, nascido em Eberbach e formado em Medicina pela Universidade de Heidelberg, é natural o refinamento do pensamento metafórico; Florêncio Terra, criado na pequena Santa Fé, “cidade perdida no meio das campinas da Província de São Pedro do Rio Grande, Brasil, América do Sul”, como a define Winter (1994b: 355), ignora as sutilezas do espírito. Afeito ao mando e ao poder, é-lhe difícil confessar sua ignorância:

- Que fim levou a Gregória?
- Winter fez um gesto vago.
- Entrou na fresca noite...
- Como?
- *Kaputt*. Morreu. – E para si mesmo recitou baixinho: – “*Der Tod, das ist die kühle Nacht.*”
- Que foi que o senhor disse?
- Nada. Estava recitando um verso de Heine sobre a morte.
- Ah... (1994b: 485).

O preconceito visível no estranhamento entre o lavrador e o estancieiro, o homem interiorano e o de hábitos citadinos, o natural da terra e o estrangeiro, estende-se a todos os que são vistos como resistindo à plena integração à comunidade. Tais personagens são descritos como pequenas ilhas humanas que resistem, cada uma a sua própria maneira, à integração com o continente. Curiosa mas perfeitamente compreensível em uma sociedade patriarcal, são alvo do preconceito da população santafezense um tipo visto como efeminado (Miguel Ruas) e mulheres transplantadas malgrado seu a Santa Fé. Dona Carmem Bittencourt, de olhar enfastiado, sempre morta de saudades do Rio, e Luzia Silva, a quem se

dera uma educação fora do alcance não só da massa da população de Santa Fé, como até de sua elite, são, de certa forma, tão estranhamente estrangeiras a esses gaúchos como o é Greibel.

O promotor público Miguel Ruas, natural do Distrito Federal, 36 anos, solteiro, dado a manicurar as unhas e usar pó de arroz, é visto como efeminado a despeito de sua voz máscula. É o único a, rigorosamente de acordo com a moda, trajar casacos longos de cintura acentuada e calças justíssimas. Ao vê-lo dançar o *fox-trot*, Babalo avalia: “isso é passo de urubu malandro”; o Cel. Cacique Fagundes observa que o moço “se remexe mais que biscoito em boca de velho”, exigindo depois explicação sobre o que é *fox-trot* em “língua de cristão” (1987: 87).

Única personagem em que a dicotomia entre o santa-fezense típico e o “estrangeiro” é realmente tematizada, Luzia Silva Cambara é construída no texto de maneira ambivalente, de forma a instaurar dúvida não só sobre sua natureza – doentia ou mal compreendida – como sobre o caráter de sua não integração no todo social – voluntária ou socialmente gerada. A construção dessa figura enigmática, sobre a qual quase nada pode ser definitivamente afirmado, vale-se fundamentalmente de dois recursos formais: a) alternância de fatos objetivos com a visão subjetiva do narrador, na maioria das vezes não isento, como Winter, fascinado por Luzia, ou Bibiana, envenenada por seu ódio à gente do Sobrado; b) contraste estabelecido entre a exposição à voz de Luzia e a subtração de sua fala.

A descrição da festa de noivado é exemplar. Inicialmente, a visão da Luzia “perversamente linda” leva Winter a, num sincretismo de sua cultura européia com a mitologia local, transmutá-la de Musa da Tragédia em Teiniaguá. À cena da moça que, sentada no sofá ao lado do noivo, ostenta na cabeça grande pente no qual faísca um brilhante, objetivamente registrada pelo olhar de Winter, sobrepõe-se imediatamente em sua imaginação a lenda da jovem bruxa moura, transformada pelo diabo numa lagartixa cuja cabeça é formada por preciosa e ofuscante pedra.

Semelhantemente, Bibiana idealiza a futura nora: ao fitá-la “teve a impressão de receber de repente um sopro de gelo”, semelhante ao do minuano que, segundo diziam, vinha “dumas montanhas geladas do Chile e da Argentina” (1994b: 375). O fato de que a mãe de Bolívar assemelha, por comparação, o conhecido (o Minuano) ao desconhecido (o sopro gélido proveniente da Argentina e Chile), instaura dúvidas sobre a propriedade da comparação. “Ter a impressão de” ou o seu sinônimo, “parecer”, são expressões repetidamente usadas para descrever a percepção dos atos de Luzia por parte de Bibiana, o que acentua o caráter altamente subjetivo de tais julgamentos.

Ao observar os noivos, parece a Winter que os olhos de Luzia são completamente “destituídos de emoção... fitava as pessoas com a mesma indiferença com que olhava para as coisas: não fazia nenhuma distinção entre o noivo, uma mesa ou um bule” (1994b: 352-53). Em outra ocasião, no momento da execução do negro Severino, parece ao médico ver o rosto da jovem contorcer-se num puxão nervoso, seguido de expressão que interpreta como sendo, sucessivamente, de profundo interesse e de gozo tal que lhe parece chegar ao orgasmo. Como ocorre com a narrativa das percepções de Bibiana, “parecer” possibilita tomar essa descrição da mórbida crueldade da moça como mais uma projeção do médico. Pronto, porém, a dúvida é instaurada sobre essa interpretação através do relato de como, imediatamente após a execução, Luzia anima-se, executa uma valsa brilhante, compraz-se em comentar outra execução que assistira no Rio e interroga com insistência o padre, pedindo detalhes sobre a morte de Severino.

Exemplos dessa oscilação conceitual multiplicam-se na narrativa. Depois de objetivamente descrever como, por ocasião da morte de Aguinaldo, Luzia por três dias fica ao lado do leito do avô moribundo, segurando-lhe as mãos com os olhos fitos em seu rosto, Winter acrescenta sua interpretação particular: “como se não quisesse perder um minuto sequer daquela lenta agonia” (1994b: 395). Parece a Juvenal, para quem o sobrinho casara com

uma mulher com “doença de espírito”, que as coisas no Sobrado vão mal. Tal opinião é contraposta ao testemunho de Winter que, em visita ao Sobrado, observa uma Luzia loquaz, amável e simpática, que trata o marido e a sogra com naturalidade e quase cordialidade e tenta até entender a rude cultura local. “Nesta terra”, observa ela, “os homens não fazem muita diferença entre as mulheres e os cavalos [...] E nós nem podemos ficar ofendidas, porque os rio-grandenses dão muito valor aos seus cavalos...” (1994b: 416-17).

Mesmo cenas em que o lado mau do caráter de Luzia é indubitavelmente exposto, como quando, após voltar de Porto Alegre, insulta Bibiana e o marido, ou quando, já corroída pelo tumor maligno, manipula os sentimentos do filho ao som da cítara, podem ser compreendidas a partir do contexto em que sua voz e visão são expostas ao leitor. Seu desafabo, mal chegada da capital, não é senão reação natural à guerra iniciada por Bibiana que, tendo decidido criar Licurgo como seu, rouba-o ao contato à mãe; manipula o filho na esperança de que escape da vida típica de gaúcho, que, para ela, é completamente desprovida de atrativos e perspectiva. Por outro lado, quando se furta a leitor a perspectiva da personagem, as ações desta tendem a sugerir uma natureza fortemente doentia. Tal acontece, por exemplo, com o relato das escoriações e queimaduras que o marido passa a exhibir, com a descrição de sua demorada contemplação dos defuntos vitimados pela peste e com a narrativa de sua suposta traição com o capitão Paiva, expressos a partir da ótica de Bolívar.

Em *O Arquipélago*, quando Floriano refere-se aos versos de Donne e começa a formular sua própria versão da metáfora “ilhas x continente”, o Irmão Zeca contribui com uma definição de ilhéu baseada nas características peculiares de cada pessoa: “Cada homem [...] é uma ilha com seu clima, sua fauna, sua flora e sua história particulares” (1993: 219). Na pequena Santa-Fé, tais “ilhas” tornam-se particularmente visíveis, destacando-se pelo seu estilo de vida peculiar, que as converte em Outro no ambiente fortemente gregário em que habitam.

Outra é a ambiência em *U. S. A.* Já de início, expõe-se ao leitor uma visão melancólica que ressalta a solidão essencial do homem, quando, já na introdução da trilogia, anônimo, um jovem caminha em meio à multidão “rápido, mas não o bastante, longe, mas não o bastante... sozinho, só” (Dos Passos 1987: 11-12). Apesar de constituída coletivamente, a América enfocada por Dos Passos não privilegia o povo como coletividade, mas retrata, antes, indivíduos isolados cujas histórias, interrompidas e mediadas pelas histórias daqueles que com eles se cruzam, formam amplo painel da América. Cruzamentos entre personagens são ou puramente fortuitos, não resultando deles nenhum nó narrativo, como nos encontros entre Mac e Moorehouse ou Janey Williams e Ben Compton, ou têm a função estrutural de alargar a visão de outras personagens através da alternância de foco narrativo, como nas reversões narrativas entre Janey e Joe Williams, Eleanor Stoddard e Eveline Hutchins, Richard Savage e Filha, e Charley Anderson e Margo Dowling.

Produz-se assim uma visão fragmentária, que encontra sua base e contrapartida formal na própria estrutura do romance, narrado a partir de quatro recursos distintos que se alternam. O “Jornal de Tela”, como as atualidades que precedem filmes, fornece dados da vida sócio-política da época, antecipando, por vezes, acontecimentos que serão narrados no episódio ficcional que segue; “Olho da Câmera” constitui-se numa autobiografia evocativa, traçada num clima a um tempo hermético e intimista, atingindo momentos de grande poeticidade.² O romance é ainda composto por seções biográficas, que evocam a vida de americanos célebres, e da parte ficcional propriamente dita, que narra a vida de doze personagens. A narrativa biográfica ora reveste-se de tom humorístico, iconoclástico e/ou irônico, ora assume ar de seriedade, entusiasmo ou simpatia cúmplice.

O fato de que, temática e formalmente, instaura-se a concepção de isolamento, leva a pensar na metáfora do ser humano como uma ilha.

Contudo, se em Verissimo as personagens são vistas como parte de um todo (a condição de “ilhéu” se verifica a partir da separação, voluntária ou imposta, do “continente” que os abriga), as personagens ficcionais concebidas por Dos Passos têm suas histórias individuais narradas isoladamente, o que sugere não tanto uma visão de ilhas distanciadas de um continente, mas a de um grande arquipélago. Aproximando-se mais da concepção de Donne, em que um elemento comum é compartilhado por todos, percebe-se em John Dos Passos a intenção de relacionar as narrativas isoladas a partir do laço comum de “americanidade”, ou em suas palavras, “[d]o elo que mexia com o sangue; E. U. A .” (1987: 12). A visão globalizada de América, porém, é tarefa que cabe retrospectivamente ao leitor através do reprocessamento mental das informações recebidas isoladamente.

Na concepção fragmentária de Dos Passos, a visão estranhada do eu a partir do olhar do outro é pouco visível, não só pelo fato de que dificilmente os personagens julgam a si mesmos ou aos outros, mas acima de tudo pela ausência de cruzamentos significativos entre os personagens. Percebem-se, contudo, a presença de elementos diferenciadores: o preconceito racial contra o negro (Pearl, a menina negra cuja companhia Janey deve evitar) e o judeu (Ada Cohn e Ben Compton), o choque do contato com o estrangeiro, como no relacionamento de Margo Dowling com Tony de Garrido e sua gente ou o desconforto causado pelos imigrantes em Eleanor Stoddard e Anne Elizabeth Trent.

Quanto ao registro da organização social propriamente dita, nota-se forte polarização na qual o lado hegemônico da sociedade é nitidamente separado da classe operária, uma oposição bem patente nos episódios envolvendo ativismo político, sempre reprimido pela classe dominante. Essa divisão social é duplicada dentro do próprio ambiente operário, em que alguns, receosos de represálias, posicionam-se contra as reivindicações dos colegas trabalhadores.

De modo geral, poder-se-ia dizer que as personagens de Dos Passos caracterizam-se por uma total incapacidade de alcançar realização plena. Personalidades tão diferentes como, por exemplo, Janey Williams e Eleanor Stoddard, J. Ward Moorehouse e Charley Anderson, Richard Savage e Margo Dowling têm em comum o ideal de, distanciando-se de sua origem pobre, “ser alguém na vida”, o que atingem, em sua maioria, a custo do esboroamento da vida particular íntima. Impossibilidade de conciliação entre realização profissional e pessoal ocorre mesmo entre os que, como Mac, Ben Compton, ou Mary French, dedicam-se à causa operária, não aspirando mobilidade social ascendente.

Tendo feito a opção socialista por influência da convivência familiar e de relacionamentos acidentais, Mac carece tanto da força de caráter como da convicção profunda que o levem a fazer uma opção definitiva pelo socialismo. Assim, oscila entre a luta pelo partido e a vida familiar. Desfeito o casamento, retoma a luta política e vai ao México, onde acaba acomodando-se na companhia da camarada Concha. Como Mac, Ben Compton adere ao socialismo através de amizades travadas de maneira acidental, mas ao contrário daquele, torna-se um ativista convicto. Matrícula-se na universidade com o fim instrumental de “ser grande na causa operária”. É ótimo orador e agitador brilhante; radical, desvaloriza os sacrifícios paternos em seu favor e nega-se a constituir família, acreditando que o primeiro dever de um homem é para com o partido. Mary French dedica-se à causa operária movida pelo mais puro idealismo: sacrifica posição social e carreira universitária, consumindo-se na luta pela causa da justiça social. Sofre, porém, repetidas decepções na vida amorosa: entrega-se a Barrow, que a força a um aborto; tem a possibilidade de ter um filho, que deseja, negada por Ben Compton, e é traída por Don Stevens, que casa na Europa com uma camarada inglesa sem ter claramente desfeito o relacionamento com ela.

À bipartição entre a vida profissional e individual soma-se, nas vidas dos personagens dedicados exclusivamente ao sucesso pessoal, uma cisão na vida particular motivada pelo distanciamento, gradual, mas irreversível, do eu identificado com as raízes familiares e sociais. O processo envolve, via de regra, o sacrifício do eu idealista a favor de um eu cínico, mas triunfante. Ao fim de *O Grande Capital*, Moorehouse, já então firmado na sua carreira de Conselheiro de Relações Públicas, e Richard Savage, bem sucedido, mas ainda em busca de ascensão, meditam sobre a ruína de seus primeiros ideais. Conversando sobre a doença da mulher, Moorehouse avalia:

Eu consegui me dar muito bem em tudo, a não ser nisso... Sou um homem solitário – disse. – E pensar que outrora queria ser compositor popular.

Sorriu. Dick sorriu também e estendeu-lhe a mão:

– Aperte a mão, J. W. – disse –, das ruínas de um poeta menor 7(1999: 497).

J. Ward Moorehouse está, então, no fim de um processo que leva ao desmoronamento gradual dos ideais da juventude. Aos 20 anos não bebia nem fumava e conservava-se casto para a jovem com quem viesse a se casar. Mais tarde, tendo descoberto o fascínio de seus olhos azuis e maneiras corteses, usa-os como poder de sedução na vida profissional; tira também partido do casamento e da guerra para progredir profissionalmente. Traído pela primeira mulher e traidor da segunda, Moorehouse, vencedor nos negócios, é um derrotado na vida familiar.

As carreiras de Richard Ellsworth Savage e Eleanor Stoddard assemelham-se à de Moorehouse. Igualmente de origem humilde, valem-se de amizades e da guerra como fator de ascensão social. Savage ignora o amor, desilusão e desespero de *Filha*, furtando-se ao casamento com ela devido às vantagens oferecidas pela carreira com Moorehouse; Eleanor recorre à união com o príncipe russo para impulsionar a carreira profissional: o título nobiliárquico é, então, a última palavra no negócio de decoração.

Já Charley Anderson, Filha (apelido dado a Anne Elizabeth Trent no meio familiar), e Eveline Hutchins, embora não buscando fundamentalmente a ascensão social, são apanhados pela engrenagem socioeconômica e tornam-se vitoriosos apenas para depois serem imolados pela mesma engrenagem que parecia acenar-lhes com amor e/ou prestígio e dinheiro. Charley Anderson é subitamente alçado da pobreza a engenheiro supervisor da Askew-Meritt Company devido a sua natural propensão à mecânica e talento pessoal. Enreda-se na crescente carreira profissional, no dinheiro cada vez mais gráudo e fácil. Incapaz de conciliar dedicação ao trabalho com vida familiar e social, ou mesmo trabalho com diversão, logo trai o amigo Joe Askew, envolve-se com mulheres, torna-se um alcoólatra, perde o afeto da mulher, é separado dos filhos, mete-se em complicações monetárias, e se autodestrói em acidente provocado pelo álcool e excesso de velocidade. Ao contrário de Anderson, Filha, “a beldade do Texas”, rica e mimada, não transitou da pobreza à opulência, mas, tal como aquele, conhece o esboroamento da vida particular. Inicialmente chama a atenção pelo misto de amor e ódio, desprezo até, com que trata o sexo oposto até que, ao servir como voluntária na Cruz Vermelha, conhece o capitão Savage, bonitão e engraçado, por quem acalenta um sonho de amor romântico. Contrabalança o pavor sentido ao descobrir a gravidez com a certeza de que Richard Savage casaria com ela. Traída em sua confiança, finalmente convicta de que seu amor não é correspondido, aspira à morte, que encontra em acidente aéreo.

Ao contrário de Filha, cujo perfil é brevemente traçado para iluminar, através de sua perspectiva, o caráter de Savage, Eveline Hutchins tem sua história narrada não só em episódios que diretamente relatam sua vida, como também através da perspectiva de Eleanor Stoddard, Charley Anderson, Dick Savage e Mary French. Por ser uma das personagens cuja vida é narrada nos três volumes da trilogia, constitui-se num bom exemplo de como Dos Passos articula sua matéria ficcional.

Como percebida por Eleanor Stoddard em *Paralelo* 42, Eveline Hutchins é uma jovem bem vestida, com sólidos conhecimentos sobre pintura, e que começa a sentir-se deslocada na cidade em que vive (“de-testava Chicago, a gente circunspecta e tudo isso”). De família de classe média bem estruturada, circula socialmente no meio ao qual, até então, Eleanor não tivera acesso. Esta última registra também a paixão não correspondida de Eveline por Maurice Millet, bem como a “palidez mortal” e abatimento que se apoderam dela ao romper com Dick McArthur, do que resulta sua decisão de dedicar-se à vida de decoradora profissional, tendo como sócia Eleanor. Vê-se, pois, Eveline Hutchins sob três aspectos predominantes: a vida familiar e amorosa, e o talento artístico-profissional. É justamente sob esses ângulos, e especialmente na oscilação entre a promessa e a negação da promessa anunciada em cada um deles (vida familiar estruturada x inabilidade em estruturar a própria família, ideal de amor romântico x amor nunca plenamente realizado, talento artístico e profissional x impossibilidade de concretizá-lo) que se expõe a dualidade trágica de sua vida.

No segundo volume da trilogia, *1919*, a focalização narrativa dá-se a partir da própria Eveline. Aprofunda-se a visão de sua vida familiar, que retrocede à infância, quando observa o pai em seu gabinete e os dons artísticos da mãe; há também o irmão menor, George, com quem tem bom relacionamento, e as duas irmãs mais velhas, Adelaide e Margaret. Enfatiza-se de Eveline a vivacidade (a primeira a aprender a nadar no Maine) e o talento, evidenciado já em seu primeiro óleo, e repetidamente estimulado pela Sra. Emerson.

A insatisfação com seu meio circundante começa a se manifestar no outono em que Adelaide e Margaret vão para Vassar, quando se compraz apenas com as aulas de desenho com Eric Egstrom, com quem às vezes fuma e conversa sobre arte. A vida amorosa passa por sucessivas decepções, do amor platônico e não correspondido por Egstrom, aos

relacionamentos com Dirk McArthur, Freddy Sergeant e Jose O' Riley, o pintor espanhol a quem se entrega mais para romper o tédio e curiosa por saber como era fazer amor; Don Stevens, jornalista e agitador vermelho, convence-a a abandonar a restrição “estúpida” e “burguesa” ao sexo ao primeiro contato. Em Paris conhece Raul Lemmonier, o sr. Rasmussen e J. W. Moorehouse; tem, com este último, relacionamento clandestino e breve.

Eveline contrabalança suas decepções com uma espécie de sistema compensatório, primeiro revelado quando, pouco depois da decepção com Eric Egstrom, conhece Eleanor e racionaliza: “se lhe ia ser negado o amor, ela podia construir sua vida sobre uma *bela amizade*” (1989: 96). Como contrapartida ao fracasso pessoal, investe na vida profissional. Mais tarde, ainda em busca de um sentido para sua vida, aceita convite de Eleanor para trabalhar em seu “escritório em Paris”, onde compensa a solidão e o descontentamento com o trabalho na Cruz Vermelha, que julga sem atrativos, com o convívio social. Aos vinte e seis anos, percebendo-se ao final da juventude e solitária, busca em Paul Johnson uma saída para a “lacerante solidão” em que vive. Passa por um processo em que tenta, gradativamente, convencer-se de que gosta de Paul, acabando por casar-se com ele.

No volume final da trilogia, *O Grande Capital*, Charles Anderson, Dick Savage e Mary French registram o final de sua vida: as festas frequentes e o seu crescente ar frio, amargo e cansado; o romance, cada vez mais público, com Charles Edward Holden; o divórcio de Paul e a decisão de apoiar a Holden, produzir-lhe peça inédita e unir-se a ele, numa confessada última tentativa de dar sentido à vida. Savage cinicamente registra como ele e J. W. Moorehouse furtam-se a emprestar-lhe o dinheiro para financiar a produção da peça. Mary ouve de uma anônima, na última festa de Eveline, como Holden fora ingrato com ela, traindo-a; ouve de sua amiga Ada o relato do suicídio da encantadora e talentosa anfitriã da noite anterior.

Finalmente, cabe ainda registrar a total falta de sentido de vidas como as de Janey Williams, Margo Dowling e Joe Williams. Janey sacrifica a amizade de Alice Dick e torna-se quase irreconhecível ao irmão apenas para, ao fim de um processo de liberação e desembaraço social, contentar-se em ser a eficiente secretária de Moorehouse, recompensada por seus sorridentes olhos azuis. Sua vida é tão inócua quanta a de Margo Dowling que, superando as origens humildes através de um misto de esforço pessoal, frio calculismo e golpes de sorte ascende ao topo de Hollywood, sendo então logo derrotada pela inaptidão vocal para o nascente cinema falado. A imagem encarnada do perdedor, o marinheiro Joe Williams, vaga de porto a porto até ser assassinado numa briga de bar no dia do Armistício.

A chave para a compreensão desses seres tão ilhados em si mesmos encontra-se na denúncia que leva o narrador, desiludido com o desfecho do caso de Sacco e Vanzetti, a caracterizar a América como uma nação bipartida: “construíram a cadeiraelétrica (sic) e contrataram o carasco para ligar a chave/ tudo bem somos dois países” (1999: 452).

O pensamento culmina um processo de revisão da história americana a partir da contribuição do imigrante, iniciado no Olho da Câmara 49 a propósito do tratamento dado aos estrangeiros Sacco e Vanzetti. As interrogações “como fazer que eles saibam quem são teus opressores, oh América?” e “...como podes saber quem são os que traem, oh América?” qualificam, por paralelismo, opressores como traidores (s/d: 448-49). A visão da América traída é retomada no Olho de Câmara 50, onde os que prendem e maltratam o imigrante são concebidos como os opressores da América. Uma potente censura é dirigida aos que, mais fortes e ricos, influenciam a condenação dos imigrantes:

Ouçam, negociantes, reitores de universidades, juízes: A América não se esquecerá que a atraçoaram... Liquidam os homens a tiros, com uniformes, automóveis da polícia e carros de presos. Está bem. Venceram.

Esta noite mataram nossos valentes amigos. Nada podemos fazer. Venceram-nos – a nós, a multidão maltratada, que se reuniu nas velhas e sórdidas escolas de Salem Street (...)

Venceram... Por que temem ser vistos nas ruas? Nas ruas não se veem senão os rostos tristes dos vencidos. As ruas pertencem à nação conquistada (s/d, 475-76).

A identificação traidores/vencedores implica a sua contraparte natural, os traídos/vencidos, trazendo a lume a dicotomia que justifica a divisão da América em duas. Lado a lado à visão da América bipartida, a um tempo traidora e traída, parece subjazer à construção das personagens o entendimento de que aquele que trai seus primeiros ideais torna-se o outro de si mesmo. Nessa perspectiva, oprimido, o eu idealista é vencido pelo eu vencedor que, como a América de Dos Passos, bem poderia dizer de si: “pois bem, somos dois.” A um tempo autotraído e autocentrado, o eu degradado ilha-se em si mesmo, incapaz de valorizar, em seus pares, a essência humana comum.

A análise do emprego da metáfora ilhas x continente ganha relevo quando se considera, como o faz Jan Mukarovsky, a não gratuidade da seleção e organização dos componentes de uma obra de arte que, ensina, já constitui em si signo ideológico, impregnado de valores. Dentro de uma perspectiva estruturalista, em que cada conceito é visto como tanto determinando a totalidade dos demais como sendo ao mesmo tempo por ela determinado, Mukarovsky concebe a obra de arte como um signo cuja relação com a sociedade não é mecânico-casual, mas de reciprocidade dinâmica. Como signo, é formada por um significante ou símbolo exterior, a “obra-coisa”, e por um significado, ao qual por vezes Mukarovsky chama de “objeto estético”, e que corresponde à resposta despertada pela “obra-coisa” na consciência coletiva. Uma vez que a função do signo é evocar outra realidade à qual se refere, a arte, sendo signo autônomo, serve de mediador entre os membros de uma mesma coletividade, remetendo ao contexto total dos chamados fenômenos sociais sem necessariamente

coincidir com eles. Referindo-se a uma dada realidade, momento, personagem ou a outro objeto qualquer, a obra de arte, principalmente nas chamadas “artes temáticas”, é também signo comunicativo, entendido por quem a emite e recebe. O trabalho de elaboração do signo, visível através das modificações, em diferentes graus, da escala “realidade-ficção”, funciona como fator da própria estrutura da obra (Mukarovsky, 1978: 132-39).

A função comunicativa diz respeito a como o texto se produz; Mukarovsky concebe a função estética como dando conta de como a matéria se transforma em obra de arte. Como essa função é dominante na arte, o predomínio ocasional do não estético é considerado como “fato marcado”. Mukarovsky abole, assim, fronteiras fixas entre o estético e o extra-estético; além disso, sustenta que a aptidão inata para a função estética não é propriedade real do objeto, mas varia de acordo com o tempo, lugar e critérios de avaliação. Ressalta-se, assim, a não imanência do estético, que se manifesta, na consciência coletiva, como um sistema de normas, ou critérios com que via de regra se avalia o valor estético (Mukarovsky, 1988: 20-38).

Embora a norma seja a regra geral que deve ser aplicada a cada caso concreto a que respeite, a obra artística é “uma aplicação não adequada da norma estética, de modo que o seu estado actual não se altera por virtude de uma necessidade involuntária, mas sim intencionalmente e, por isso, geralmente de maneira muito sensível” (1988: 45). Assim, a obra autêntica é inovadora em função da tensão provocada entre a norma passada e a sua violação. Na obra poética, acentua Mukarovsky, a “função estética, predominando sobre a função comunicativa, transforma a própria essência da comunicação”: quando a intenção do emissor é “apresentar a possibilidade de outra realidade, diferente daquela em que vive, de o consolar ou de eventualmente o assustar mostrando-lhe a diferença entre ficção e a realidade” estamos frente à mais pura ficção (p. 73). Torna-se, então, totalmente descabido questionar o acontecimento narrado como sendo real ou fictício, importando, antes, interrogá-lo como e em que medida o é.

Desta forma, o estranhamento intencional do conteúdo narrativo é importante componente da estrutura estética, sendo um dos meios pelos quais a obra de arte como signo, despertando reação emocional no leitor, adquire relação com os fatos importantes da vida do receptor e, mediante estes, com o conjunto de valores que constroem seu universo. Dado o caráter social do signo artístico, a reação individual, embora apoiada na estrutura da obra, reflete o modo como não só o indivíduo como também a coletividade concebem a realidade.

Assim, ao enfocar a história americana do início do século XX de maneira a torná-la, na definição de Alfred Kazin, a “enorme crônica da desilusão com a promessa americana” (1969), e especialmente ao fazê-lo de forma a expor os Estados Unidos como uma nação dividida em si mesma, Dos Passos expõe a América industrial das primeiras décadas do século XX, a América, grande vencedora da guerra e líder mundial, a partir de um ângulo não apenas novo, mas particularmente chocante.

A visão da América como traidora de si mesmo é ainda mais chocante porque enfocada a partir de uma perspectiva histórica, em que a opressão aos imigrantes Sacco e Vanzetti é vista como a traição aos ideais esposados pelos primeiros pais. Mais: a expressão “venceram-nos”, acompanhada da explicitação “a nós, a multidão maltratada” aponta para a execução dos estrangeiros como um ato de traição e derrota do próprio povo americano, o “*we, the people*”, cujos direitos a nação se orgulha de preservar. A extensão dessa ofensa é melhor compreendida quando se raciocina, como o faz Robert N. Bellah, que na teoria política americana “a soberania repousa, claramente, sobre o povo, mas implícita, e frequentemente explicitamente, a soberania última tem sido atribuída a Deus” (1967: 1). Nesse sentido a América – a “terra de Deus”, como a ela se referem Moorehouse e Savage – trai não somente sua tradição de democracia, idealismo libertário e pluralismo radical, como nega, pela transgressão das garantias dos direitos humanos vindas do próprio Deus, a filiação com a divindade.

Soma-se a esse impacto ideológico o impacto provocado pela visão desiludida com que as vidas ficcionais individuais são narradas. À euforia e prosperidade da América vitoriosa, visível nos “Jornal de Tela” através das infíndáveis listas de empregos, do relato dos avanços tecnológicos e da crença generalizada de que “a presente situação assegura a prosperidade” (Jornal de Tela L), opõe-se o fracasso existencial das personagens, que aponta para o sonho americano como irrealizável dentro de uma sociedade como a capitalista industrial. Vida familiar fracassada, amizades traídas, carreiras construídas sobre oportunismo interesseiro, a insensibilidade do ser humano para com o seu próximo, o sacrifício da felicidade individual mesmo na vida da idealista Mary French – eis o sacrifício que a América industrial parece exigir de seus filhos.

A estrutura fragmentária da matéria narrativa reduplica, enquanto forma, os conflitos existenciais e sociais que levam à visão da América bipartida degradada; contudo, tal estrutura também pode dificultar a comunicação com o leitor acostumado à prosa mais tradicional, linear. Para o leitor americano médio de 1930, a prosa de Dos Passos impactava por diferir tanto do texto convencional de Dreiser ou de Steinbeck, como do estilo econômico e despojado de Hemingway ou dos rebuscados circunlóquios de Faulkner.

Enquanto Dos Passos opta pelo impacto a partir da visão desiludida que rompe o clima de otimismo generalizado, é com inegável dose de bom humor que Verissimo pinta o quadro de sua gente e sua terra. Contada por um narrador que, diferente do narrador impessoal e distante de Dos Passos, penetra nos pensamentos e retrata a fala e as reações psicológicas de cada personagem em sua interação social, delinea-se em *O Tempo e o Vento* um Rio Grande que, como o Rodrigo de Don Pepe, é retratado “de alma inteira”. Mesmo a construção dúbia do caráter da Teiniaguá integra esse esforço no sentido de não restringir a complexidade humana essencial: antes de dizê-la definitivamente mórbida ou

incompreendida, isolada ou sendo isolada, o próprio texto instaura a dúvida, tornando assim a percepção de Luzia mais real, porque vista de ângulos diferentes.

Semelhantemente, ao traçar o perfil da gente do Rio Grande através do ambiente em que vive (campo x cidade) e, especialmente, a partir da atividade a que se dedica (agricultura x pecuária), Erico Verissimo evita o estreitamento de definição simplista do tipo “o gaúcho é...”, a partir de ótica unitária. Jogando com as visões que cada grupo faz de si, reproduz o estranhamento provocado em cada grupo pela percepção do outro, optando por fazê-lo, em grande parte, através da ótica da virilidade, tão ligada à auto-imagem gaúcha. Assim, a definição do gaúcho “macho” é dada a partir de uma visão contrastante em que um modo de vida é valorizado através da depreciação do outro: para o homem que se apega à terra, trabalhando-a com a enxada, não é macho o gaúcho que, em constante mobilidade, sai “dando tiros por aí”. Já para o pecuarista e sua “gente” guerreira, macho é o gaúcho que cria gado, homens de “faca na cava do colete e revólver na cintura”, mal cheirosos e rústicos, para quem o gaúcho citadino, intelectualizado, limpo e amante do conforto não passa de um maricas com dedos de dama.

A caracterização fortemente enfatizada do gaúcho interiorano típico como o que não tem asseio não deixa de causar certo estranhamento, especialmente ao leitor urbano. É, contudo, estratégia para presentificar a contraparte do gaúcho urbano através de imagética sensorial olfativa ligada à atividade rural. Quer use desse recurso, ou da dramatização da vida no campo e na cidade, especialmente a partir das vidas de Licurgo, Toríblio e Rodrigo Cambará, ou quer observe, ainda, o preconceito como manifesto na separação entre colonos e imigrantes, o narrador assume a função de pontífice, i. e., aquele que constrói elos entre as diferentes “ilhas”, cumprindo assim a função avocada a si por Floriano-escritor. Oportuniza, dessa forma, visão privilegiada ao leitor, que passa a ter a perspectiva global que escapa às ilhas isoladas em si mesmas.

O fato de que tanto John Dos Passos como Erico Verissimo optam por uma visão histórico-social de suas terras leva os autores a recorrer à história “pública”, i. e., aquela presente nos registros históricos, como referencial sobre o qual se desenvolve a história das vidas privadas. Este pano de fundo histórico, mesmo quando distante da realidade do leitor, pode ser recuperado e compreendido a partir da consulta a manuais históricos; a visão do quotidiano miúdo, porém, quando significativamente baseada em costumes locais, ou quando, como no “Jornal de Tela”, focaliza notícias de época, tem seu poder comunicativo enfraquecido com o leitor atual, que dificilmente poderá recuperar seu contexto imediato. Mesmo fatos públicos, como, por exemplo, as biografias de americanos célebres em Dos Passos ou os diálogos de fundo político em *O Arquipélago*, terão, necessariamente, compreensão diferente para o leitor de cada época e lugar.

É no tratamento dado à narrativa ficcional a partir da visão do homem comum que as trilogias de Verissimo e Dos Passos se universalizam: alegria e dor, derrotas e realizações, lealdade e traição, idealismo e oportunismo, força moral e vontade fraca, impulsividade e moderação, trabalho e lazer – tudo está presente nessas narrativas que, partindo da realidade que lhes é própria, refletem a natureza atemporal do homem, levando o leitor a, vendo-se e a seu mundo de alguma forma refletidos no texto, repensar a si mesmo, seu meio social e a própria condição humana.

NOTAS

¹ A citação remete aos famosos versos de John Donne em “*Devotions XVII*”: No man is an Island, entire of itself/Everyman is a piece of the Continent, a part of the *man*/ (...) ... Any man's death diminishes me because I am involved in Mankind/And therefore never send to know for whom the bell tolls, it tolls for thee’.

² “Jornal de Tela”, no original *Newsreel*. Preferi a tradução de Marcos Santarrita (Rocco) por aproximar-se mais da ideia de jornal de atualidades que precede a filmes; Silveira Peixoto, traduzindo para a Editora Guáfra, verte *Newsreel* como “Noticiário”. “Olho da Câmara” é, também, tradução de Santarrita a partir do original *Camera Eye*, que Peixoto verte como “Olho Cinematográfico”.

TRABALHOS CITADOS

- BELLAH, Robert N. Civil Religion in America. *Daedalus*, 1-18, 1967.
- DOS PASSOS, John. U. S. A. Trad. Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. v. 1. Paralelo 42.
- _____. U. S. A. Trad. Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. v. 2: 1919.
- _____. U. S. A. Trad. Silveira Peixoto. Curitiba: Guaira, s. d. v. 3: Dinheiro graúdo.
- _____. U. S. A. Trad. Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. v. 3: O Grande Capital.
- _____. U. S. A. New York: New American Library, 1969. v. 3: The big money.
- KAZIN, Alfred. Introduction. In: DOS PASSOS, U. S. A. New York: New American Library, 1969. v. 3: The big money.
- MUKAROVSKY, Jan. A arte como fato semiológico. In: TOLEDO, Dionísio. *Círculo Linguístico de Praga*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- _____. Função, norma e valor estético como fatos sociais. In: _____. *Escritos sobre estética e semiótica do arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1994a v. 1: O Continente. t. 1. 30 ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1994b. v. 1: O Continente. t. 1 2. 25. ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1995. v. 2: O retrato. 1.1, 21. ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1994c. v. 2: O retrato. 1.2, 20. ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1994d. v. 2: O retrato. 1.2, 20. ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1994e. v. 3: O Arquipélago. 1. 1. 16 ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1994f. v. 3 O Arquipélago. 1. 2. 15 ed.
- _____. *O tempo e o vento*. São Paulo: Globo, 1978. v. 3 O Arquipélago. 1.3. 13. ed.

Denise Almeida Silva é Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua na Universidade Regional Integrada/Campus de Frederico Westphalen.

Artigo recebido em 10/06/2008. Aprovado em 21/11/2008.

INTERAÇÕES ENTRE O OBSERVADOR E A EXPERIÊNCIA OBSERVADA

Iván Izquierdo

Centro de Memória, Instituto do Cérebro, PUCRS

Abstract: Discussing the interaction between observer and observed specimen, Heisenberg's uncertainty principle and Shrödinger's Cat experiment are brought forth in order to present the undecidability of what is called reality and to analyze the relation of scientists and therapists with their objects.

Key words: Observation and observer; Uncertainty Principle; Quantum Physics; experimentation and results.

Até fins do século XIX assumia-se, em geral, um elevado grau de independência entre o observador e aquilo que era observado, fosse isso um objeto qualquer, outra pessoa, uma experiência ou um pensamento. O médico olhava o paciente e o ato de fazê-lo não mudava a doença deste. O paciente olhava o médico no máximo na esperança de que este lhe tirasse as dores; mas sabia que essa esperança era vã, a menos que o médico fizesse algo definido a respeito. O pintor retratava uma pessoa e esta não mudava por causa disso – além de se sentir mais, ou menos satisfeita com a tela. O caminhante olhava uma paisagem e não esperava que esta fosse mudar por isso; talvez à exceção de Van Gogh, que a descrevia de várias maneiras inusuais. Quanto à crendice de que olhar para alguém pode causar dano (“mau olhar”), ou colocar a mão em cima de alguma

parte do corpo de alguém possa curá-lo, ou de que “pensamentos positivos” ou “negativos” sobre algo ou alguém possam modificá-lo, não constitui objeto de meus interesses nem preocupações, nem dos interesses e preocupações dos psiquiatras ou psicoterapeutas aos quais eu recorreria como paciente.

A percepção de que o observador poderia influenciar aquilo ou aquele que é observado tem origens remotas (aristotélicas ou até anteriores), e foi trazida à tona por Freud, quando descobriu a transferência, a resistência e a contratransferência, em fins do século XIX. A rápida divulgação desses conceitos e sua incorporação ao acervo da civilização ocidental talvez explique a aceitação, nos vinte ou trinta anos seguintes, do Princípio da Incerteza de Heisenberg e a rápida incorporação do Gato de Schrödinger às perplexidades deste mundo. Heisenberg e Schrödinger foram dois grandes físicos da primeira metade do século passado, que contribuíram em muito para o estabelecimento da física quântica e, com ela, de boa parte do pensamento ocidental moderno. A física quântica revelou simplesmente que é possível uma forma diferente de pensar, mais aleatória e menos linear que a até então conhecida, que era a da física clássica.

Outro exemplo da modificação da realidade pelos observadores é o revisionismo histórico, embora este pertença a outro nível intelectual. Foi possivelmente inaugurado por Homero e Heródoto muitos séculos atrás e hoje é, como sabemos, praticado *ad nauseam* por jornalistas de nosso cotidiano, e por historiadores ideologizados de todas as procedências. Quem já foi “notícia” conhece muito bem a que estou me referindo: o que aparece publicado costuma ser diferente de, senão rigorosamente oposto a, aquilo que constituiu realmente a notícia.

O Princípio de Heisenberg trata da impossibilidade de medir com certeza ao mesmo tempo a posição e a velocidade de um elétron. Qualquer uma das duas medições impossibilita a outra. Por analogia, o

Princípio de Heisenberg é aplicável a qualquer objeto, e levanta o fato de que há uma incerteza intrínseca sobre a localização ou o deslocamento de qualquer coisa, e de que temos que viver com essa incerteza. A observação (medição) é antagônica à certeza. Em outras palavras, o observador não tem como analisar uma coisa sem alterá-la. A mecânica quântica baseia-se em boa parte no princípio dessa teoria, e filosoficamente retrotrai a humanidade ao nível dos tempos do nominalismo inglês da época do Bispo Occam (século XIV), ou ao idealismo de Berkeley e Hume (século XVIII), que negavam a realidade externa a nós como algo que só podemos observar (ou ter consciência de) através de nossos sentidos e seus defeitos. A realidade não tem por que ser a que eu observo com meus olhos, nem a que é observada por um cachorro, que enxerga mal as cores, nem por uma mosca, que tem dezenas de olhos, nem pelos animais das trevas ou as bactérias, que não têm nenhum. Porém, todos sabemos que uma bactéria pode nos matar, e que um ser sem olhos, grande, que avança em nossa direção, também.

Entre parênteses, é curioso que ilhas tão realistas como as britânicas tenham nos dado, em duas versões separadas por quatro séculos, o idealismo filosófico. Dá a impressão de que os britânicos almejavam sair de suas ilhas talvez para conquistar outras; o que efetivamente fizeram durante esses quatro séculos, até o tédio.

O experimento do gato de Schrödinger consiste no seguinte: no interior de uma caixa selada há um gato, e um dispositivo que contém um núcleo radioativo e um frasco de gás venenoso. Quando o núcleo decai, emite uma partícula que aciona o dispositivo que parte o frasco e mata o gato. De acordo com a mecânica quântica, o núcleo é descrito como uma mistura de “núcleo decaído” e de “núcleo não decaído”. No entanto, quando a caixa é aberta o experimentador vê só um “gato morto/núcleo decaído” ou um “núcleo não decaído/gato vivo”. A questão é saber quando o

sistema deixa de ser uma mistura de estados e se torna num ou noutro. Quando o gato está vivo e quando não? (as expressões “meio-vivo” e “meio-morto”, fora do mundo das metáforas, não querem dizer nada). O objetivo da experiência é ilustrar que a mecânica quântica requer regras que descrevam quando uma função de onda colapsa e o gato se torna morto ou vivo em vez de uma mistura de ambos, o que não existe.

Há uma consciência talvez desolada no mundo de hoje que não existia antes de Freud, Heisenberg ou Schrödinger: o observador não tem como não influenciar a realidade que o rodeia ou o que ele observa. De acordo com o idealismo britânico e porventura com os físicos quânticos, talvez não tenhamos o direito de chamar a realidade de “realidade”.

Na aplicação das técnicas psicanalíticas, ou quaisquer outras que sejam usadas na Psicologia ou Psiquiatria e envolvam a interação entre terapeuta e paciente, ambos são sujeitos e objetos, ambos interagem entre si e cada um deles muda o outro, e não há como evitá-lo. Eu, ao sair de uma sessão com meu psicoterapeuta, levo coisas que ele me deu querendo ou não, e ele leva coisas minhas que eu lhe dei, também querendo ou não. E, além disso, houve um efeito do tempo sobre os dois (somos cinquenta minutos mais velhos), e o que tenhamos esquecido ou adquirido nesses minutos se acrescenta a, e transforma aquilo que tenhamos aprendido antes da sessão, ou que venhamos a aprender ou esquecer depois. Quando choramos, deixamos o mundo mais triste do que estava quando aconteceu aquilo que nos levou ao pranto...

A mente não para. Transforma-se continuamente, faz e evoca memórias continuamente, e isto nos muda, e não há como evitá-lo. Para parar a mente precisa-se parar o cérebro, e sem a morte isto é impossível, como sabemos.

Isto são fatos; não hipóteses, nem teorias, nem muito menos postulações. Os fatos, em si, não são nem bons nem ruins. Temos de

conviver com eles, assumi-los, e proceder em consequência. Acontecem; como acontecem a vida e a morte e as demais coisas. Se é que as há, realmente, fora da vida e da morte. Para nós e para nossos terapeutas, não há outras coisas. Nem para Schrödinger, nem para Homero. O observador e o sujeito, objeto ou experiência observados, interagem entre si e um transforma o outro.

Resta discutir os aspectos éticos dessa interação inevitável. Freud já tinha receios dela. Sua existência é inevitável, mas pode ser modulada; assim como um para-choque atenua um choque ou um ansiolítico atenua a ansiedade. Sabedor de que sua influência sobre o paciente pode ser grande e maior do que o desejado, cabe ao terapeuta atenuá-la, inclusive através do diálogo com o próprio paciente, se for o caso ou se for realmente necessário. Se achar que não há como evitar uma interação perniciosa com o paciente, o terapeuta deve explicar a este as razões pelas quais não o atenderá mais; por exemplo, em caso de sentir uma forte atração sexual ou afetiva por este. Já foi dito por muitos que a isenção real não existe; e que, entre outras coisas, a declaração de que não possuímos nenhuma ideia política é essencialmente falsa: só manifestar isso já é uma ideia política. O mesmo pode ser dito da influência mútua que vigora entre terapeutas e pacientes; com a ressalva de que, pela autoridade com que este último veste ao primeiro, quem mais sente ou sofre a interação é o paciente.

Isenenão na medida do possível, por mais que seja difícil. Atenuação da vontade de influenciar a outro ou a um evento ou situação ou objeto. Duas ações inibitórias, mas importantes. Afinal, não é isso o que faz a maioria dos cientistas naturais em relação à experiência observada? O resultado das experiências pode não ser aquele que o realizador da mesma (o cientista) esperava ou desejava. Mas acontece igualmente, porque as leis que o determinam não passam pelo pensamento do observador; pelo contrário, é este quem poderá ou não deduzir leis a partir dos

resultados experimentais. De nada adianta insistir em “como teria sido bonito se a maçã de Newton tivesse caído para cima”, ou “que bom se a malária fosse causada pelo ar dos pântanos” (como se pensava) “e não transmitida por mosquitos”. Pouco interessa a inclinação ou o desejo do observador: o resultado não é o que poderia ter sido, mas o que é. Os experimentos nas ciências naturais têm resultados que falam por si sós, e não requerem a tradução de um pesquisador. Muito menos de um jornalista ou de um leitor leigo.

Ivan Izquierdo é médico e doutor em Farmacologia pela Universidade de Buenos Aires. Lecionou na Universidade Nacional de Córdoba, no Departamento de Bioquímica da UFRGS e atualmente coordena o Instituto do Cérebro, no Centro de Memória da PUCRS, onde é titular de Neurologia. Pioneiro no estudo da neurobiologia da memória e do aprendizado, tem mais de 500 artigos publicados em periódicos científicos e é um dos cientistas brasileiros mais citados internacionalmente. Suas principais contribuições referem-se às bases moleculares da formação, evocação, persistência e extinção da memória no encéfalo dos mamíferos, a dependência de estado endógena e a discriminação funcional entre memórias de curta e de longa duração. É também ficcionista, com seis livros publicados.

Artigo recebido em 02/08/2009. Aprovado em 02/08/2009.

THREE ODD STORIES

by **Lúcia Bettencourt**Translated by
Kim Hastings

HERODIAS

The final chords hung in the air, which was stirred by the twirling of her body. Completely nude, with her perfumed hair whipping her shoulders, which glistened with sweat, she seemed enrapt by her own movements. The king studied her lush curves with longing, his dry lips grinning slightly, baring teeth; his pupils dilated. The rich tunics that covered him concealed his stiffness, but I, who knew him so well, recognized that he was growing impatient with the throbbing of his sex. Immediate action needed to be taken, so I signaled for a slave-girl to cover my daughter's body with the first veil she had cast off, the thickest, the darkest in tone, to remove the radiance of her as-yet virgin flesh from royal eyes.

The king left his throne, annoyed. He reached his hands toward Salomé's breasts, but his eyes found hers and he stopped, knowing he first had to fulfill his promise. The king's fingers curled, anticipating the shape of her breasts, feeling the silky firmness of her nipples from afar. With his tongue, he wet his lips, parched from his heavy, anxious breathing. I was watching everything, keeping my distance, but still feeling in control of the situation. I faced my daughter for the first time since her dance and only then did I realize the game was beginning to change hands. Salomé's eyes weren't looking straight at the king, or at me. They were looking somewhere far away, or very nearby, focused in on themselves.

I waited an endless instant until my daughter said what we had agreed on. And she made the request, not a word more or less; she asked for the head of the beggar prophet, the raving madman who had declared my marriage to the

king invalid and indecent. My daughter asked for her recompense with her voice rough as the sands of the desert where the beggar ranted. And she underscored her request with an expressive gesture, moving her hand across her own neck, quickly, unflinchingly, causing a part of the veil with which the slave had wrapped her to fall. She remained standing before the king, tall and slender as a palm tree, exposing a nude breast like a ripe fruit.

The king stepped back. More than two years ago I had come making the same request, receiving instead one more tiara, another cut of silk, gold coffers filled with perfume, fabrics so delicate and rare that they were worth more than the taxes owed to Caesar. It was with these fabrics that I ordered my daughter's body covered; she had become a woman over these last years. I ordered Salomé's hair and body painted with the precious oils I received in lieu of my wish. And I myself outlined her eyes with the Egyptian powders and traced on her palms and the soles of her feet the powerful symbols to be displayed during the dance. I was the one who whispered, day in and day out, of the evil that beggar had done her by condemning me, her mother, the only friend she had in the world.

Aware that I would get nowhere with Herod, who already owned my body, I devoted myself to creating the perfect instrument of revenge. Every second I spent apart from Herod was devoted to her perfection. I taught her to walk, to dance, to speak with the soft but powerful voice of the women of the desert, who needed to overcome the silence of the dunes and the violence of the winds. I kept watch over her body's well-being, massaged her with my own hands, and taught her the secrets of her own self. Mine were the hands that cut her figure; my lips shaped her curves. I made the cymbals and tambourines sound so she could dance. And it was to the rhythm of my clapping hands that her feet touched the ground, to the frenzy of my breathing that she shook her belly and hips.

More than two years were spent preparing for tonight. Everything was going as planned, except for Salomé's gaze. Her perspiring face remained solemn, as during the dance. Her thick eyebrows came together above her nose and darkened her look, fixed on a point beyond my view. I couldn't understand what was happening to her. I, who thought I knew everything having to do with my daughter, realized at the end of the dance that Salomé was a mysterious whirlpool who began to reveal herself in that enigmatic look. The svelte and breathless young girl, who remained impassable, waiting for a beggar's meaningless head to be brought on a platter of the finest silver from Solomon's mines, wasn't the polished instrument I knew how to handle so well. She planted herself there like

a puzzle, and I needed to decipher it before the bloody head was brought before her. I searched her eyes for the new meaning of her life, but Salomé's gaze was averted, focused far off, or perhaps too close.

Steps echoed through the palace. Men brought the stinking head. I knew its arrival would unleash a new stage in all of our lives. Salomé remained upright and distant. Her sweat had dried, her breathing had slowed, and it was as though she wasn't even there. The king no longer wanted her. Nervousness overtook him; he had such a fear of death that he had never seen a lifeless body. The head was brought closer, and full of superstitions and misgivings, he was frightened by its proximity. He covered his own head with his robe and sought to get out of the way. Everyone became infected by the terror of silence imposed on the unmoving lips. The palace seemed enchanted; not a sound was heard, other than the bearers' cadenced steps and the king's uneasy breathing.

When the door opened, a beam of light penetrated the room and cast a shadow over Salomé. Perhaps this was why I couldn't make out her gaze, which extended toward the shapeless mass on the silver platter. The tangled, blood-soaked hair flowed off the tray. The bearers – two strong men were needed to carry the platter and its load – showed their exertion in the form of their taut muscles. Step by step they approached the king, who recoiled and turned his back on them. With a trembling hand, he pointed to Salomé. The men walked to my daughter, but she merely cast a quick glance over at them and headed toward the king. The dark veil shaded her figure, but it didn't hide the resplendence of her flesh. The impression was of a cloudy night, when the full moon makes heavy storm clouds transparent.

It was then that I went back to my daughter's eyes. Feverish, they were dark and wide, enhanced by the paint I myself had applied that afternoon. They were deranged, the eyes of one who has discovered the power of sex and death for the first time. Salomé had lost her limits, and her eyes grew, like waves, and they drowned us all in their torment. Clinging to the king, she offered her mouth, which was as dark as the blood that ran over the bearers' arms. Aimless, the two men didn't know what to do with the macabre weight and looked around, awaiting a command that didn't come. I took the initiative and stepped toward them. The beggar's face was very pale, stained with blood and dirt. His mouth seemed pursed to cast one last accusation. Most impressive were his eyes, glazed, but with the glow of a lantern, burning whoever would dare to face them.

I didn't see when the king rejected my daughter. I was fixated on the savage gaze of the beggar prophet, reading in those pupils that he was determined

never to silence his accusations. The king pushed Salomé away from him and my daughter fell on the palace floor, which was stained with the blood that continued to drip from the severed head. Salomé let out an anguished wail on realizing that she had soiled her body with the black blood and she used the veil to clean herself. Her frantic movements resembled a new type of dance; everything my daughter did had natural grace, tragic beauty. But superstition and fear filled the spaces of the hall, and they were becoming insurmountable. I ordered the bearers to take away the head and to give it, along with the body, to the beggar's tribe. They were to take the necessary measures. And, in order that no voice should rise in protest, I decided that the platter, made with the finest silver from the most legendary mines, should be given to the tribe's chiefs. The brilliance of that implement would deflect any cry of revenge.

Now it was time to take care of Salomé. I appointed a slave-girl to bring her from the hall. I called others to clean the floor tiles. I myself dispensed the perfumes that would conceal the malignant odors of the infected head. My daughter would be bathed and her hair brushed; she would be dressed and made up as a bride. That same night she would leave with the emissary of a distant kingdom, where waters ran in abundance and plants sprang naturally. It didn't matter that confronting death had left a new expression in her eyes. I would be the one to redo her henna paintings. I myself would choose her perfumes and massage her with precious oils. I would give her warm camel's milk mixed with herbs to drink. And I would close her eyes, forever snuffing out the expression that hurt more than the beggar's words. And there, faraway, beneath the shade, Salomé would have to rest.

FALLING INTO TEMPTATION

Josué felt his left knee aching, but didn't take the weight off it. Instead, he bent his body so that its full weight was supported by the sore joint, offering the sacrifice to God, as the priest had taught him. With his eyes fixed on the thin and tortured image of Jesus, he added one prayer to another, hoping to be able to complete the rosary before pain obliged him to alleviate the torture he was inflicting on himself. His words tripped over one another, the phrases began to lose their meaning; penitent, he established a slower rhythm, repeating phrases, restarting prayers.

Between the masses of Ave Marias, he recited the short prayers his grandmother had taught him and that he avoided calling "ejaculations"; he didn't

want the name to tempt him with its promise of pleasure. Josué knew he was a sinner but he wanted to be a saint. He weakened himself with assorted fasts, and couldn't understand how his body continued to be covered with fat. The Christ in front of him, suspended from the cross and emaciated, with its ribs like zebra stripes and its face twisted into a grimace of pain, seemed to mock his own awkward body, his undersized hands, his thick and hairy neck, his heavy asthmatic breathing.

Josué finished the rosary, crossed himself, said amen as one sighs with relief, and carefully moved his aching body with care until managing to settle into a pew. His eyes itched, probably irritated by the musty smell of the church, and he rubbed them with his index fingers, resting his thumbs on his jawbones. It was an old habit, one he'd had since childhood, and that his grandmother had always chided him for. But he hadn't corrected it, in the end, it wasn't a sin. His goal was sainthood, not eye health, much less good manners.

Seated, he rubbed the aching and swollen knee, proud of his pain, without thinking that pride was one of the sins of which he should free himself. For him, sins were of the flesh, those he raged against in a battle of prayers, but which were always there to torture him, making his stomach rumble and his sex swell, embarrassing him in front of others. Exiting the musty and damp refuge of the old church was all it took for his body to begin expressing itself with violent appeals. The smell of sausages grilling on peddlers' carts made him salivate and his despairing, protesting insides turn over. On the overcrowded bus, passengers' buttocks pressed against his paunch, and he felt the warmth and softness of others' flesh provoke the immediate response of his hot and throbbing member. More than once he had been chastised by God, who had sent him a humiliating ejaculation, leaving him with the stigma of sinner in plain evidence.

When he felt his knee could finally support his body, Josué stood up and did the first of a series of crossings. He walked a little, turned around partway, and went back to crossing himself. Another few steps, another half-turn, another crossing. He continued this way until the end of the long and dark nave. He stopped beside the font of holy water to moisten his fingers before the final crossing and was disappointed to see it was dry. When he was a boy and went to church with his grandmother, the fonts in all the churches were always full, and he enjoyed dousing his head with the pure and sacred water. Nowadays a church that offered holy water was rare. In some, payment was required to obtain a small bottle's worth.

Josué went down the stairs carefully in order not to strain his inflamed joint. On the street, he went along limping slightly to the bus stop, valiantly passing through the intoxicating aromas of sausages and sauces loaded with onions

and peppers. At the stop, he decided to wait for the next bus, to avoid the discomfort of close contact with other bodies. When the bus finally arrived, Josué forgot his intent and fought for a space, pushing, shoving, pressing forward. Aboard the vehicle, he tried to position himself next to a seat, placing his sex against the metal and plastic frame, so as not to brush against anyone.

He was almost saved. Josué began to recite a rosary in his head, but his eyes got lost in the blue of the sea, now that the bus was making its way across the bridge. With each jolt, his body shifted out of position, but he would quickly right himself. Josué would restart his prayer, without knowing if he was already at the Hail Mary or if he still needed to say one more Our Father. Uncertain, he would say one more Our Father, but the words would get scrambled and he would find himself saying an Ave Maria or daydreaming like one who had already finished praying. The bus moved along slowly, lurching and stopping violently, shaking its passengers as if to wake them. Finally they reached the end of the traffic jam and the bus, emptier now, began to pick up speed. Josué continued to stand; his sex, anchored against the firmness of metal and plastic, behaved, remaining limp.

And then, the unexpected happened. An assailant ordered the bus driver not to make any more stops or he would be shot. His accomplice went around collecting the belongings of each passenger. Josué had no watch; in his pocket he carried only an old handkerchief, the monogram embroidered by his grandmother already frayed. He kept a straight face, laughing inside, feeling superior to the assailants, since they weren't going to take a thing from him. His turn came and nothing was put into the shopping bag, annoying the bandit. Bent out of shape, the man reached his hand toward Josué, who raised his arms, surrendering. The bandit began to grope him, and the touch of warm hands on his body caused an instant reaction, embarrassing Josué and mocking the assailant.

"Fag!" the bandit shouted up front. And he continued with the sacking.

Josué remained standing, with his face bright red and an erection that didn't give in to his shame. He thought everyone was looking at him, their having forgotten the bandits. It was with relief that he realized the bus was slowing down and stopping. The assailants stepped off and Josué, without thinking, hurried to the door, wishing to jump off too. Seeing themselves pursued, the bandits reacted instinctively and fired at the bus, which drew the attention of a patrol car, prompting a shootout and terrifying the bus passengers. Josué could see the assailant who had made fun of him, on the ground in front of him, bleeding. He tried to imitate Jesus, and thought about going to help the injured man, but he reconsidered. Jesus had never been called fag

by any of his aggressors. Being slapped in the face, lashed, crucified, ennobled the victim. Being called fag not even God would withstand. And so, instead of aiding, Josué bent over in search of a weapon. The gun was carried by the other assailant; this one merely had a dull, oversharpened knife. And it was with it that Josué fell into temptation, penetrating another human body for the first time.

4%

Her vice had begun out of mere curiosity. She would watch all those people moving about, the burning embers at their fingertips, their mouths open in Os letting out little smoke rings that would rise and disperse, scattered, in the haze of warm afternoons in the park. She found it so entertaining, so... so human! She ended up giving in to curiosity and trying a butt within her reach. She choked, coughed, but everyone around her found her antics amusing; they laughed at her confusion, and slapped their hands together, tickled. She felt encouraged to try again. Laughing, with her lips pulled back, and looking from one person to the next, she held out her long fingers, as if asking for another cigarette, which came prelit, handed over by a funny-looking guy with a big belly and sweaty, sour-smelling clothes. She kept on choking, and prompting the laughter and applause of the people around her. With the last puffs, she had felt her body tingling and a good buzz. She would have gone on napping right there in the shade, snoring, but the people wouldn't stop moving around and making loud noises, all aflutter. So, tired and slightly nauseated, she turned her back on her visitors and went inside, to sleep.

Her mate paced sullenly from corner to corner. She called him, ran her fingers over his head, making him drowsy, but he didn't respond, didn't rouse. He sought the more remote corners, the more isolated spots, and covered his head with his hands and bent arms. At first, she kept following along behind him, touching him, instigating him. Afterward, she would just go look at him; she spent a lot of time looking at his thinning body, his dimming eyes. In the end, she would spy on him from afar, with a cigarette clutched between her long fingers, puffing, puffing...

The two came to get him, in their gray work clothes. They lifted his meager body without showing any reverence. They placed him on a stretcher and were heading out when she rushed at them, crazed, enraged. One of them let

out a nervous laugh before shouting for her to back off. She clung to the stretcher, trying to pull her mate's body back. Exasperated, the two barked for her to leave, to let go, but she simply rocked in front of them; no sooner had they gotten past her than she again threw herself over his shrunken, boney body. One of the two stuck his hand in his pocket and pulled out a pack of cigarettes. Patiently, he lit one and took a long drag. Head tilted upward, he exhaled the pungent white smoke. He then offered her the lit cigarette, with a knowing look. She stared at him, her wide eyes teary, filled with pain. But the smoke gave off its smell, fanning her desire, and she gave in, taking the cigarette with her long, dexterous fingers, withdrawing to smoke at ease. She took long drags, feeling her chest burn. Between each, she would throw her head back and let out unintelligible wails, which seemed to come not from her throat but from somewhere much deeper, from the heart of all pain.

Alone, she no longer found pleasure in her routine. With no appetite or manners, she played with her food and let it fall on the floor, attracting flies and other insects, which she would then pursue to distract herself. Restless, she roamed her quarters, threw herself against the wall, protesting the solitude, the tedium, the emptiness that grew despite the multiplying visitors around her. Her sole consolation seemed to be the cigarettes she was able to obtain from visitors or from the man who took care of her house. He would come regularly, bringing her cigarettes, lighting them for her, keeping her company. At first, she kept her distance from him, smoking with abandon but distrustful, standoffish. Over time, she started to wait for him at the door, would accompany him through his chores, sit next to him and share a piece of fruit, or a drink. The cigarette was for the end of the visit.

She liked to spend time beside him. He was mature, his scent was strangely unsettling, and he dressed in interesting clothing, dark and worn. His body was almost hairless, his head completely bald, and his smile, with chipped teeth that were too small for his mouth, left a lot to be desired. He hardly spoke, which she appreciated. After all, nearly all sounds were superfluous. The only ones that soothed her were music, which she could listen to all afternoon, next to him. He always brought along his little portable radio and would set it up on the low wall when he arrived. If he touched her, she was happy. Sometimes she sought him, and would take his hand, place it on her head. And he always brought cigarettes, and the smoke comforted her.

His bucket empty after feeding the animals and cleaning the cages, he would sit to smoke a cigarette. He would leave that spot for last; it was the shadiest and coolest, with the old tree, witness to other times, extending its branches and in need of pruning. The home's resident had grown fond of him and always waited for him at the door. He didn't know if it was his presence that pleased her, or the fact that he always broke the rules and gave her cigarettes, even before they figured out that she was addicted and that now cigarettes should be part of her daily rations. The two would smoke in silence: he, thinking about life, she, who knows what. Seated, with his warm hand playing with her delightfully big ears, he would listen to the birds preoccupied with getting back to their nests, before nightfall made their flight impossible. He would think about his commute home, first the walk, then the overcrowded train. His dream was to be able to travel to and from work seated, with enough room to read the newspaper, pages spread open. But he was already close to retirement and he always came and went standing, readjusting his grip on the handbars along the way. When it rained heavily, the streets would flood and he would have to go the distance on foot, climbing along the railings of homes that were nearly underwater, making movements that resembled those of the frightened monkeys at the zoo. He could only read the newspaper on the weekends, which he did with a vengeance. He would read everything, all the sections, even the ads. Sitting there next to her, gathering strength to face the trip home, he remembered his readings of the night before, on genomes. He didn't really understand what those were, but was startled by the fact that, whatever they were, humans and chimpanzees had 96% of the same genes. Glancing sideways, he saw that she was smoking, absorbed, her head tossed back, blowing out smoke from her mouth and nostrils. Seeing herself watched, she flashed her wide grin, stretching her lips and baring her teeth and gums. She really was a good friend. They had a lot in common.

Lúcia Bettencourt é carioca, possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e está cursando seu doutorado em Letras/Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense. Lecionou Literatura na Universidade Notre Dame e na Yale University. Seu primeiro livro de contos, *A Secretária de Borges*, recebeu o Prêmio SESC de Literatura de 2005. Foi a contista premiada no 10º. Prêmio Josué Guimarães, promovido pelas Jornadas Nacionais de Literatura, de Passo Fundo, RS, em 2007.

Modesto Carone. *Por trás dos vidros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. 206 p.

Conhecido no espaço das letras brasileiras como tradutor das obras de Franz Kafka (1883-1924), Modesto Carone, além de ensaísta e crítico, é ficcionista. *Por Trás dos Vidros* é uma coletânea de contos editados em livros anteriores: *As Marcas do Real* (1979), *Aos Pés de Matilda* (1980), *Dias Melhores* (1984), e de contos publicados no jornal *Folha de São Paulo* entre os anos de 1985 e 2001.

Reunidos graficamente conforme as edições anteriores, os contos de Modesto Carone têm como peculiaridade, que os mantêm coesos, o homem em constante visita ao seu interior, como se realizasse viagem para dentro de si. O resultado desse passeio é exteriorizado das mais diversas maneiras, mas sempre com impacto, tanto nas vidas das personagens quanto na expectativa do leitor. Tais ações, e muitas vezes, a falta delas, explicitam as ambiguidades inerentes às personalidades desses seres de papel.

Um dos recursos usados pelo autor para demonstrar as rupturas da unicidade do ser está na duplicação da personagem em observador e objeto observado. Tanto é que, em vários deles, elas saem de seus corpos e se enxergam a si mesmos na realização dos movimentos mais triviais, ou, então, prestes a cometerem os mais ensandecidos atos. Da mesma forma, algumas personagens se duplicam em outros seres, como é o caso de Matilda, que às vezes se apresenta como Irmã, ou o narrador de “O ponto sensível”, que se transmuta em seu próprio filho.

Assim, andam, lado a lado na narrativa, o cotidiano de homens solitários, casais desestruturados e memórias de infância unidos a ações das mais estranhas e bizarras. O dia-a-dia de uma vida que se aparentava normal, de repente se desestrutura para o mais inverossímil dos desfechos, exibindo o homem perdido e desconcertado de um mundo contemporâneo que nos é apresentado em pequenas pinceladas.

A paisagem que se vislumbra com mais exatidão não é o cenário das cidades e casas, que dão apenas o suporte para se explicitar algo maior, o ser humano, vivo, em meio às suas lembranças e ao peso de sua consciência. Viver, para essas personagens, é como procurar pela fenda mais larga por onde se possa passar a uma outra realidade. Paradoxalmente, suportar seus cotidianos não parece ser um fardo, pois existe uma leveza, uma rarefação nas atitudes e nas conclusões com que as personagens se descobrem, ou tentam se descobrir, inseridas no mundo. É como se elas fossem vistas através de uma película fina, o vidro, por exemplo. O homem dessas narrativas que olha para dentro de si não encontra obstáculos imensos ou opacos; muito pelo contrário, ele consegue, rapidamente, se observar através dessa tela translúcida, pela qual pode se ver, mas raramente se compreender.

Os contos de *Por Trás dos Vidros* não são surreais, nem fantásticos. Eles exemplificam, através de suas narrativas estranhas, a vivência das personagens em uma sociedade contemporânea. Como a maioria dessas narrativas foi escrita na época da ditadura militar brasileira, as metáforas são plenamente cabíveis. Os mundos ficcionais de Modesto Carone podem ser relacionados à opressão, à falta de liberdade desse contexto brasileiro. Mas editados agora, não perderam em nada na estranheza de suas fabulações. Elas continuam atualizadas, mais reais quando percebemos que o homem continua solitário, perdido, tentando se encontrar como ser pertencente a um mundo que não lhe faz sentido. Desse ponto de vista, não há como não se pensar na influência da narrativa kafkiana nas entrelinhas da ficção de Modesto Carone. Estão lá as mesmas imagens esdrúxulas de um homem que não consegue compreender a engrenagem da sociedade em que vive.

Se seguirmos o tom da epígrafe que abre o livro, e que trata das palavras de Theodor Adorno a respeito do sofrimento do homem ligado aos momentos sociais de um mundo alienado, podemos vislumbrar essa relação nas narrativas do mundo diegético com o contexto histórico-social do homem contemporâneo. Um bom exemplo de correspondência sociedade alienada/homem sofrido está no conto “As marcas do real”. A realidade da narrativa se apresenta no fato dela ser uma pequena biografia do poeta austríaco Georg Trakl (1887-1914), morto aos 27 anos, de uma overdose de cocaína. A frase final do conto retoma a narrativa desde seu início, pois se trata de uma indagação que o poeta Rainer Maria Rilke teria feito a si mesmo: “quem teria sido ele?”, referindo-se

ao poeta morto. A partir daí se recicla a pequena biografia do jovem poeta. Sua história parece surreal, como as histórias de outras personagens do livro de Modesto Carone. Na sua vida sofrida apareceram o pai vulnerável, a mãe com transtornos psicológicos, o amor incestuoso pela irmã, a dependência de drogas fortes, a participação na Primeira Guerra Mundial e, por fim, o suicídio. Eis aí uma história real que se encaixa perfeitamente nas histórias ficcionais dos contos de *Por Trás dos Vidros*.

Georg Trakl é apenas mais um dos oprimidos pela realidade da vida nessas narrativas. Cada um, a seu modo, procura se encaixar no mundo: o viúvo que vê o seu passado na sala de casa; o suicida; o homem que se descobre integrado à cama; o funcionário que trabalha agachado sob a mesa; o homem que se depara sob a mira de um atirador; a personagem que vive com os ratos nos esgotos; as dúvidas e as inseguranças da vida após a separação do casal, etc.

Nos contos de *Por Trás dos Vidros* não se encontram relatos felizes, nem experiências edificantes. Encontra-se somente o homem solitário, mais um perdido nas cidades; mais um perdido nas narrativas contemporâneas. O homem frente a frente consigo mesmo, sem espaço para o diálogo, vivendo o seu derradeiro momento a todo instante, como é o homem de João Gilberto Noll, de Caio Fernando Abreu, de Cristóvão Tezza e outros. Pensando bem, o homem solitário de quase todas as narrativas literárias, pois independente das ações no tempo e dos companheiros de trajetória, o homem sempre está só consigo. O homem de Modesto Carone é apresentado ao leitor como um ser sem medo, translúcido, leve no seu ato de viver a sua vida pesada. Ele se projeta sem mágoa ou tristeza, estoicamente assumindo o que deve vir, sem alarde, mas sem alienação. Ele tem consciência do seu entorno e das consequências de cada ato seu, mesmo que essa ação se desvirtue para outros caminhos. Ele é um homem consciente de seu modo de estar no mundo. Ele é o centro do problema, como diz uma das personagens, em “Reflexos”: “Isso significava que o cerne da questão estava em mim, não neles”. Tanto o problema como a sua solução estão lá no fundo do homem e para encontrá-los só é preciso viajar para dentro, pois esse é o caminho, para dentro, sempre.

Roberto Carlos Ribeiro
Doutorando em Letras pela PUCRS

RESENHA REVIEW

Bosco Brasil. *Cheiro de chuva. Novas diretrizes em tempos de paz.* São Paulo: Aliança Francesa; Consulado Geral da França em São Paulo; IMESP, 2007. 232 p.

O dramaturgo Bosco Brasil nasceu em São Paulo, no ano de 1960, e formou-se em Teoria do Teatro – Dramaturgia e Crítica Teatral - pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. É considerado um dos expoentes da nova geração de dramaturgos brasileiros, tendo integrado o movimento de renovação dramatúrgica da década de 90, destacando-se a partir da estreia de *Budro*, peça com a qual recebeu os Prêmios Shell e Molière de melhor autor no ano de 1994. Em 1995, funda o Teatro de Câmara de São Paulo, na Praça Roosevelt, com repertório integralmente dedicado à dramaturgia contemporânea. De suas criações dramatúrgicas destacam-se: *Atos e Omissões* (1995), *Qualquer Um de Nós* (1995), *O Acidente* (1995), *Os Coveiros* (1998), *Novas Diretrizes em Tempos de Paz* (2001), *Blitz* (2002) e *Cheiro de Chuva* (2002).

As peças *Cheiro de Chuva* e *Novas Diretrizes em Tempos de Paz* foram encenadas pela primeira vez em São Paulo no ano de 2002. Ambas compõem o volume da primeira publicação dos dramas de Bosco Brasil, realizada em 2007, pela IMESP - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo - em parceria com a Aliança Francesa e o Consulado Geral da França. O autor é o primeiro brasileiro a ser publicado na coleção *Palco sur Scène*, que apresenta em edição bilíngue a nova produção em dramaturgia brasileira e francesa.

A primeira peça do volume, *Cheiro de Chuva*, mostra a relação de um aluno com sua professora de dança durante uma aula, enquanto os dois esperam a chegada da chuva. O sutil envolvimento a partir dos passos de dança, as reflexões e as culpas, os medos e desejos afloram de forma lenta e delicada ao longo da narrativa dramática, pontuados pela expectativa de que um evento externo, através da introdução de cheiros, sons e sensações da natureza, venha estimular um momento decisivo: a revelação de uma paixão latente e proibida e suas consequências.

A ação da peça transcorre num estúdio durante uma aula de dança de salão. Nesse espaço vazio há a presença de espelhos imaginários situados, conforme indicação do autor, em todas as direções. Os corpos dos atores e seus movimentos são o foco principal da cena, assim como um relógio de parede que para nos momentos em que as personagens olham-se no espelho, geralmente em direção ao público, e empreendem um novo percurso espacial e temporal. Nesse outro plano, há o momento de reflexão individual, do pensamento de autoavaliação e de uma cristalização nas relações através do voltar-se a si, num percurso de questionamento existencial que depende, porém, da presença do outro.

Há no texto diálogos breves pontuados por silêncios e retornos, há olhares furtivos que se cruzam através do espelho e há, ainda, encontros que retraem e impulsionam olhares em fuga para uma janela imaginária. O que deveria ser dito perde o rumo e se dispersa no reflexo do espelho. A Professora e o Aluno, assim exclusivamente nominados pelo autor, numa referência à posição que ocupam naquele espaço, naquele momento e naquela ação, deixam aflorar suas diferenças e experiências a partir da indicação de personagens dada na rubrica inicial: “O Aluno, nem tão velho quanto sente que é. A Professora, nem tão menina quanto de fato é.” (23). Na alternância entre monólogos e diálogos, o autor revela personagens e conduz o drama com forte intensidade através do desenrolar de questionamentos: quem são aquelas pessoas e quem deveriam ser, o que fazem e o que deveriam ou não fazer, e como os compromissos de uma realidade externa à aula de dança se confrontam com aquele momento, considerado por eles o momento único do encontro. O autor, nesse caso, não dá respostas: deixa em suspenso o ato da entrega e, assim, a decisão final fica por vir. Sabe-se apenas, ao som de trovões, que uma forte tempestade se aproxima. E que, entre o casal, há a necessidade latente de deixar-se ficar um pouco mais.

O texto seguinte, *Novas Diretrizes em Tempos de Ppaz*, tornou-se um dos dramas mais difundidos do autor, com montagens apresentadas em várias localidades do Brasil e do exterior. A obra coloca em cena o confronto entre um imigrante polonês e um agente policial que faz a triagem na imigração, assim como a rede de relações entre eles que daí se estabelece.

A ação é situada no dia 18 de abril de 1945, data próxima ao final da Segunda Guerra Mundial, numa época em que os imigrantes só podiam entrar no Brasil com salvo-conduto enquanto esperavam o acordo de trégua. No porto do Rio de Janeiro, Segismundo, o funcionário da alfândega, é instruído a impedir a entrada de espiões nazistas e deve interrogar o agricultor polonês Clausewitz.

Inicialmente percebe-se a referência direta ao drama *A vida É Sonho*, do espanhol Calderòn de La Barca, através do nome da personagem do interrogador. Segundo a trama do século XVII, depois que o rei recebe uma revelação dos astros de que seu filho, Segismundo, seria cruel e tirano, o monarca determina que, logo após o nascimento, a criança seja presa numa torre até atingir a maioridade. Em *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*, o interrogador Segismundo, assim como o anti-herói do teatro barroco espanhol, necessita ficar trancado em sua sala para exercer a tirania até perceber-se como ser humano consciente e sensível, numa relação à maioridade definida por Calderòn. Já o imigrante Clausewitz faz referência ao estrategista militar prussiano Carl von Clausewitz, que viveu entre os séculos XVIII e XIX e escreveu a obra *Da Guerra*. Considerado um grande mestre da arte da guerra, suas lições de tática e estratégia vão além dos exercícios militares propriamente ditos, para se constituírem numa profunda reflexão sobre a filosofia da guerra e da paz. Essa condição se manifesta na personagem do texto atual, que se revela hábil na condução do confronto e no jogo de poder estabelecido.

Na ação dramática de *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*, as lembranças do passado tornam-se significativas para constituir a posição e o embate entre as personagens. Os nomes seguem características de suas referências: Clausewitz é um ator assombrado por familiares e amigos brutalmente assassinados durante a guerra, e tenta entrar no país fazendo-se passar por agricultor; Segismundo cumpre as tarefas que lhe são delegadas e, se necessário, espanca até a morte as pessoas que interroga.

O cruzamento das lembranças de ambos se transforma em pano de fundo para a exposição de diferentes facetas de suas personalidades. Segismundo vê contradições no depoimento do homem que se diz agricultor, mas que sequer possui calos nas mãos, e que é capaz de falar português sem nunca ter pisado no Brasil. Deve exercer seu papel de interrogador, mas revela sensibilidade ao deixar-se envolver pela situação e provoca Clausewitz com a aposta de que só permitirá sua entrada no país se ele o fizer chorar por meio de algum relato, nos dez minutos que restam para o navio zarpar. Inicia-se, assim, um jogo de busca e negação das próprias identidades: o polonês, para afastar a suspeita de espião nazista, afirma-se através do teatro, e consegue fazer com que o interlocutor chore durante a interpretação de uma das passagens do drama *A Vida É Sonho*. O torturador, tomado de encantamento, deixa-se levar pela história contada pelo agricultor, que finalmente revela ao interlocutor a sua real profissão de ator. Assim, o jogo de poder se inverte e dilui, e o sentido de humanidade aflora através da expressão artística. O drama de Calderòn é utilizado por Bosco Brasil de maneira intertextual, para afirmar a possibilidade de

mudança existente numa realidade aparentemente irreversível. A partir disso, o ator inquieta-se: “Eu decidi ser agricultor. Eu não quero mais saber do Teatro. O senhor acha que tem lugar para o Teatro no mundo, depois desta Guerra?” (85) E, depois da emoção e do choro sensível do interrogador, enquanto Clausewitz narra a trama de *A Vida É Sonho*, a própria ação responde à sua inquieta indagação.

Nos dois dramas de Bosco Brasil percebe-se, através das personagens, a necessidade de construção de uma auto-imagem a partir de um novo foco, do ponto de vista distanciado, refletido e formatado na visão do outro. Ao salientar-se o estilo de narrativa dramática do autor, encontra-se a forte identificação com a visão de um sujeito que já não se basta sozinho, um indivíduo que tem, em seus questionamentos existenciais, mais do que o impulso de autoafirmação, a necessidade de autorrepresentação. Em *Cheiro de Chuva* e *Novas Diretrizes em Tempos de Paz* o que se vê é o confronto de duas personagens que atingem o ápice emocional através da relação de alteridade que se estabelece: na primeira, no conflito da paixão velada e proibida que move professora e aluno através do ensaio de passos de dança, fragmentados e interrompidos por pensamentos desencadeados a partir do reflexo no espelho; na segunda, pela relação de poder e submissão entre um imigrante polonês e o interrogador da sala de imigração, no exercício de sua função, e a luta para não deixar que essa relação de alteridade provoque a temida e vital inversão de papéis.

Para tanto, os recursos da linguagem dramática se concentram nas alterações e deformações de tempo e espaço: no primeiro texto, através da sala espelhada, cujos reflexos permitem a autorrepresentação de uma nova imagem, acompanhados pelo movimento do relógio que anda, pára, estanca o tempo e volta a movê-lo; no segundo, numa sala completamente fechada, onde o espelho constrói-se na presença única do outro e a duração temporal acompanha as transições psicológicas das personagens. Essas transformações de tempo e espaço estão diretamente ligadas ao andamento da ação e da estrutura dos dramas, dadas pela alternância de monólogos e diálogos e pontuadas pela expressão dos conflitos deflagrados pelas relações humanas. O sentido de dualidade e a relação de alteridade, que aqui se transformam em chave para a expressão de questionamentos particulares e existenciais, surgem nesses textos como base fundamental para o desenvolvimento da narrativa dramática de Bosco Brasil.

Luciana Éboli

Doutoranda em Letras pela PUCRS

RESENHA REVIEW

Ronaldo Lima Lins. *Jardim Brasil: conto.* Rio de Janeiro: Record, 1997. 270 p.

Um romance que, em seu título, evoca Brasil e Jardim – espaços associados ao nacional e ao edênico – já provoca certo estranhamento neste nosso mundo contemporâneo no qual as formas diversas de identidade, especialmente aquelas erigidas na modernidade, estão expostas ao ritmo ágil das informações e imagens em rede, do consumo global, da influência dos veículos de comunicação e do capital transnacional. A crise que sempre acompanhará a modernidade, com suas contradições, com sua dialética de construção e desconstrução, ganha novos contornos e complexidades com a percepção contemporânea da falência de muitos dos projetos que embalaram a condição moderna, especialmente aqueles inaugurados pelo Iluminismo.

Desse caráter problemático nutre-se a narrativa de *Jardim Brasil: Conto*, romance de Ronaldo Lima Lins, publicado em 1997. Ambientada no Brasil de fins do século XX, na derrocada do governo Collor, a narrativa fala dos descaminhos de um brasileiro comum, Leocádio Banao, em meio às ruínas de um convívio urbano, em que as possibilidades do indivíduo parecem reduzidas e a utopia resulta sempre precária. Mas o que este *Jardim Brasil* nos conta não se reduz aos movimentos da personagem em seus percursos e lembranças; constitui, antes, uma viagem feita da própria historicidade moderna, de suas ambivalências, de seus vencedores e de seus vencidos.

Já a partir do título, anuncia-se a dialética entre o perene e o histórico – expressa pela superposição entre a utopia edênica, do Jardim, e o Brasil, território historicizado pelo batismo da colonização –, que depois se reproduz e desdobra em outros elementos do texto, dentre tais a ambígua enunciação de um “conto” – forma narrativa ou ação de contar por parte de um sujeito-enunciador em primeira pessoa.

Na multiplicidade de seus cruzamentos, o texto traz ainda momentos importantes da história do país, como a ditadura Vargas, a ditadura militar e os descaminhos do governo Collor. Se Leocádio não foi, a rigor, protagonista importante de nenhum dos episódios históricos narrados, a circulação desses tempos pela narrativa revela-se harmônica em relação à estrutura de superposição de fragmentos da Carta de Caminha (tomados como epígrafes dos capítulos do romance) com a vida contemporânea do personagem. Ou seja: todos esses tempos se encontram na vida presente daquele homem banal/Banao, que experimenta, no final do século XX, as ruínas produzidas pelo fenômeno moderno, no geral, e pelo atravancado processo de modernização do Brasil, em particular.

Na representação das viagens da narrativa de *Jardim Brasil* pelo universo da tradição cultural, estão também as andanças da própria personagem por um cenário que não poderia estar mais sintonizado com a modernidade: a grande cidade. Produto extremo da chamada modernização, que nos últimos séculos dominou as preocupações não só dos países centrais, mas também do Brasil, a cidade grande é o símbolo de um progresso que em muitos momentos assinala o próprio fenômeno moderno.

Muitas são as correlações que se podem estabelecer entre as feições da modernidade expressas por esse cenário urbano e a ambientação do romance de Ronaldo Lima Lins. A vida no condomínio, a sensação da vigilância, o tumulto dos conflitos de rua na cidade, a miséria da vida sem teto, o assalto ao ônibus, a sobrevivência na guerra urbana, os descaminhos do indivíduo na multidão, vários são os elementos que se constelam na insegurança e na violência estruturais do espaço em que se move a personagem Leocádio. Essa mesma instabilidade fará ruir o mundo do síndico Apolônio, acossado pela atração irresistível por Maira/Laira/Naira, que, embora enigmática e desconhecida dos que a cercam no condomínio, teria sua imagem exposta e conhecida como modelo, com a exaustão que o mundo da propaganda impõe a todos.

O livro expõe uma paisagem urbana do Brasil contemporâneo em que, sob a hegemonia do fenômeno da mídia, não há espaço confortável para antigas formas de convivência ou de sobrevivência. Mesmo a *flânerie*, atitude imortalizada pela ótica baudelairiana, sofre uma espécie de deslocamento no sentido de sua solidão: privado cada vez mais de sua capacidade de observar (ou de discernir), o indivíduo é perseguido por simulacros, visões de imagens vindas da onipresente publicidade, destacado mote da narrativa.

A precariedade da experiência projeta-se igualmente na solidão do indivíduo e na falta de possibilidades visíveis de salvação, em uma forma de comunicação entre o interior e o exterior que aprofunda os problemas expostos no presente. Na descontínua história cotidiana dos vencidos, da qual também o protagonista faz parte, cenas como a do iminente assalto, ou como a do confronto entre ambulantes e polícia, compõem uma vivência social de esgarçamento e violência, em que até uma personagem de nome Cristo torna-se, ironicamente, vingativa e cruel.

Buscando em sua própria intimidade um refúgio que jamais encontra, Leocádio é um homem de letras, de vida profissional pouco segura. Sem que tal condição seja representada por algum tipo de simbologia rasa, a vida dele faz parte dessa mesma experiência social dos anônimos, feita de frustrações, de solidão, de melancolia e de incompreensão, em meio a uma embrutecida luta pela sobrevivência que torna o intelectual uma espécie de estrangeiro, ainda que igualmente submetido às pressões da sobrevivência.

Afinal, o estado de coisas a que chegou grande parte dos projetos emancipatórios da modernidade – importante núcleo de reflexão do livro – arrasta o indivíduo para uma melancolia que, no romance, se desdobra em muitas figuras. Todas elas são faces de uma mesma ruína, que é simultaneamente pessoal e coletiva, visto que profundamente íntima e, ao mesmo tempo, amplamente marcada pela historicidade de sua época.

Na escritura do romance, Leocádio não detém sequer a palavra em primeira pessoa. Diluído como enunciador por uma escrita em terceira pessoa que flutua entre a intimidade dele mesmo e a vida de outras personagens, Banao debate-se em meio a formas ameaçadoras de convívio social, testemunhos, também elas, das ruínas da modernidade.

Sem Idade de Ouro, sem utopia de retorno, contar o Jardim Brasil neste romance significa, portanto, falar do fragmentário, do descontínuo, daquilo que nos vincula à modernidade ocidental, em um contexto em que o tema do nacional é apenas parte do problema. Não é de se estranhar, por conseguinte, que o “Jardim Brasil” citado no título só seja retomado, como referência explícita, na parte final do livro.

Na construção ficcional do romance, superpõem-se diversos momentos da trajetória da nação – conforme sugerido pela tensão que se estabelece a

partir da presença dos fragmentos da Carta e reiterada pelo entrecruzamento das memórias de Leocádio. Fica implícito que, às formas presentes de experimentação do nacional, hão de comparecer as ruínas de um passado no qual os projetos coletivos (ou, pelo menos, assim proclamados) de construção e modernização do Brasil conviveram, e ainda convivem, com a idéia do inconcluso e do precário.

Assim, nas figurações dos estilhaços tanto da “vontade geral” e do “bem comum” (expressões que se cristalizaram junto com o conceito do nacional), quanto das instituições que teriam sido criadas para garantir os direitos de cidadania, apreende-se, por meio de *flashes*, a igualmente fraturada imagem de uma nação que em sua existência experimentou tanto as discontinuidades das matrizes européias, quanto as agruras de sua própria condição periférica.

Por fim, é preciso notar que a leitura do romance impõe a reflexão sobre um Brasil mais próximo do deserto que do Jardim. Distante do que prometiam as formulações dominantes da modernidade, presentes nos paradigmas europeus do Estado-nação, a liberdade de escolha do indivíduo se desvanece e a proclamada igualdade, subjacente à idéia da cidadania burguesa, não consegue se realizar, configurando-se como espectros integrantes da própria catástrofe moderna.

No estabelecimento do contraponto entre a viagem cabralina, plena da utopia da descoberta de um novo mundo, e as incertas viagens da modernidade tardia, acossadas por uma mundialização no fundo excludente, o romance de Ronaldo Lima Lins põe em discussão, como problema, as ruínas de um Brasil também partícipe, ainda que periférico, dos descaminhos da modernidade e da modernização. E, na tarefa de decifração de uma escrita que se faz plena de superposições sem se render ao pastiche, coloca-se para o leitor o desafio de buscar entender o nacional como uma questão que se situa para além da dicotomia fácil entre negação e ufanismo, seja como categoria sociopolítica, seja como mote presente no imaginário e na escrita literária.

Denise Brasil A. Aguiar

Instituto de Aplicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Alexandra Isfahani-Hammond, Ed. *The Masters and the Slaves: Plantation Relations and Mestizaje in American Imaginaries*. New York, N.Y.: Palgrave Macmillan, 2005. 161p.

In the editor's introduction to this collection of ten essays written by a diverse group of scholars from the U.S. and Puerto Rico, Alexandra Isfahani-Hammond acquaints us with the scope of the discourse surrounding *mestizaje*, a term – in this case – not limited to Chicano culture but used to refer to both racial and cultural mixing occurring at the intersection of colonial binaries throughout the Americas. “Since the nineteenth century”, she notes, “Caribbean and Latin American intellectuals forged concepts of national character that undermined the U.S. and European indictments of their ‘degenerative’ mixed-race societies” (2). *The Masters and the Slaves* portrays many of these national characters, representations of *mestizaje* and varying manifestations of racial mixing throughout history.

Many of the essays in this anthology are examples of the subversion of formally pejorative racial labels, mestizo, mulatto or mestiço, to form identities of empowerment and sources of national pride. In her essay “Race, Nation and the Symbolics of Servitude in Haitian *Noirisme*”, Valerie Kaussen discusses post-colonial Haiti's resistance to imperialism. In response to the invasion and the U.S.-imposed Jim Crow segregation policies, the *Noirisme* nationalist movement, composed largely of the black middle class, was formed to restore the Afro-bio-cultural element of Haitian society. The movement's members, called *noiristes*, believed that Haiti's woes and delayed development were the result of a residual master-slave mentality that maintained a stronghold on bio-psychology long after liberation had been achieved. From this point, an interesting juxtaposition emerges in the essay. The initiatives of the *Noirisme* are held against the

conceptual framework of Frantz Fanon's "revolutionary consciousness", which some view as a theory based not on the hindrances of the past but on the present. Fanon's theory is thus seen as a problematic gesture of decolonization in attempting to erase the past.

To scholars of cultural studies or colonial theory, it will come as no surprise that the theoretical framework of miscegenation, the *tropicalismo* and *luso-tropicalismo* of Brazilian sociologist and anthropologist Gilberto Freyre, is central to the main points of several essays in *The Masters and the Slaves*. César Braga-Pinto's "The Sugar Daddy: Gilberto Freyre and the White Man's Love for Blacks" explores representations of homosexuality in plantation relationships. In his essay, Braga-Pinto employs Freyre's comparison of "good" miscegenation (synonymous with civilization) and "bad" miscegenation (the cause of physical degeneration) in highlighting the ambiguous nature of brotherly love between "pardo" and white males. In her own contribution to the anthology, Alexandra Isfahani-Hammond redirects the discussion of Freyre's work to the realm of literature. In "Writing Brazilian Culture", Isfahani-Hammond presents the idea of Brazilian hybridity as manifested in literature, using Freyre's critique of Machado de Assis. Because he is mulatto, argues Freyre, Machado belongs neither in the *casa-grande* nor the *senzala*. Freyre falls just short of accusing Machado of being an Uncle Tom, of denying his low, impoverished birth and background in his portrayal and situationing of upper class characters in his novels. Also discussed in *The Masters and the Slaves*, although to a lesser extent, are the social and political implications of Freyre's *tropicalismo*, *luso-tropicalismo* and sexuality as the great equalizer of Portuguese civilization.

In the last essay of the collection, Sheerekha Subramanian states: "I am interested in uncovering the erased populations caught in the tentacles of disremembering" (149). One of the "erased populations" to which she refers is comprised of thousands of Haitian workers massacred in 1937 by Dominican President Rafael Trujillo. Subramanian's essay "Blood, Memory and Nation: Massacre and Mourning in Edwidge Danticat's *The Farming of Bones*" is a close reading of the novel that delves into the *antihaitianismo* ideology propagated by Trujillo, who was himself of mixed blood ancestry. Thus the anthology ends on a note of bitter irony as told through Danticat's narrative of oppression and persecution.

The most successful essays in *The Masters and the Slaves* are the ones that do not try to be all-encompassing but focus on specific historical instances of racial mixing. Although bordering on the disorganized and discursive at times, this anthology is a comprehensive collection that imparts an extensive scope of the racial dynamic of the Caribbean and the Americas. From its portrayal of the co-existence of Thomas Jefferson's black and white families inside Monticello in "Authority's Shadowy Double: Thomas Jefferson and the Architecture of Illegitimacy", to exploration of artistic expression in "The Rhythm of Macumba: Lívio Abramo's Engagement with Afro-Brazilian Culture", *The Masters and the Slaves* is a testament to the perennial importance of *mestizaje* and its crucial role in racial discourse.

Lauren Papalia
Brown University

RESENHA REVIEW

Lucia Helena e Anelia Pietrani (Orgs). *Literatura e poder*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2006. 235 p.

Literatura e Poder, organizado por Lucia Helena e Anélia Pietrani, é uma compilação dos trabalhos apresentados no seminário “Nação-Invenção: Literatura e Poder”, realizado no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense em novembro de 2004. Estruturada em cinco partes, a obra agrupa, após a introdução, quatro seções, intituladas “Tramas da Literatura, Tramas da Cultura”, “Morte, Poder, Literatura”, “Artes da Literatura, Artes do Poder” e “Redes Culturais, Poder e Literatura”. Através dos dezesseis ensaios selecionados, a coletânea argumenta no seu todo, como a própria Lucia Helena indica na introdução, que a literatura se recusa a abdicar do seu papel como elemento fundamental na formação de cultura. Pelo contrário, tanto através de escritores como de leitores, a literatura continua a dar vida a uma variedade de experiências humanas apesar das forças que questionam sua influência na contemporaneidade.

No artigo inicial, “De Gutenberg à globalização: do livro como resistência e mercadoria no Brasil”, Regina Zilberman leva-nos aos primórdios da indústria do livro no Brasil colonial, apontando para o seu desempenho binário, o que a autora descreve como “o duplo signo da revolução e da transgressão, a um só tempo incentivada e controlada pelo poder” (20). Aliada à questão da censura inicial e ao posicionamento das relações de poder implícitas no próprio mercado editorial, evidencia-se a contínua falta de acessibilidade por parte das grandes massas ao mundo da escrita. Zilberman recorre aos grandes autores românticos, que, conscientes da pouca valorização dada às suas obras e subsequente baixa remuneração, reivindicam autonomia e um maior reconhecimento da qualidade da literatura nacional, para induzir-nos a uma postura que obrigatoriamente vê o livro também como mercadoria, como produto a ser consumido, pré-requisito para que possa exercer a sua função mobilizadora em uma maior escala.

Numa outra perspectiva quanto à possível mobilização do público, Mário César Lugarinho, num dos artigos mais interessantes dessa compilação, “Morte e afeto no inteiramente outro: uma reflexão acerca de Bernardo Carvalho”, aborda a emergência da memória como uma preocupação cultural e política, onde a literatura, produto cultural da sociedade, participa na formação de “discursos a respeito do passado” (79). Para Lugarinho, a obra de Bernardo Carvalho aproxima, numa narrativa sobre histórias e História, a experiência local à universal, restaurando, através da problematização da diferença, uma solidariedade humana. O autor conclui que a construção narrativa de Carvalho apela a uma resposta afetiva por parte do leitor.

No caso dos artigos de Danielle Ramos e de Dalva Calvão, a preocupação comum é examinar o que a obra de José de Alencar e de Mário Cláudio, respectivamente, indicam sobre a sociedade brasileira e a portuguesa. Para Danielle Ramos, em “Porto de memórias: limite e palavra em José de Alencar”, o timbre de resistência da obra alencarina manifesta-se na sua opção de não só descrever o Brasil, mas também de o escrever. A busca incessante da sociedade brasileira através da via reflexiva, ciente da impossibilidade de totais absolutos, é a promessa da sua literatura. Dalva Calvão, já no contexto da sociedade contemporânea portuguesa, em “Margens do poder, margens do real: *Ursamaior*, de Mário Cláudio”, interpreta a polifonia intencional presente nessa obra como um “protesto da individualidade humana” (138) e como um diálogo implícito com o exercício do poder dentro da sociedade portuguesa. Para Calvão, a escolha do autor por protagonistas já socialmente marginalizados leva-nos a refletir sobre o próprio lugar ocupado pela literatura na sociedade em que se insere.

Igualmente preocupado com o intercâmbio polêmico de vozes, Ronalds de Melo e Souza, em “A desconstrução narrativa do discurso do poder em *Os Sertões*”, aponta para o estatuto multiperspectivado do narrador, o qual impossibilita, na opinião do autor do artigo, uma única interpretação discursiva e até “reivindica o direito [desta] à contradição” (186). Ao desconstruir as várias máscaras adoptadas por Euclides da Cunha, como narrador da história de Antônio Conselheiro, Souza argumenta que o narrador usufrui dos vários pontos de vista para assim representar a própria controvérsia histórica. O ensaísta conclui que a obra se torna, dessa forma, uma denúncia dos próprios preconceitos presentes dentro da sociedade brasileira.

Também Matildes Demétrio dos Santos, autora do excelente artigo finalizador da coletânea, se debruça sobre os possíveis nexos entre a história e a literatura. Argumenta ainda no primeiro parágrafo que “a palavra literária e os recursos ficcionais tornam evidentes e plausíveis uma época, um acontecimento, uma pessoa” (221). Em “Poesia em tensão: um revolucionário diante de Deus e dos homens”, Santos propõe uma leitura simbiótica entre as várias obras de João Cabral de Melo Neto e o seu momento histórico. Sem desvalorizar as possíveis leituras múltiplas da obra do grande autor brasileiro, a ensaísta interpreta *O Auto do Frade* como um poema que aborda a própria tensão entre duas concepções de História: a defensora da capacidade redentora da mesma e a que “só vê ruínas e cinzas” (227). Ao expor uma série de indagações quanto ao papel discursivo da História, Santos conclui o seu ensaio e a própria coletânea valorizando o papel do escritor não só como artista mas também como “homem de ação” (229).

Embora a metodologia de *Literatura e Poder* seja em parte questionável ao procurar agrupar ensaios tão díspares dentro de rubricas que de tão abrangentes se tornam por vezes ambíguas, os vários colaboradores colocam uma série de questões pertinentes, relativas à capacidade da literatura de mobilizar o público, de examinar criticamente a sociedade e de dialogar com a própria História. Assim, se por um lado a evidente diversidade e vastidão das questões abordadas em *Literatura e Poder* parecem pecar pela ausência de foco, por outro as indagações elaboradas pelos autores desse conjunto de ensaios permitem uma ampla reflexão sobre o importante tema proposto no seu título.

Ana Catarina Teixeira

Brown University

RESENHA REVIEW

João Gilberto Noll. *Acenos e afagos*. Rio de Janeiro: Record, 2008. 208 p.

Em *Berkeley em Bellagio*, penúltimo romance publicado por João Gilberto Noll, há uma cena em que o narrador do livro, um escritor brasileiro, dialoga com um escritor estadunidense. Quando este lhe pergunta sobre o que escreve, o brasileiro põe-se a filosofar sobre sua personagem, que retorna a cada livro: “esses personagens um tanto crônicos que faço, que não sabem nem para onde ir, se for verdade que procuram algum caminho...” O americano, meio irritado, pergunta ao escritor brasileiro o que acontece *de fato* nos seus livros: “não quero saber do sentido dessas coisas que os personagens fazem, a pergunta é: o que acontece?”

Bem respeitada a distância entre a ficção e a realidade desses dois escritores (desses dois modos de entender e fazer literatura), é preciso, ainda assim, reconhecer a dificuldade que aguarda aquele que busca falar das personagens de Noll como se soubesse quem elas são ou o que estão fazendo, ou para onde estão indo. Isso seria identificar, como queria o ficcional escritor americano, um enredo esclarecido, uma trama de situações. Outro modo possível de falar das personagens de Noll, tomando-as como de fato se apresentam – personagens crônicos, de rumo incerto – é imaginá-las como a concretização fluida, em blocos de palavras, das pulsões de um corpo em devir-escrita. É imaginá-las como a produção de um escritor devorado pela escrita, refém e veículo dela, com um ar – declaradamente – involuntário diante disso.

O devir-escrita, porém, não é apenas delírio vertiginoso de fabulação. Ele compreende também a racionalização dos processos (consciência e uso do estilo; compreensão de influências assimiladas), mas seu *anima*, ou seja, o que o mantém em devir, é pulsional, como o bater de um coração. Como falar sobre livros escritos assim? Pode-se falar deles a partir da falta (falta de enredo, de causalidades factuais, de identidades fixas nas personagens) ou a partir da presença (de irracionalidade, de sensação, de um projeto político). Noll define-se

como um escritor do inconsciente e afirma que o que há de mais político em seus livros é a possibilidade de um sujeito que possa se transfigurar. E, esteticamente, o escritor afina-se muito com Fernando Pessoa, o criador e idealizador teórico do Sensacionismo – cuja linha geral é: toda arte é sensação. Essas presenças fortes e vistosas demonstram que há muito, portanto, para se falar sobre a ficção de Noll a partir do que ela apresenta, antes de perder-se pelo bosque inexistente do que lhe falta.

Demarcado o terreno do pensamento dessa resenha, é preciso agora ir logo ao assunto e dizer que *Acenos e Afagos*, o novo livro de Noll, é bastante diferente dos últimos publicados pelo escritor – e a razão disso se percebe logo na primeira cena do romance. Iniciar um livro na infância do protagonista não acontecia, em Noll, desde o primeiro livro (*O Cego e a Dançarina*, 1980), aberto com o conto “Alguma coisa urgentemente”, sobre os silêncios entre um pai e seu filho e a angústia deste diante daqueles. Em *Acenos e Afagos*, a infância do protagonista é evocada logo de saída com um intuito distinto: para mostrar a origem do relacionamento amoroso e sexual entre dois meninos: “Crianças, trabalhávamos no avesso, para que as verdadeiras intenções não fossem nem sequer sugeridas”.

Voltar à infância da personagem central causa estranheza no caso da ficção de Noll por pelo menos dois motivos. Primeiro porque, nos últimos livros, a direção criadora fundamental do escritor, bem percebida e apontada por muitos críticos, convergia para o estabelecimento de um ser adulto em movimento ininterrupto, com origem e destino difusos, quando não inteiramente ausentes. O outro motivo era a sugestão, a emergir desse procedimento obsessivo, de que a mesma personagem perambulava pelos diferentes relatos, tornando a Obra um espaço de trânsito para um mesmo ser errante, à mercê das circunstâncias que o circunscreviam em novas, sempre novas situações. Não à toa eram eles artistas ou ex-artistas, vagabundos, sempre gente inadequada ao convívio social.

Ao apresentar uma configuração diferente para o protagonista, *Acenos e Afagos* descola-se dessas regularidades. Ele não é mais um artista nem um ex-artista, nem um vagabundo. É, na sua maturidade, um homem pertencente a uma classe média remediada em Porto Alegre, com esposa e filho adolescente, vivendo da renda de uma fazendola no interior. Por que começar o livro pela infância desse homem?

Talvez para enfatizar a força prolongada do amor que ele continua a nutrir por seu amigo de infância, amor que será responsável por uma das mais inusitadas e irônicas transfigurações presentes na narrativa brasileira contemporânea: o transformar-se de um homem, literalmente, em mulher. Depois de morrer e ser enterrado pela família, o protagonista será ressuscitado pelo seu antigo amor infantil, hoje um engenheiro, e levado para uma casa no meio da selva do Mato Grosso. Lá, metamorfoseando-se gradativamente – e inclusive fisicamente – em uma dona de casa, a existência até então masculina do protagonista fará vir à tona um mosaico de dúvidas e questionamentos a respeito dos papéis sociais comumente aceitos para homens, mulheres e casais – tanto heterossexuais quanto homossexuais.

Não que uma transformação como essa não pudesse ser esperada de um escritor pulsional como Noll, sempre atento ao conteúdo simbólico do inconsciente político onde está inserido. Ele já tratara do tema em *A Céu Aberto* (1996), onde o irmão do protagonista transforma-se em uma moça e casa com ele. Mas trazer essa metamorfose para o primeiro plano da narrativa, como é feito em *Acenos e Afagos*, implica um desenvolvimento mais amplo do tema, e, junto com isso, a emergência de renovados pontos de inquietação e interrogação no mundo leitor – papel quiçá o mais importante de uma literatura que mereça ser chamada de... literatura.

Residente e nativo de uma Capital brasileira onde o hospital federal universitário realiza, atualmente, uma média de doze cirurgias de mudança de sexo por ano, Noll afina-se mais uma vez com uma problemática bastante – aí sim – *factual*, colocando a consciência masculina-feminina de seu protagonista a trabalhar para os leitores, ora divertindo-os, frequentemente perturbando-os, mas nunca deixando de envolvê-los numa prosa veloz e voraz (o livro tem 208 páginas e um parágrafo único). Ácida, cítrica e melodiosa a um só tempo, a escrita de Noll lida com sensações e outras funções corporais. Talvez por isso o escritor compare a literatura a uma vacina, e não a um manual.

Edson Roig Maciel

Mestrando em Letras/Literatura Comparada pela UFRGS

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./Fax: (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/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