

ISSN 0103-751X

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº 38/ANO 21/2008

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Copyright © 2008 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

Maria Luíza Ritzel Remédios

Tesoureira

Maria da Glória Bordini

Curador

Pedro Verissimo

ENSAIOS

- A vida, o exílio e o êxtase:
a dialética de natureza e sociedade nos “três alencares”** 5
Ravel Giordano Paz
- A mobilidade como lugar do sentido na escrita de Clarice Lispector** 29
Edimilson de Almeida Pereira
- Non-verbal languages: the opening scenes
in Luiz Fernando Carvalho's film *Lavoura Arcaica*** 69
Anna Stegh Camati
- Poundharoldian hubris: translighting the art of poetry** 81
José Molina

ENTREVISTA

- Adriana Lisboa: Uma poética do silêncio** 104
Entrevista de Rex P. Nielson

RESENHAS

- Milton Hatoum.
*Órfãos do Eldorado*** 112
Rex P. Nielson
- Marcus Vinicius Freitas.
*No verso dessa canoa: poemas, 1993-2005*** 115
George Monteiro
- Alcides Villaça.
*Passos de Drummond*** 119
Débora Racy Soares
-

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 Sevchenko (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 (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

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)

A VIDA, O EXÍLIO E O ÊXTASE: A DIALÉTICA DE NATUREZA E SOCIEDADE NOS “TRÊS ALENCARES”

Ravel Giordano Paz
Universidade Estadual de Goiás

Abstract: The essay discusses the relationship between nature and society in the work of José de Alencar. Reaffirming the unity among the “three Alencares” postulated by Antonio Candido in *Formação da Literatura Brasileira*, the essay argues that Alencar’s representation of nature, both in Indianist and urban novels, underscores profound contradictions in Brazilian society.

Key words: Brazilian novel; José de Alencar; nature and society.

1. As formas de mediação entre o homem e a natureza são, provavelmente, uma das particularidades que definem com mais clareza os rumos ou traços gerais de cada cultura ou momento histórico; afinal, as dinâmicas sociais não apenas se refletem como se constituem no interior dessa relação: são *parte* dela. Trata-se também, portanto, de algo essencial na configuração das práticas artísticas, inclusive porque é desse processo que estas extraem, não raro explicitamente, sua matéria. Na reflexão de Antonio Candido, arte, sociedade e natureza sempre foram matérias inseparáveis, e é em torno dessa unidade que se estrutura a *Formação da Literatura Brasileira*, livro fundamental na constituição da moderna crítica literária brasileira. Nele, o crítico distingue (1981, v. 1: 53), genericamente, “três atitudes estéticas possíveis” a partir do valor conferido à palavra

face à natureza: enquanto no Barroco a primeira seria considerada “superior” à segunda, no Classicismo ela seria “equivalente”, e no Romantismo “inferior”. Assim, no período abarcado pela *Formação* – basicamente o da constituição dessas duas últimas “atitudes” no Brasil¹ –, teríamos um primeiro momento de inspiração classicista, marcado pela busca de equilíbrio entre as formas artísticas e o “mundo natural”, e um segundo, de inspiração romântica, marcado pelo desequilíbrio entre essas e outras instâncias – fruto da busca de expressão, como dirá Candido mais adiante (1981, v. 2: 24), “de toda a inexprimível grandeza que o artista pressente no mundo e nele próprio”.

Essa visão genérica, no entanto, é atravessada por várias questões, entre elas outro eixo teórico da *Formação*: a dialética do particular e do universal (ou geral), aqui relacionada às possibilidades e aos limites colocados pela posição do escritor no interior da realidade brasileira face ao contexto mais amplo do capitalismo mundial. É assim, por exemplo, que Candido argumenta (1981, v. 2: 31) que no Brasil o bucolismo árcade encontrou mais *justificação e naturalidade* que na Europa, na medida em que teríamos um contexto mais propício “a um diálogo por vezes angustiosamente travado entre civilização e primitivismo”. Já aqui, portanto, essa dialética também se configura como necessidade e possibilidade de apreensão das contradições, algo que, naturalmente, se aguçarão no Romantismo. Aí, porém, aquela correlação entre “justificação e naturalidade” será vista como mais problemática, de modo que aquela dialética irá se desdobrar (mas de modo algum se resumir) numa outra, que pode ser definida como a da “autenticidade” artística e da “artificialidade” ideológica, com o adendo de que em Candido esses termos estabelecem uma relação realmente dialética, também o ideológico constituindo fator de motivação e força artística. Como se sabe, a peça mais notória desse embate foi a visão romântica do índio e da natureza, que, justificada programaticamente como busca de fidelidade às especificidades locais, foi

no entanto idealizada e transfigurada pelos objetivos ideológicos nacionalistas e pelo apego aos modelos europeus dos escritores – mas sem necessariamente deixar, por isso, de exprimir algo de local e universalmente autêntico. A ficção de José de Alencar constitui um dos exemplos mais significativos desse problema, e a percepção disso na *Formação* abriu caminho para várias reflexões posteriores sobre ela. Nestas, porém, nem sempre a dialética entre o dado ideológico e a força da representação e do sentimento da natureza e da vida no escritor cearense recebeu o mesmo reconhecimento que, embora sem explorá-lo exaustivamente, lhe dedicou Antonio Candido, de modo que ainda há, nessa dialética, nuances e contradições ainda a serem apreendidas. O objetivo deste trabalho não é mais do que, instaurando um diálogo entre algumas das muitas e significativas contribuições para a compreensão crítica da obra de Alencar, tentar contribuir nesse processo, numa perspectiva que, embora partindo dos romances indianistas, busque rearticular os elementos da unidade entre os “três Alencares” – aos quais logo retornaremos — delineada por Antonio Candido.

2. Diretamente tributário da *Formação*, Roberto Schwarz analisa no segundo capítulo de *Ao Vencedor as Batatas* a “inconsistência” que em sua visão informaria o “centro” do romance realista de Alencar e que, em linhas gerais, seria devido à importação acrítica das formas e temáticas do romance europeu no contexto de uma sociedade pretensamente liberal mas amparada nas práticas do escravismo e do favor – descompasso ideológico que a obra de Alencar reproduziria, *reiterando-o*. Ao conferir substância histórica aos impasses já apontados por Candido e outros críticos, Schwarz deu um passo fundamental, que voltaremos a discutir mais adiante, na compreensão global das dimensões inegavelmente problemáticas – que, hoje, mesmo o leitor comum pressente sem muita dificuldade – da ficção de Alencar. Mas a essa análise mais ampla se articula outra discussão, mais específica e que desde já nos interessa, sobre a visão da natureza no escritor. Aqui, Schwarz opõe o sentimento da natureza no Romantis-

mo europeu – seja ele contemplativo ou nostálgico, sempre negativo face à sociedade moderna – à convivência desse sentimento com o patriotismo ufanista na obra de Alencar, onde por vezes apenas encontraríamos, nas palavras do crítico (1977: 19), “a paisagem brasileira e mais nada”. Schwarz ilustra seus comentários com o que denomina uma “superposição esquisita” de “poesia da distância” e de “intenção propriamente informativa e propagandística” em *Iracema*.²

Direção semelhante a esta é a explorada por Alfredo Bosi em seu ensaio sobre o indianismo de Alencar na *Dialética da Colonização*, onde se procura demonstrar a presença de um complexo sacrificial no qual o indígena seria imolado em tributo ao projeto ideológico do romancista, ao mesmo tempo em que os elementos “naturais” da representação seriam assimilados pelos civilizatórios. Bosi argumenta, por exemplo (1992: 178-9), que tanto em *Iracema* quanto em *O Guarani* “a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem”; e ainda em *O Guarani* teríamos no castelo de Dom Antônio um cenário onde a natureza se subordina à “comunidade fidalga” composta pelos colonizadores (188). Postulando uma oscilação entre uma “perspectiva histórica e um romantismo selvagem, pré-social” nesse romance, Bosi afirma que o dilema “resolve-se, enfim, pelo segundo pólo” (193). Isto não significaria, no entanto, uma inversão no sentido de uma submissão dos elementos civilizatórios aos naturais, na medida em que aqueles pólos constituiriam instâncias separadas: o rumo tomado pela narrativa seria assim, basicamente, em direção à evasão da realidade.³ Retomando a análise de Bosi, também Valeria De Marco, em seu estudo *A Perda das Ilusões*, sublinha a subordinação da natureza e do indígena ao colonizador em *O Guarani*. Para De Marco, no entanto (1993: 91), o final do romance significaria não apenas a conciliação dos conflitos numa ordem mítica, mas também, simultaneamente, a *inauguração* do “horizonte histórico”

do escritor, ou seja, o horizonte explorado nos romances históricos propriamente ditos, onde, aí sim, as possibilidades de conciliação ideológica se tornariam cada vez mais remotas.

Essas leituras, que de um modo geral apontam para a mesma direção – a da preponderância do dado ideológico nas obras indianistas e na visão da natureza de Alencar –, abordam sem dúvida questões essenciais, mas a partir delas mesmas, seguindo seus rastros no interior das obras do escritor, parece ser possível reconhecer elementos importantes que lhes escapam. Tanto a “ritualística” analisada por Bosi quanto os “deslocamentos” e ambigüidades discutidos por Schwarz parecem ter dimensões e significados mais amplos do que lhes são conferidos. Num âmbito geral, a perspectiva que iremos explorar aqui se aproxima da ênfase de Valeria De Marco na força dos conflitos sociais e históricos na evolução ulterior de Alencar. Para De Marco, no entanto, essa desilusão progressiva – que realmente existe – significaria basicamente uma ruptura cada vez mais radical com o olhar mítico e lendário das obras indianistas (ainda que “inaugurada” ao final de *O Guarani*), sendo que também esse processo parece ser mais complexo, convivendo dialeticamente com uma permanência e reelaboração dos elementos míticos. É nesse sentido que talvez seja preciso recuperar a posição esboçada por Antonio Candido na *Formação* (1981, v. 1: 225-6), onde se reivindica uma unidade mais sólida entre os “três Alencares” identificados pelo crítico, e segundo a qual “o impulso heróico e a quadrilha idealizada de salão” – ou seja, os dois primeiros “Alencares” – “se aprofundam por terceira dimensão”: a dos “temas profundos” do escritor; temas que, não obstante, constituem “não raro a força de um e outro”, ou seja, daqueles dois primeiros. Mas, para redesenharmos essa unidade, será preciso antes realizar, ainda que brevemente e em articulação com os diálogos críticos já iniciados, nossa própria incursão pela poética dos temas, imagens e ritos de Alencar.

3. Imagens das mais conhecidas do romancista, largamente exploradas por Alfredo Bosi e Valeria De Marco, são as que compõem o cenário natural no início de *O Guarani*. Alencar abre o romance com uma “descrição” (a vivacidade das imagens obriga às aspas) do rio Paquequer, que, nascendo na Serra dos Órgãos, percorre seu acidentado curso “saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente”, para depois “se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba”, como um vassalo curvando-se “humildemente aos pés do suserano” (*O guarani*: 3).⁴ Tão sinuosa quanto o Paquequer em sua “indômita liberdade”, a pena de Alencar recua com ele algumas léguas para novamente lançá-lo floresta adentro, precipitando-se “como o tigre sobre a presa”, e afinal detê-lo “numa linda bacia que a natureza formou” (*idem*). Aí, nessa natureza já humanizada, introduz-se o elemento propriamente humano: a casa de D. Antônio de Mariz. Como nota Valeria De Marco (1993: 22-3), é a essa construção que agora o rio e toda a natureza circundante parecem prestar vassalagem, ao mesmo tempo em que ela não só se integra perfeitamente ao ambiente como “incorpora” o espaço natural ao seu interior, através, como escreve o romancista, de “uma coisa que chamaremos jardim, e de fato era uma imitação graciosa de toda a natureza rica, vigorosa e esplêndida, que a vista abraçava do alto do rochedo” (*O guarani*: 4).

Não é difícil perceber nisso tudo alguns elementos que fundamentam as leituras sintetizadas anteriormente. O olhar de Alencar sobre a paisagem, por exemplo, não é propriamente nostálgico, mesmo porque a distância temporal é compensada pela proximidade geográfica: é também De Marco (1993: 24-5) quem observa que a “referência à Serra dos Órgãos não só localiza a narrativa no Rio de Janeiro mas carrega o leitor para um recanto bem pertinho da corte”, aproximando-o de um lugar muito “prosaicamente acessível”. Ao mesmo tempo, porém, é preciso notar

que nossa última citação do romance também define um limite para a “miniaturização” da natureza operada pelos colonos: aquilo que o olhar abrange, ou, numa palavra, o horizonte. Longe de constituir mero acaso, esse delineamento é essencial não apenas na definição da estrutura épico-dramática do livro como do espírito que a anima. Ele deixa entrever o espaço do incoercível, da força irredutível da natureza que se exprime no curso do Paquequer, e da qual o Paraíba, o verdadeiro “senhor” do rio que banha o solar dos Mariz, é uma manifestação ainda mais plena. Não que não haja efetivamente uma busca de conciliação entre os elementos civilizatórios e os “naturais”, mesmo porque esses termos não constituem polarizações absolutas. Circundando a representação, a força irredutível da natureza também se manifesta em cada um de seus elementos internos, embora em diferentes graus.

É possível reconhecer, por exemplo, uma espécie de *poética sangüínea* que colore com os mais diversos matizes a tez dos personagens de Alencar, indicando neles sua maior ou menor proximidade da vida natural. O contraste dos lábios vermelhos e dos tons cor-de-rosa sobre a “tez alva e pura como um froco de algodão” de Cecília (*O guarani*: 18), ou, em *Iracema* (6), do sangue borbulhando sobre o rosto pálido e melancólico de Martim (quando ferido pela heroína), “cuja tez branca não cora o sangue americano”, e, afinal e inversamente, da pele “cor de cobre” de Peri, brilhando sobre “a alvura diáfana do algodão” (*O guarani*: 14), são alguns exemplos. E será justamente Peri o principal instrumento daquela “síntese” conciliatória – instrumento, porque sem dúvida ele se presta a uma finalidade ideológica –; mas para avaliarmos as conseqüências dessa síntese no interior da narrativa precisamos antes nos perguntar sobre sua real *necessidade*, e, num segundo momento, sobre sua *eficácia*; eficácia não do empreendimento literário, mas do ideológico dialeticamente problematizado pelo artístico.

Afinal, de certo modo uma síntese dessa espécie já se encontrava realizada no castelo dos Mariz. Esta, porém, não apenas se dava de forma imperfeita como era cindida por contradições oriundas do próprio espaço de origem dos colonos – ou seja, a sociedade colonial – e que se tornam em grande parte responsáveis pela ruína do projeto colonizador. A idéia, sustentada por Valeria De Marco, de que essas cisões constituem meras polarizações maniqueístas no universo do solar, ou o argumento de Bosi de que os valores representados por ele permanecem intactos após sua destruição podem ter correspondência num plano intencional e consciente da elaboração artística, mas num nível mais profundo são questionáveis. Em primeiro lugar porque, como já notamos, a estrutura social de onde nascem os conflitos é intrínseca à organização do solar; a própria origem religiosa do vilão Loredano é índice de uma corrupção que permeia seus fundamentos morais. Uma comparação de *O Guarani* com a *Canção de Rolando*, importante gesta medieval, pode ser esclarecedora quanto a esse aspecto.

Na *Canção*, o “mal” é representado inteiramente como o outro: os árabes, pagãos e desleais; a própria traição de Ganelão só se consoma na medida em que este se associa a eles, surgindo por isso mesmo, no interior da corte de Carlos Magno, como um gesto de significado estritamente pessoal. Enquanto isso, Loredano e seus “aventureiros” não só pertencem à mesma ordem social de D. Antonio como compõem toda uma dimensão “sociológica” específica em seu interior: justamente, aliás, sua dimensão econômica. Não que a estrutura dicotômica da *Canção* não termine por exprimir as contradições da própria sociedade ocidental, mas justamente só o faz de forma muito mais maniqueísta. Quanto aos aimorés, a despeito de todos os adjetivos que Alencar lhes reserva, não só não encarnam a maldade associada aos aventureiros, na medida em que são simplesmente fiéis a seus valores bárbaros – portanto, à sua

“natureza” –, como são, na verdade, os elementos humanos mais ligados àquela força irredutível da natureza, embora a tal ponto que se tornam *submissos* a ela – algo a que o esquema ideológico de Alencar evidentemente se opõe. Ainda assim, há algo do *dáimon* grego, de uma força vital menos maligna do que *vitalmente perturbadora*, na feição “demoníaca” desses selvagens.

Em segundo lugar, retomando o eixo da nossa discussão, é preciso notar que uma série de sintomas denota o *fracasso* da síntese fundadora realizada por D. Antônio. Um deles é a “queda” de seu herdeiro, D. Diogo, que deveria dar continuidade ao empreendimento do pai mas se torna, como diz este, indigno de seu nome. Algo nada irrelevante numa obra de configuração claramente épica: a linha de continuidade entre as gerações de Laertes, Ulisses e Telêmaco é um dos elos da síntese conciliatória ao final da *Odisséia*; e já na *Ilíada* o “filho de Laertes” esbraveja num momento de fúria que não seja chamado o pai de Telêmaco se não der o devido tratamento ao adversário. No *Ivanhoe* de Walter Scott, talvez o modelo imediato do episódio alencariano, o herói deserdado não só é inteiramente reintegrado em seus direitos como se revela plenamente merecedor disso. Quanto ao fato da morte da jovem aimoré ocasionada por Diogo ter sido um acidente, isto apenas acentua sua inadequação aos desígnios paternos e à própria vida próxima à natureza, a tal ponto que ele é por assim dizer deportado para a cidade. Sua “missão”, buscar auxílio contra os aimorés (tão infrutífera que não temos mais notícias dela), soa mais como um pretexto para sua retirada de cena e sua reconciliação com o pai, de caráter puramente sentimental e totalmente indiferente para o rumo da história.

Mais significativo ainda é o papel desempenhado pela filha mestiça e ilegítima de D. Antônio, Isabel, de certa forma uma cristalização simbólica dessa primeira síntese. Isabel não só revela fraquezas que a aproxi-

mam de Diogo como permite a emergência do tema do preconceito racial – o que, como a ganância de Loredano, empresta uma dimensão realista ao romance e expõe as contradições do esquema ideológico de Alencar, ele próprio crivado de preconceitos –, mas, sobretudo, forma com Álvaro (de certo modo outro herdeiro de D. Antônio) um par cujo destino é a antítese, embora também essa não absoluta, do reservado a Peri e Cecília: enquanto estes optam pelo embate com a vida – estão, por assim dizer, condenados a ele –, aqueles selam seu amor com um mórbido gesto de desistência. Esse espelhamento, aliás, pré-configura a forma que a dialética entre o sentimento de exílio da totalidade da vida e o próprio anseio por resgatá-la tomara, de forma mais unitária, nas heroínas dos romances urbanos.

Mas, enfim, tudo isso parece evidenciar o caráter *subterraneamente negativo* dessa busca de uma nova síntese. A doação do nome de Mariz a Peri, por exemplo, que Alfredo Bosi interpreta apenas como necessidade do nativo (1992: 177), também pode agora ser lida como necessidade *do colonizador*; nesse sentido, não é apenas aquele que presta tributo a este, mas também este àquele.

4. Uma censura cabível aqui seria a de que todo o processo de ideologização se dá num plano mais geral, inclusive com aquilo que chamamos de uma “poética sangüínea”, já constituindo uma espécie de racismo⁵ invertido mas afinal complacente com as distinções vulgares entre homens selvagens e civilizados, racionais e irracionais, etc. É evidente que há aí algo disso, mas parece injusto reduzir as composições pictóricas “naturalistas” de Alencar – nem sempre, aliás, vinculadas a aspectos raciais – a tal perspectiva; elas são, em todo caso, elementos que dão vazão à complexidade e à contraditoriedade, na mesma medida em que problematizam a hierarquia discriminatória de que o próprio escritor é portador: em função daquela “poética”, a dependência dos “elementos

naturais” aos “civilizatórios”, que de fato está prevista no esquema ideológico de Alencar, passa a se subordinar a uma outra, inversa, que o embaralha e desqualifica. Não que a idéia de “proximidade da natureza” não participe desse esquema: o que ocorre, simplesmente, é que tanto pela força quanto pela natureza contraditória dessa relação (cuja expressão, no fundo, reflete e reelabora o sentimento concreto das relações sociais de que se nutre a prosa de Alencar), ou seja, por sua *força contraditória*, ela não pode ser reduzida ao esquema. Outra censura comum é a de que o próprio nativo já seria concebido ideologicamente em Alencar. Também isto, naturalmente, é verdade; porém, já de início é preciso notar que se por um lado, ao conciliar serenidade e força, ou razão e natureza, Peri – que é o único a fazê-lo efetivamente – se revela uma espécie de êxtase figural da síntese almejada, isto também significa que esta só se constitui enquanto figuração de um “outro”, de um não-civilizado. Mas para sabermos se isto significa a mera submissão desse elemento àquela síntese, devemos abordar, agora, a questão da eficácia *dessa nova síntese*.

E o fato é que tampouco Peri e Cecília a realizam propriamente com sucesso: evidência disso é que é numa espécie de retorno ao fluxo natural da vida, ou seja, à fúria dos elementos naturais, que se resolve o extraordinário embate do herói com estes últimos no fim do romance. Mais do que isso, porém, todo o movimento final do livro contém uma espécie de expurgação ritualística – não simples apagamento dos conflitos – dos elementos civilizatórios. Esse processo já vinha se desenvolvendo pelo menos desde a eliminação dos aventureiros por Peri, e, relativamente àquela primeira síntese, encontrara um ápice na apocalíptica destruição da casa dos Mariz. Mas ele prossegue – a catarse dessa destruição trágica não fora, portanto, suficiente para refreá-lo – em relação aos novos herdeiros de D. Antônio. Primeiro, com a gradual afirmação da autoridade de Peri, à qual se segue a decisão do casal de descumprir as ordens de

D. Antônio e permanecer na floresta. Se por um lado essa nova autoridade é um desdobramento da de D. Antônio, da qual Peri se tornara herdeiro, e essa decisão é necessária para o estabelecimento da nova síntese, é importante notar que esta, ao contrário da primeira, se celebrará sob o signo do nativo.

Mas também é verdade que já o canto celebratório que anuncia essa síntese – o “mito de Tamandaré” – está diluído na simbologia e nos valores cristãos: o herói mítico louva ao “Senhor” (cf. *O guarani*: 252-3); no entanto, não só esse canto já é em si mesmo uma apoteose catastrófica como não há paralelismo absoluto entre ele e o fim do romance. A pena de Alencar põe tudo em movimento, e só no interior desse movimento se apreende a importância e o significado último de cada episódio: assim, enquanto o mito de Tamandaré celebra a *fixação*, a *fundação* (mesmo que apocalíptica), o fato é que o dilúvio que arrasta Peri e Cecília não os fixa em lugar algum. Esta é, por assim dizer, uma exigência interna do desenvolvimento da narrativa, para a qual a plenitude de um idílio fundador significaria o mais completo e artificial enregelamento; e é no respeito instintivo a essa exigência que se percebe o quanto a “força da natureza” de que o próprio pulso de Alencar se faz aliado torna-se irreduzível aos objetivos ideológicos. É, aliás, justamente uma dialética entre *mobilidade* e *imobilidade* um dos motores que impulsiona o longo “último ato” d’*O Guarani*, e mesmo o romance como um todo. À imobilidade, aqui relacionada a toda busca de fixação e afirmação identitária do colonizador, e afinal encarnada em sua feição romântico-melancólica numa Cecília já conformada com a iminência da morte (mas ainda assim avivada por um forte sopro de lirismo), opõe-se o ímpeto vital de Peri, como que agigantado pela mesma fúria torrencial do rio Paraíba; rio esse, no entanto, que afinal os arrebatava para além do horizonte: “A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte...” (*O guarani*: 253).

Um vasto horizonte, sem dúvida – muito maior do que aquele que reconhecemos no início do livro –, mas cuja amplidão se erigiu na catástrofe. Somente aí, em meio à purificação pela água – e, antes, pelo fogo –, é que nos é dada a imagem de uma verdadeira plenitude; somente aí, nessa segunda dissolução trágica, é que se resolve a tensão dramática que atravessa todo o romance e se consoma sua “unidade” épica.⁶ É como se, na impossibilidade de se apaziguarem definitivamente os conflitos de que Peri e Ceci se tornaram herdeiros, eles se transubstancializassem numa espécie de êxtase glorioso.

5. Em *Iracema*, porém, as coisas se passam de forma diferente. Aqui o projeto fundador realmente se efetiva, mas não o faz senão sob o signo da dor e do exílio. “Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento” (*Iracema*: 54) – assim Iracema batiza o “filho do sangue de Martim”, episódio a que se segue a pungente cena em que a índia entrega seus seios aos cães para que eles façam brotar o leite necessário à alimentação do filho. E quando enfim “o leite, ainda rubro do sangue de que se formou, esguicha”, e Iracema pode matar a fome de Moacir, este se torna “duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido” (56). Este é talvez o momento adequado para sublinhar que os elementos bíblicos, tão evidentes na obra de Alencar, não ajudam a compor apenas a dimensão ideológica, mas também – como voltaremos a constatar em outros momentos – a dimensão trágica de sua poética. Mais do que isso, a religiosidade participa, na obra de Alencar, da constituição de uma atitude subjetiva e objetiva para com o mundo, através de certa forma de piedade cristã que, se muitas vezes conduz ao mero sentimentalismo, também é uma das condições de possibilidade – ao lado de elementos que cindem a ela própria – dos momentos mais profundos dessa obra. O mesmo se dá, aliás, em relação ao “patriotismo” e ao conservadorismo político do escritor, posições não menos complexas e contraditórias, capazes de levá-lo tanto a um ufanismo estéril quanto à revolta criadora.

Mas, enfim, a dor de Iracema se refletirá em Martim, quando, aplacadas as saudades da pátria, seu desejo pela índia reacender; mas será tarde, e o guerreiro branco será então duplamente exilado: de sua terra natal e de sua nova terra – herança, afinal, transmitida ao filho: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (*Iracema*: 59). Mas ainda aqui o fluxo heraclítico da vida dá o último tom, embora apenas como consolo para a dor de Martim: “Tudo passa sobre a terra” (*idem*). Como se vê, *Iracema* não é apenas uma idílica ou ufanista narrativa fundadora, mas também uma história de várias “quedas” sucessivas, ainda que purgadas da noção de pecado: visão de uma inocência perdida que insiste em permanecer ingênua – imagem talvez aplicável a toda a obra de Alencar. Mas se é verdade que ela “naturaliza” as mazelas da dominação colonial, não deixa de lhes dar uma tal expressão trágica e poética que transcende mesmo esse processo: alheia à noção de culpa, a história de Iracema e Martim transborda do sentimento da dor e da perda; sentimento que, no herói, chega a se avizinhar do niilismo, e só está dele resguardado porque mesmo no exílio ainda é possível fincar raízes; e ainda que estas se rompam, algo de mais profundo, sempre pressentido na vida, pode ao menos “acalantar no peito a agra saudade” (*idem*).

Reconhecer essas e outras particularidades das obras indianistas de Alencar não implica recusar os aspectos ideológicos exaustivamente sublinhados pela crítica, mas os coloca num outro patamar: em permanente conflito, embora não em oposição absoluta, com um sentimento autêntico e cada vez mais trágico da vida na visão do escritor. Afinal, o que o reconhecimento de que a representação da natureza em suas obras não é mero fetiche ou simulacro indica é que ela se liga a algo mais complexo do que os objetivos ideológicos puderam determinar; e, se o sentimento que ela emana – seu “sentimento da natureza” – é não só profundo como intrinsecamente contraditório, é porque traduz algo de vital – e igualmente irreduzível ao ideológico – da própria relação do romancista e sua práxis com o mundo vivido, e

portanto do conjunto das práxis desse mundo, exprimindo assim, também, um sentimento *da vida humana e social* que encontra na figuração das relações do homem com a natureza os motivos arquetípicos de sua expressão.

É como se Alencar fosse dotado de uma autêntica expressividade mitopoética⁷ – mas que incidisse, sobretudo, sobre os conflitos de seu próprio universo social.⁸ Por isso natureza e civilização não constituem polarizações absolutas em sua obra (como, de resto, na própria vida humana), constituindo antes uma unidade conflituosa em seu interior, o que a um tempo imprime vigor à sua figuração da vida e torna mais profundo – mas nunca absoluto, nunca metafísico – o sentimento de suas cisões. É de um contexto não só de apartamento entre “homem” e “natureza”, mas também dos homens entre si, e entre os homens e o sentido de suas práxis (do que as relações de favor e o escravismo são, no Brasil-Império, duas faces muito diferentes mas ainda assim complementares), que nasce esse sentimento; sentimento que em *Iracema* parece brotar do próprio solo, na forma de uma dor que emana da terra.

6. Mas é sem dúvida nos romances urbanos que esse sentimento dará vazão de forma mais aguda às contradições. Isso, naturalmente, nos mais ousados deles – *Lucíola* e *Senhora* –, mas mesmo num livrinho tão ingênuo quanto *A Viuvinha* – para mencionar algo do “segundo Alencar”, o “Alencar das mocinhas” (Candido, 1981, v. 2: 203), que no entanto surge cronologicamente primeiro que o “heróico” – é possível encontrar pré-configurações da forma que ele tomará posteriormente. Nesse romance, depois de abandonar a esposa em plenas núpcias e por pouco não cometer suicídio, o herói, em busca de enriquecimento para resgatar as dívidas do pai falecido, atravessa um verdadeiro ritual iniciático, mergulhando numa espécie de morte em vida durante algum tempo. Reconhece-se na palidez e na perda de identidade de Jorge numa “profissão cujo nome é tão vago, tão genérico que pode abranger tudo” – a de “negociante” (*A viuvinha*: 16) –, um verdadeiro processo de anulação do ser; processo, é verdade, nunca

consumado, mas, em todo caso – já que *A Viuvinha* se configura como uma espécie de *Odisséia* em miniatura –, do qual a astúcia de um Ulisses em seus disfarces ou mesmo na ambigüidade de seu nome sempre esteve muito mais resguardada.⁹

No outro extremo, também a plenitude surge associada à dissolução: dissolução da realidade circundante e do próprio estar no mundo, agora através de uma espécie de êxtase epifânico, do qual nos fala Carolina: “parecia-me que tudo tinha desaparecido, tu, eu, o padre, minha mãe, e que só havia ali duas mãos que se tocavam, e nas quais nós vivíamos!” (*A viuvinha*: 12). Mas note-se que a rigor tampouco a solução do romance constitui uma efetiva conciliação do ser com o mundo, com a unificação de todas as instâncias em conflito, pois comporta o abandono da cidade por parte do casal, numa fuga empreendida por precaução contra possíveis problemas acarretados pelos estratagemas do herói... Assim, também essa mini-epopéia doméstica se configura como um pequeno “*epos* de exceção”, cuja unidade não se articula com o mundo, mas tampouco se compõe propriamente à sua margem, e sim numa ordem extática, quase onírica, onde seus conflitos são “miticamente” reconfigurados. Reconfigurados mas, como via de regra (a não ser, é claro, na plenitude daqueles “êxtases totais”), não dissolvidos. Com sua fuga, Jorge e Carolina sequer os apaziguam de fato: apenas lhes viram as costas; e mesmo em seu idílio eles permanecem latentes.¹⁰

Convém, portanto, observar a diferença entre essa forma extática de reconfiguração ou mesmo anulação do mundo circundante e o que se costuma designar por “evasão da realidade”. Enquanto esta se dá num plano puramente formal, elidindo os conflitos, aquela nasce da força dos conflitos ou dos contatos que se estabelecem tanto no mundo vivido quanto no interior da própria representação, ainda que por vezes, como em *O Guarani* – ou, de forma ainda mais conflituosa, no romance *O Gaúcho*¹¹ –, contando com a “sublime simpatia” dos elementos naturais; mas é que também estes, na perspectiva de Alencar, “participam” ativamente do mundo vivido.

Por outro lado, é evidente que esse processo significa também a naturalização dos próprios conflitos, algo que se nos romances mais ingênuos permite a união do útil ao agradável, conjugando necessidade e liberdade, outras vezes transforma dominação em necessidade – como o velho Araquém, pai de Iracema, acolhendo Martim como se cumprisse o destino de sua tribo – e mesmo dominação em liberdade – à “doce escravidão”, de que falava Machado de Assis, da jovem tabajara –, não raro emprestando uma dimensão sinistra às obras do escritor; mas, paradoxalmente, é a ingênua autenticidade desse processo que as lança para além do ideológico, ao mesmo tempo em que nos obriga a reconhecer que a chave realista não é suficiente para compreendê-las. A relativa “naturalidade” da dimensão mitopoética – e portanto dos processos de naturalização dos conflitos – pode ser atestada pela presença aparentemente inconsciente (para além dos conscientes, que também existem) de elementos “míticos” nas narrativas urbanas de Alencar. Um exemplo, ainda n’*A Viuvinha*, é a espantosa intervenção do sogro de Jorge na hora do suicídio, surgindo como uma espécie de anjo da guarda para salvá-lo e orientá-lo; a verdadeira metamorfose física operada em seguida no herói é outro caso.

Também nas metamorfoses de Aurélia e Lúcia há algo de mítico, e tanto em *Senhora* quanto em *Lucíola* o mundo da corte se assemelha a um ambíguo universo de contos de fada; ambíguo porque, como sempre – e aqui, nesse “terceiro Alencar”, o dos “temas profundos”, muito mais intensamente –, cindido pelas contradições da realidade. Roberto Schwarz, ao dissociar os elementos cotidianos e as ingênuas e fantasiosas “dramatizações” dos romances de Alencar, deixou de notar a forma peculiar como aqueles se desdobram nestas. Aquela esfera “singela e familiar” a que o crítico se refere não é simplesmente incoerente face ao desenvolvimento central do romance, mas encontra nele uma espécie de êxtase formal – que é também êxtase da imaginação criadora – através do qual os conflitos a que de fato o escritor não consegue dar configuração realista

consistente são transportados para um universo onde o sonho encantado se mistura ao pesadelo; o ressentimento de Aurélia pela infância de privações e o interesse calculado de D. Firmina são pequenos – e, é verdade, frágeis – elos nesse processo. Mas tamanha é a opressão do pesadelo que mesmo ao final, quando, após tantas mútuas e auto-imolações, herói e heroína podem se reconciliar (também aqui se reconhece a lógica dos rituais purgatórios; e nesse sentido o constrangedor desfecho é totalmente afim ao desenvolvimento interno do romance), o fantasma do dinheiro continua a assombrá-los. Que esse fantasma seja ao mesmo tempo uma dádiva é um paradoxo que demonstra o quanto Alencar esteve longe da implacável lucidez machadiana, mas não anula a dimensão reveladora e problematizadora de sua obra. Tudo isso, vale notar, obriga a retomar uma noção cara a Antonio Candido: a da fantasia enquanto potência reveladora do real.

É também nesses romances que melhor se percebe o quanto aquela força da natureza está ligada à expressão do sentimento das cisões da vida. Também neles, onde a mulher se afirma como vínculo mais sólido com as camadas mais profundas da existência, se podem reconhecer os pequenos rituais sangüíneos das obras indianistas; mas aqui a vitalidade é a todo instante atravessada pela pulsão de morte, quando já não surge marcada por ela. A toda hora o sangue que abrasa as veias de Lúcia “gela e coalha” (*Lucíola*: 11), dando lugar ou se misturando à lividez mortal, assim como o vigor de Emília (*Diva*) ou de Aurélia se combina – mas agora de forma calculada – à “gelidez da estátua” (*Senhora*: 8), naquele processo de “mineralização da personalidade” de que falou Candido. Mesmo aí, no entanto, a força da vida não deixa de estar presente, de modo que os conflitos que cindem o ser nunca tomam forma puramente patológica – já n’*A Viúvinha* o escritor vestira sua heroína com um peculiar *luto alegre* –, ao mesmo tempo em que justamente por serem algo intrínseco à própria vida se tornam extremamente convulsos e contraditórios.

É o que distingue Lúcia da protagonista de *A Dama das Camélias*, e não permite que seu sacrifício possa ser visto apenas como um gesto ditado pela moral (que evidentemente existe) de um *deus ex machina*. Muito mais profundo do que o de Marguerite, o dilaceramento de Lúcia é que a impede de aceitar que a personagem do romance de Dumas Filho – com a qual Alencar dialoga em seu livro – possa ser feliz a despeito de seu passado. E, de fato, a felicidade de Marguerite depende de condições totalmente exteriores à sua vida psíquica, enquanto o peso da humilhação esmaga Lúcia a todo momento, deixando entrever, por trás do “descalibramento” de sua mistura de sofreguidão e pureza, inocência e sarcasmo, uma complexidade psicológica que, por mal realizada que seja, a aproxima de personagens de Graciliano Ramos e Dostoiévski, como um Luís da Silva ou um Raskolnikóv. Valeria De Marco tem razão quando assinala que n’*A Dama das Camélias* o “solo social” subjacente ao drama da heroína é melhor delineado que no romance de Alencar; ainda assim, na obra de Dumas Filho não se nota aquela passagem da exterioridade social à interioridade psicológica dos personagens (mesmo configurada internamente, aquela pouco empresta de sua força à dinâmica profunda da narrativa: aqui sim, predomina a moral de um *deus ex machina*) com a mesma intensidade que Antonio Candido reconheceu em *Senhora* e que sem dúvida também existe em *Lucíola*, a despeito da própria fragilidade da representação do contexto social. Ao mesmo tempo, repleta do anseio pela plenitude da vida, Lúcia não tem como nem onde externá-lo livremente: se o sangue borbulha no rosto de Martim, ela deve estancar o seu num cálice de licor. Nesse contexto de conflitos agudos e horizontes fechados, a morte surge como única possibilidade verossímil de apaziguamento – afinal o objetivo de Alencar. Mas novamente aqui a “conciliação”, sempre entre aspas, é algo que nasce da força dos conflitos, e que no fim das contas não pode dissolvê-los completamente, assim como a “suave transparência” que ilumina

o “sublime êxtase” da hora derradeira de Lúcia não apaga sua “irradiação íntima de fogo divino” (*Lucíola*: 113); fogo que continua a incendiar as lembranças de Paulo, que, como nós, bebera do sangue da heroína.

A imagem do vampirismo, aliás, é das mais recorrentes na obra de Alencar. Em *Iracema* é possível distinguir duas práticas vampírescas opostas: a daquele que, como faz a própria Iracema e quer fazer mesmo Irapuã em relação a Martim, respeita plenamente a fonte de cujo sangue se alimenta, dignificando-a ao mesmo tempo em que bebe de seu vigor, e a daquele que depois de exaurir sua fonte vital termina por desprezá-la e transmitir-lhe o sentimento de exílio que lhe é constitutivo, como faz Martim com Iracema. A própria relação de Alencar com sua matéria ficcional, pode-se dizer, passa pela confluência e pelo conflito dessas “práticas vampírescas”.

7. Para além dos descompassos ideológicos, a ficção de Alencar exprimiu, ainda que de formas “deslocadas” – mas não, certamente, puramente reiterativas –, contradições não só universais mas que em nosso contexto particular se faziam e ainda se fazem muito mais agudas: mais do que uma sombra – como a viu Valeria De Marco¹² –, a escravidão (também ela, mais do que uma prática social deslocada, e a despeito de sua progressiva inviabilidade econômica no Brasil-Império, uma manifestação grotesca da essência do capitalismo: a instrumentalização e mercantilização da existência), embora praticamente excluída como tema da ficção do romancista, é algo que anima sua substância oculta.¹³ E também aquele aparentemente deslocado sentimento de proximidade da natureza, com sua ausência de nostalgia e ironia distanciatórias, típicas do Romantismo alemão, pode ser agora redimensionado. Não podendo se dissociar da ideologia, ele não é entretanto meramente ideológico: é também sentimento das contradições que vicejam no seio da própria vida, da vida presente;

mas é sobretudo sentimento *vivo* dessas contradições, ou seja, sentimento do que há de irredutível no ser à engrenagem social. Daí ele se traduzir não em nostalgia, mas em revolta, ressentimento e também ação política, cuja direção equívoca não nos cabe avaliar aqui. Talvez seja preciso, portanto, restaurar o caráter positivo – enquanto força negativa – da dialética do particular e do universal em Alencar, e ao mesmo tempo devolver sua obra àquele horizonte – que sempre foi, aliás, o de Antonio Candido –, onde tão contraditória e profundamente quanto na arte se entrecruzam em nós as pulsões naturais e sociais (como se fosse possível, efetivamente, separá-las), e que não é outro senão a vida: a vida em toda a sua amplitude, humana e para além/aquém dela.

NOTAS

¹ A esse respeito, é conhecida a censura de Haroldo de Campos (1989) pela ausência do barroco no esquema de Candido.

² Embora praticamente retome os termos enunciados por Candido, de um conflito entre “nacionalismo e Romantismo propriamente dito”, Schwarz o faz de forma mais polarizada (o que não significa que não aprofunde efetivamente a discussão sobre Alencar em outros sentidos). Na *Formação* se reconhece, por exemplo, a força épica e estética dos “admiráveis bonecos da imaginação” de Alencar, como Candido chama seus heróis indígenas (1993, v. 2: 205), a despeito de apontar seus vínculos com aquela “mentirada gentil” da qual também nos lembra Schwarz – enquanto este de um modo geral só valoriza os momentos em que, segundo ele (1977: 21), “se minimizam os efeitos desencontrados de nossa vida ideológica” na obra do escritor. Segundo nos parece, porém, grande parte da força de Alencar está justamente na forma conflituosa em que se exprimem suas contradições ideológicas, algo em que insistiremos e que tentaremos demonstrar ao longo deste trabalho.

³ Segundo Bosi (1992: 180), “Alencar submete os pólos nativo-invasor a um tratamento anti-dialético pelo qual se neutralizam as oposições reais”; mas, ao mesmo tempo, é o próprio crítico, cujo alvo aqui é o lugar ideológico de Alencar, quem busca “distinguir o reconhecimento da situação ideológica e o juízo de valor daqueles textos literários em que as expressões mitopoéticas regem a linha narrativa”. Também aqui, portanto, o ideológico e o estético se separam, operação que, visando preservar a dimensão estética do texto, talvez tenha como efeito colateral o não-reconhecimento da complexidade de sua interpenetração de mito e realidade.

⁴ Todas as citações de Alencar foram extraídas do programa de leitura virtual Domínio Público, do Governo Federal brasileiro, com acesso em agosto de 2008. Em vista de todas essas referências remeterem ao mesmo ano, optamos por designar diretamente o título da obra e o número da página.

⁵ A expressão me foi apresentada, em outro contexto, por Sílvio Roberto dos Santos, que a utiliza no sentido de uma lógica racista aplicada a esquemas de compreensão “científicos”; utilizo-a num sentido mais genérico, mas ainda ligado à idéia de uma lógica estruturadora de certa forma de “conhecimento” do mundo.

⁶ Em todo o romance, aliás, a potência que anima as ações heróicas parece nascer dos ritos trágicos. Uma imagem clara desse processo se dá no “batismo cristão” de Peri por D. Antônio, o qual explica ao nativo que sua religião permite “que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo”, finalizando: “Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri!” (*O guarani*: 231). Peri é, naturalmente, o principal protagonista dessas situações, mas também aquele que está mais resguardado do medo da aniquilação pela morte, tal é sua confiança numa ordem cósmica. Ao mesmo tempo, é não só em tributo, mas sobretudo em *defesa* dos colonos que Peri desce o abismo ou se entrega aos aimorés. Aliás, significativamente, é uma espécie de abismo que ocupa o lugar da casa dos Mariz após sua destruição.

⁷ Cuja expressão mais “pura”, naturalmente, seria o romance indianista *Ubirajara*, cujo enredo se desenrola anteriormente à chegada do homem branco no futuro solo americano. Mas talvez fosse interessante analisar os conflitos desse romance, para além de sua contextualização declarada, na perspectiva que tentamos desenvolver aqui.

⁸ Evidentemente, isto só é possível sob as condições de certa “ingenuidade”, por paradoxal ou residual que seja, típica do pensamento mítico, e que em Alencar está ligada a um vínculo afetivo com seu universo social mas também se traduz por uma espécie de infantilidade amargurada, não raro perversa. No entanto, essa psicologia não pode ser julgada em si mesma, e sim enquanto geradora de formas artísticas. E tampouco basta avaliar essas formas segundo critérios realistas (úteis, sem dúvida, na determinação do lugar de Alencar na evolução do romance, mas não tanto na ampla compreensão de sua obra, ainda que ele mesmo se valha deles em seu programa crítico e ficcional): é preciso vê-las de dentro, a partir de seus próprios esquemas de compreensão e reelaboração da realidade. As próprias formas do romance romântico europeu foram uma espécie de fonte de estruturas “arquetípicas” para a “expressividade mitopoética” do escritor. Northrop Frye comenta, em *O Caminho Crítico*, que muitos estudiosos dos mitos acabam adquirindo formas de expressão mitopoéticas; algo assim parece ter ocorrido com Alencar, mas não tanto em relação aos seus estudos dos mitos, nativos ou não, quanto a sua sabidamente apaixonada leitura de romances folhetinescos na juventude. Ao expor toda a ingenuidade das obras de Alencar, Roberto Schwarz revelou também a ingenuidade dos críticos que não a reconheciam; talvez seja o caso, agora, de realizar um novo salto dialético nesse processo, “aceitando” estrategicamente aquela ingenuidade (não, é claro, sem também relativizá-la) para compreendê-la mais a fundo.

⁹ “Odisseu”, o nome grego de Ulisses, tem a mesma raiz que *Oudeis* (“Ninguém”), nome com que o herói se identifica diante do Ciclope para ludibriá-lo. Quem discute o assunto são Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*. Note-se, porém, que a angústia *face à própria identidade*, reconhecível em Jorge, está totalmente excluída da *Odisséia* (mesmo o discurso de Zeus no início do poema é, sobretudo, bem mais do que algo como um lamento divino sobre a condição humana, um paradoxal reconhecimento da liberdade que preside às ações dos homens). Mas também é importante notar que não é em referência a Jorge que Alencar associa a profissão de negociante àqueles epítetos pouco elogiosos, mas a um *outro* negociante, o que apenas confirma a forma tangencial, ou “deslocada”, mas afinal premente, com que muitas contradições sociais surgem em sua obra.

¹⁰ Alencar realiza a “proeza”, nesse livro, de se confessar incapaz de compreender os conflitos de seu personagem e seu universo social, o que não se relaciona exatamente a um reconhecimento de sua complexidade. O “falso suicídio” do herói e as mortes cotidianas que realmente se tornaram célebres no local que serve de cenário a ele são explicados como uma “aberração da natureza”, fruto de uma “epidemia moral” incompreensível num lugar onde o “céu, sempre azul, sorria àqueles que o contemplavam”, pois “a natureza brasileira, cheia de vigor e da seiva, cantava a todo o momento um hino sublime à vida e ao prazer” (*A viuvinha*: 15). Também aqui, portanto, parece ocorrer um exemplo, ainda mais patente, do fenômeno a que aludimos no fim da nota anterior.

¹¹ Obra a meu ver injustamente menosprezada, principalmente devido à incompreensão de sua dimensão mítica, *O Gaúcho* pré-configura o “ermo” e o “homem dos avessos” que Candido (1978) reconheceu no sertão roseano. Averso à sociabilidade devido às mutilações psicológicas da infância, Manuel Canho (“Canho”, aliás, é um dos nomes do Diabo arrolados por Guimarães Rosa) é uma espécie de ser mitológico, de “centauro dos pampas” cindido, sempre frustrado em suas tentativas de reconciliação com a totalidade da vida – que, para o homem, não exclui a vida em sociedade; pelo contrário: funda-se nela –, uma busca que começa pela idéia de vingança, passa por uma espécie de desilusão política (na verdade, a percepção de que os valores da honra não eram totalmente aplicáveis às fileiras farroupilhas, nas quais o herói se engajara por admiração a Bento Gonçalves) e termina por se tornar uma espécie de sanha assassina; mas é também esse o momento do êxtase convulsivo final, quando o pampeiro, “o grande paroxismo da natureza” (*O gaúcho*: 136), o arrebatava quase num gesto de piedade diante de sua dor e sua fúria. Diversamente, porém, do que pretendeu um Araripe Júnior, o pampa de Alencar, ainda que ligado a revoltas e ressentimentos íntimos, não é mera expressão patológica; pelo contrário, ainda aqui a natureza, mesmo “estagnada”, preenche o ser, e as imagens que sucedem a catástrofe final são de vida e renovação. Parente não muito distante da sanha de Canho é o ímpeto de Martim em “castigar o feroz tupinambá” (*Iracema*: 59), que surge quase como uma compensação pelo sentimento de exílio.

¹² Em *O Império da Cortesã* (De Marco, 1986: 188), onde escreve: “a sombra de Lúcia (...) é também a negra e a mulata. A prostituição dos sobrados estava cercada pela prostituição dos mocambos”.

¹³ Como, de certa forma, é o criado doméstico Pedro quem anima a intriga de *O Demônio Familiar*, o texto artístico de Alencar em que a escravidão ocupa lugar mais central, e onde suas posições ambíguas a respeito da escravidão são mais do que patentes. Para além dessas ambigüidades, no entanto, há o vínculo, quase sempre oculto mas fundamental, que provavelmente se relaciona com a forma mais intensa e paradoxalmente “orgânica” que as contradições sociais do capitalismo assumiram no Brasil; algo, aliás, que Antonio Candido explorou, numa outra direção, em sua comparação do romance *L'Assommoir*, de Zola, com *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (cf. Candido, 1993). Também a isso, evidentemente, se relaciona a dimensão vital – e contraditória – da “expressividade mitopoética” alencariana, e, enfim, de toda nossa literatura de qualidade. É o que torna todo “naturalismo” cientificista, zoliano, um tanto falso em nosso contexto, e faz com que mesmo no olhar mais implacável, como o de um Machado de Assis ou um Graciliano Ramos, se possa reconhecer uma profunda, embora paradoxal (mas sem os resquícios de algo como o fetichismo proletarista de uma obra como *Germinal*), empatia por sua matéria humana. Em Machado, essa peculiaridade, que é também uma possibilidade de universalidade, se manifesta por uma espécie de “aproximação pela distância”, alheia às tentativas artificiosas, comuns no romance europeu, de superar as distâncias sociais.

TRABALHOS CITADOS

ALENCAR, José de. *A viuvinha*. [Texto virtual.] In: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000077.pdf>>. Acesso em julho de 2008.

_____. *O gaúcho*. [Texto virtual.] In: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000134.pdf>>. Acesso em julho de 2008.

_____. *O guarani*. [Texto virtual.] In: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000135.pdf>>. Acesso em julho de 2008.

_____. *Iracema*. [Texto virtual.] In: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000136.pdf>>. Acesso em julho de 2008.

_____. *Lucíola*. [Texto virtual.] In: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000035.pdf>>. Acesso em julho de 2008.

_____. *Senhora*. [Texto virtual.] In: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000011.pdf>>. Acesso em julho de 2008.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 176-193.

CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: FCJA, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Itatiaia, 1981. 2 v.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1985.

_____. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1978. p. 119-139.

_____. Degradação do espaço. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 55-94.

DE MARCO, Valeria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. *O império da cortesã: Lucíola* (um perfil de Alencar). São Paulo: Martins Fontes, 1986.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Ravel Giordano Paz é Doutor em Letras pela Universidade Estadual de São Paulo e Professor da Universidade Estadual de Goiás. É autor de *Serenidade e Fúria: o Sublime Assismachadiano* (Nankin, 2008).

Artigo recebido em 22/07/2008. Aprovado em 21/11/2008.

A MOBILIDADE COMO LUGAR DO SENTIDO NA ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR

Edimilson de Almeida Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Abstract: This essay reads Clarice Lispector's work as situated in the in-between space generated by the crisis of representation that lies at the core of post-modernism. It relates *A Paixão Segundo G.H.* to the crisis of nominalism; it connects *Água Viva* to the language opulence and the failure of meaning; and it presents *A Hora da Estrela* as writing with the body.

Key words: Modernism; Post-Modernism; crisis of representation; Clarice Lispector; *A Paixão segundo G.H.*; *Água Viva*; *A Hora da Estrela*.

As uvas do pós-moderno

O presente trabalho tem como objetivo discutir a ficção de Clarice Lispector à luz de pressupostos teóricos que norteiam as reflexões sobre o pós-moderno. O resultado das discussões nos permitirá estabelecer uma leitura da obra clariceana situada, segundo nosso ponto de vista, no entre-lugar gerado pelas crises detectadas no cerne do Modernismo e do Pós-modernismo. Vale ressaltar que ante a dificuldade de caracterização do pós-moderno, a crítica literária tem se deparado com questões relativas a seus próprios métodos de trabalho. Ou seja, por um lado, a consciência de crise, reconhecida no seio da criação artística contemporânea, aproxima críticos ligados à corrente sociológica de análise e críticos afeitos às

teorias que se restringem ao âmbito do objeto literário. Por outro lado, no entanto, quando se trata de avaliar a existência de um fazer literário pós-moderno a posição dos críticos assume aspectos cambiantes.

Analistas como Sérgio Paulo Rouanet (1987: 267) e José Guilherme Merquior (1986: 26) vêem o Pós-modernismo como um modernismo epigônico, ou mesmo, como uma seqüência do Modernismo. Noutra perspectiva, há críticos, como Lyotard, que, aceitando a existência manifesta do pós-moderno, ocupam-se em compreender suas tramas estéticas e sociais. Em nosso entendimento, a discussão teórica sobre a caracterização do pós-moderno não pode prescindir da avaliação histórica, estética e filosófica sobre o que se produziu até a contemporaneidade. Contrariamente à raposa da fábula – que não podendo alcançar as uvas maduras, afirma estarem ainda verdes –, a crítica literária não tem como virar as costas às dificuldades de caracterização do pós-moderno, temendo ocupar-se do novo ou do que sempre existiu, como afirma Rouanet (1987: 229): “Para uns, o fenômeno é recente, outros o fazem remontar aos anos 50, e para outros ele está presente em toda a história humana – cada época vive sempre, em cada momento, seu próprio pós-moderno”.

A história da literatura ocidental tem registrado as mutações do fenômeno literário, quase sempre balizada por circunstâncias teóricas e práticas mais ou menos evidentes. Os teóricos do Romantismo europeu, por exemplo, viram na revolução burguesa e na revolução industrial provocações iminentes para detectar a revolta da arte contra a banalização da vida e da criação artística. Ainda com relação ao Romantismo, há maior transparência entre a estética literária de um Victor Hugo e a teoria social de um Saint-Simon. Ambos podem ser vistos como manipuladores de um sentido de justiça social surgido no percurso de ascensão da burguesia industrial francesa. Isto é, o esvaziamento da individualidade em certas camadas da sociedade, em oposição à supervalorização do ego nas camadas dominantes, abriu espaços para a manifestação do pensamento utópi-

co que questionou o vigor revolucionário do próprio Romantismo assumido pela burguesia. A retórica do autor de *Nossa Senhora de Paris*, no ardor de sua antipatia pelos desajustes sociais, assentou-se sobre mutações concretas da sociedade, enquanto tangenciava a manutenção de privilégios da antiga aristocracia imbricada nos setores da burguesia ascendente. Nesse período, o desafio do artista romântico consistiu em problematizar a instância social na qual ele próprio se originou. Daí a sensação de estar inserido no contexto burguês ter se convertido num empecilho para esse artista que desejava elaborar uma análise crítica do seu lugar de origem.

Os autores do Realismo, em sua prática de análise da realidade, viram-se também presos às armadilhas de suas proposições. Ou seja, a representação da realidade compreendida como ponto fulcral do fenômeno literário coincidiu, em muitos casos, com a forma da realidade repelida, mas dentro da qual se desenvolvia a vida do artista. Os simbolistas, por sua vez, tentaram romper os cercos impostos à criação, até então ligada às vivências individuais ou sociais do artista. Os universos paralelos gerados pelo Simbolismo, antes de se esfumaçarem no confronto com a realidade rejeitada, instauraram para o sujeito exilado em seu próprio território uma possibilidade de fuga e de reinvenção da identidade. A reação dos românticos de última hora e a crítica dos realistas trabalharam em nome de certas verdades (direito ao individualismo e transformação da realidade, respectivamente) que os simbolistas julgavam ser permutáveis por outras (sugestão de sentidos, exploração do inefável) que, embora fossem diferentes na roupagem, tangenciavam, muitas vezes, o mesmo corpo da sociedade desvendado por seus antecessores.

O balizamento da história literária por fatores externos ao fenômeno literário foi detectado igualmente nas vanguardas modernas. O rompimento com antigos padrões estéticos operou nos limites de um tempo histórico e social capturável pela ânsia de negação ou renúncia do artista.

Entre a diversidade de *ismos* que se sucederam, o caos e o niilismo dadaísta despontaram como prenunciadores da crise de referenciais enfrentada pelos pós-modernos. A iconoclastia dadaísta, apesar de prender-se à negação do conceito simbólico de mundo presente nos movimentos anteriores, legou-nos a liturgia de Dadá, hoje passível de nova leitura. Ao contrário do Futurismo, do Impressionismo e do Expressionismo que, em linhas gerais, lidaram com referentes francamente enunciáveis – ainda que para negá-los – a *performance* dadaísta colocou em xeque o trânsito da arte em seu próprio campo de significantes e referenciais. A exacerbação de posturas – que “não significa nada” (Teles 1983: 138) – levou essa *performance* a ultrapassar o dialogismo da relação sujeito e mundo. A trajetória avassaladora de Dadá foi formulada não como atuação individualizada do artista ou do movimento iconoclasta, mas como o surgimento de um signo – ameaçador para si mesmo – que negou, rechaçou e esvaziou as relações entre os significantes de sua época. Foi desde essa perspectiva que o manifesto Dadá de 1918 dessacralizou a iniciativa vanguardista de expor seus programas em manifestos estéticos:

Eu redijo um manifesto e não quero nada, eu digo portanto certas coisas e sou por princípio contra os manifestos, como sou também contra os princípios (...) sou contra a ação; pela contígua contradição, pela afirmação também, eu não sou nem para nem contra e não explico porque odeio o bom senso. (Teles 1983: 137-8)

Como signo rebelde, Dadá evidenciou a impossibilidade de diálogo, paradoxalmente surgida num mundo que se povoava de sinais ávidos e aptos para a comunicação. O que se renunciava na estruturação caótica do Dadaísmo era a crise de correspondência entre o enunciado e a coisa que, na pós-modernidade, atingiu o clímax da não-correspondência entre os próprios enunciados. Os dadaístas minaram o significante da tradição, mas Dadá não se apresentou como fonte de reposição de significados: com ele emergiu a problemática de dizer a diversidade dos referenciais, valendo-se de enunciados em si mesmos fraturados.

Não é nosso objetivo reavaliar a história dos movimentos literários, mas tão-somente rastrear em seu percurso incidentes que nos permitem refletir sobre o fenômeno do pós-moderno. É fato que a tendência à naturalização das relações estéticas e sociais – verificável no arcabouço do século XIX – começou a diluir-se com o espírito contestador das vanguardas modernas. A partir disso, a crítica contemporânea, servindo-se de aparatos filosóficos, sociológicos, psicológicos e semiológicos, tem buscado apreender a elaboração estética de seu tempo, sentido como um período fragmentário. No âmbito dessa fragmentação, atuam os conceitos de simulacro, pastiche e paródia que indagam sobre a face da obra literária, fazendo ruir noções como verdade, autenticidade e modelo perfeito.

A crítica, interessada em desvendar as tramas da literatura pós-moderna, se articulou à maneira de um ato literário autônomo. Isto se explicita na perquirição estético-formal que modula o conjunto de obras críticas produzidas, em consonância com as mutações da ciência, da política e da moral da pós-modernidade. A operacionalização do trabalho crítico inseriu-se no contexto da crise pós-moderna, evidenciando as mudanças nos processos perceptivos, tal como se observa na explanação de Benjamin (1986: 169):

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

Dentro da percepção pós-moderna, o que aponta a perda ou multiplicação de referenciais dos enunciados é a consciência de uma ruptura do sentido já detectada pelos modernistas. Mas, como afirma Rouanet (1987: 230), o nó da questão da pós-modernidade está em saber “se a essa consciência corresponde uma ruptura real”, pois “nem sempre existe coincidência entre ruptura e consciência de ruptura”. Como nossa intenção não é definir o pós-moderno, mas antes problematizar sua ocorrência,

optamos por discutir o seu aspecto geral de crise das representações, no intuito de analisar alguns aspectos da escrita de Clarice Lispector, na medida em que esta tangencia questões pertinentes às constituição da pós-modernidade. Escrita no entre-lugar das negociações entre Modernismo e Pós-modernismo, a obra clariceana, entre outros aspectos, exhibe o enigma do símbolo e a fratura de suas decifrações, resgata a gênese transpessoal e oferece como herança a linguagem em silêncio.

Como vimos anteriormente, as vanguardas modernas – em especial o Dadaísmo – e a dicção pós-moderna têm em comum o espectro da ruptura, seja com as tradições estéticas ou com a própria dimensão social do homem. Na pós-modernidade a ruptura é acompanhada pelo sentido agudo de crise, uma espécie de leque em ruínas que afeta a consciência do artista. Mas é dessa crise que se alça o poder criativo, deixando à mostra a face de uma arte travestida pelo pastiche e pelo simulacro, índices de transformação do sentido de crise em objeto estético.

Ao lermos a obra de Clarice Lispector, reconhecemos na crise das representações o ponto favorável para o esboço de uma análise. Ou seja, diante dessa escrita, voltamos a nos deparar com o dilema enfrentado pela raposa da fábula e pelos críticos da pós-modernidade. Não há uma classificação a partir de escolas ou de movimentos literários que abarque sem discussões a sua criação; no entanto, não é isso motivo suficiente para que se evitem discussões acerca de suas filiações estéticas. Isso porque a prosa clariceana revela características que a vinculam às conquistas do Modernismo; porém, a sua indefinição de gênero precipita a crise da representação ficcional do Pós-modernismo. O desafio não consiste em encontrar uma “vaga” para Clarice Lispector entre os modernistas ou entre os pós-modernos, mas em encontrar em sua obra os índices que a situam no entre-lugar da cena literária brasileira. Para tanto, trata-se de abordar o texto literário como um sistema de representações, considerado a partir da crise que afeta justamente os sistemas de representações.

A ausência do espelho

A aferição das normas de representações sociais supõe a interação do indivíduo com o contexto ampliado de seu grupo. Porém, a internalização da capacidade perceptiva das representações pode encontrar nessa interação um obstáculo para o seu desenvolvimento. Isto porque, segundo Luiz Costa Lima (1980: 67),

[quanto] mais nos sentimos integrados em uma cultura, dentro desta, em uma classe, dentro da classe, em uma camada social, dentro desta, em um meio profissional, tanto mais perdemos a possibilidade de saber o que significa esta inserção. Sentimo-nos como uma planta em seu solo, um peixe em águas não poluídas. A ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza.

A reflexão de Costa Lima coloca-nos diante de dois modelos básicos de representação social: um orgânico e outro a que chamaremos de estado de crise. A identificação do indivíduo com a ambiência social deriva da correspondência inerente entre o mundo vivido e o mundo representado. O primeiro caso corresponde, especificamente, ao período da Idade do Ouro no qual os espelhos do real e do imaginário apresentam-se intactos para o homem, espectador da natureza. Politicamente, observa-se em correntes como o fascismo a ressurreição deliberada de princípios de identificação entre sujeito e poder. Nesse caso, a representação legitima o uso abusivo das instituições e a anulação dos interesses coletivos em detrimento da imposição de um sujeito tiranicamente destacado. Esteticamente, o modelo orgânico de representação social predetermina a elaboração estética da obra, menos por causas sociais do que por causas naturais. O Romantismo, por exemplo, visto como movimento de rebeldia contra a banalização da vida, fortaleceu a imagem do artista inconformado, na medida em que o seu idealismo coincidiu com a negação de outros caminhos de representação que começavam a ser impostos pela burguesia industrial.

O segundo caso indica que a crise de representação na pós-modernidade significa mais do que a impossibilidade de centramento em referenciais reconhecidos, pois trata-se, de fato, de um processo agudo de estetização dessa impossibilidade. Isto demonstra que a pós-modernidade, em linhas gerais, conduziu o sujeito para os extremos da crise de referencialidade prenunciada no Dadaísmo. Por sua vez, nas vanguardas modernas, o sujeito constatou a fratura do espelho das representações estéticas e sociais e, apesar disso, suportou a fragmentação de sua identidade. Para tanto, lançou mão das figurações metafóricas a fim de nomear-se como um Narciso ferido. De todo modo, digamos, um Narciso a quem foi permitido exilar-se no ludismo iconoclasta da própria criação.

No pós-modernismo, contudo, o sujeito deparou-se com a ausência do espelho, intacto ou estilhaçado, quando se decidiu a problematizar a crise de representações do seu tempo. O processo mimético supõe um distanciamento do sujeito de si mesmo para identificar-se no Outro, sobre a mediação do distanciamento dentro do qual habitam diferentes meios de classificação e percepção da ambiência social. Isto relativizou o sistema das representações em prol de uma diversidade de representações. Como observou Costa Lima (1981: 219):

A representação é o produto de classificações. Ou seja, cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificados a seu dispor. As representações são, por conseguinte, os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres. Por elas, o mundo se faz significativo. E o choque de significações de imediato resulta do choque de representações.

No emaranhado de significações, gerador do choque de representações, reside, se pode assim dizer, a pedra de toque do pós-moderno. A representação dessa crise é que confere à pós-modernidade a expectativa de diluição das fronteiras padronizadas pelas estéticas precedentes. Conceitos como o de autenticidade, por exemplo, tendem a ser implodidos ou rasurados mediante as diversidades que se entrecrocaram nos limites do

pós-moderno. Tematiza-se não a mundividência do artista iluminado, mas a perda da aura que, segundo a visão benjaminiana, garantiria às obras o seu caráter de autenticidade. O sistema de representações do pós-moderno está comprometido com o alargamento da fratura na percepção da ambiência social, iniciado pelas vanguardas. Por conta disso, a paródia foi ultrapassada em seu espírito de desconstrução crítica e humorística pelo esvaziamento do pastiche. Assim, enquanto a paródia se mantém presa a um modelo, o pastiche se instaura como uma imitação descompromissada, lacunar, erigida na ausência do espelho das representações.

Por seu turno, o simulacro, tal como o entende Deleuze (1974: 264) – “O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista” – incorporou-se à aldeia em crise do pós-moderno, estabelecendo conexões variáveis entre os referenciais. A filosofia platônica viu o simulacro como uma cópia degradada, inferiorizada diante do modelo. Para o filósofo grego, a definição de simulacro originou-se a partir de uma hierarquização de valores que supunha o conceito de autenticidade como derivador dos graus variados de cópia e imitação. No entanto, para o sujeito da pós-modernidade, cuja articulação desestabilizou a noção hierárquica de valores ao rasurar o conceito de autenticidade, o simulacro adquiriu uma nova dimensão estética. Isto é, ele deixou de ser uma forma degradada para ser visto como uma nova formulação de aparência (historicamente limitada), superando o original e a cópia. O simulacro pós-moderno produziu-se a partir da disparidade, inaugurando-se como um modelo possível que imita outro modelo anterior.

A discussão dos conceitos de pastiche e simulacro como formas de representação diferenciais surgidas no pós-moderno demanda, paralelamente, a análise de obras que deles se utilizaram. Isto implica dizer que, de certo modo, a explicitação do conceito através da obra nos ajuda a des-

crever – e, quiçá, a compreender – a série de mutações ocorridas no seio da representação mimética desde o período clássico, entre os gregos, até a pós-modernidade. Neste ensaio, porém, nosso objetivo é rastrear na crise da representação dados suficientes para uma leitura que evidencie a posição intervalar da obra de Clarice Lispector na ficção brasileira. Para tanto, limitamo-nos, a partir de agora, a caracterizar a consciência de crise que a teoria depreende nos interstícios da ficção.

A crise de representação nasce com a própria historiografia brasileira, preocupada em como escrever-se a si mesma. A partir dela, a busca de uma identidade nacional realizou-se sempre em disputa – ou cooptação – com as pressões exercidas pelo olhar do outro, colonizador e agente de modelos diferenciados de identidade. A crise da representação no Brasil é, portanto, uma crise histórica sintetizada na relação hierarquizada entre Metrópole e Colônia. No tocante à literatura brasileira, genericamente falando, observa-se uma certa tendência para a mimetização do social imediato. A disparidade da ambiência social, captada tantas vezes como um campo de relações apenas antinômicas, motivou a abertura de uma trilha literária marcada pela retórica moralizante. A precariedade da representação do social induziu à definição de identidade nacional calcada no princípio de síntese, considerando-se identidade como uma igualdade e não como um *corpus* de alteridades.

Porém, à medida que os mitos de síntese se mostraram insuficientes para explicar a diversidade das relações em curso, nota-se que há uma lacuna quanto à existência de um sistema de representações capaz de problematizar a sua própria constituição. Nesse momento, vale assinalar que os sistemas de representação derivam de classificações individuais, nascidas de critérios que o sujeito tem a seu dispor. Portanto, isto implica dizer “que tais sistemas fornecem tanto o cimento para a identidade social – por certos signos as pessoas se reconhecem pertencentes ao mesmo agrupamento (...) – quanto para a separação social” (Lima

1980: 74). Em face disso, a crítica menos atenta demorará a apreender a dimensão da obra de Clarice Lispector, na medida em que se mantiver atrelada às noções de um sistema de representações reducionistas. Sob esse aspecto, o infortúnio crítico de um Sousândrade, por exemplo, decorre muito mais da não-percepção da diversidade das representações sociais e estéticas do que propriamente da negativa do autor em aceitar os cânones de seu tempo.

O drama do pós-moderno frente aos sistemas de representação tem se desenrolado através de procedimentos artísticos que lidam, entre outras possibilidades, com a dessemantização das formas. O que está em causa no mundo contemporâneo é o entendimento do sentido como uma plenitude esvaziada ou como uma totalidade fragmentada. O grande relato, fundador e fecundante, esbarra na relatividade dos signos, deambula nas mãos de uma linguagem que se constrói enquanto diferenciação na relação com referenciais diversos. A crise *do que dizer e do como dizer* está no cerne da própria linguagem, evidenciada como um simulacro ou um meio fraturado para enunciar a consciência da crise. Como propõe Gilles Deleuze (1974: 293):

Quando “nomeamos” ou “designamos” algo ou alguém, com a condição de fazê-lo com precisão e, sobretudo, com o estilo necessário, também o “denunciamos”: apagamos o nome, ou antes fazemos surgir sob o nome a multiplicidade do denominado, desdobramos, refletimos a coisa, damos muitas coisas a ver sob a mesma palavra, assim como ver dá, em um olhar, muitas coisas a falar.

A denúncia que se embutiu no ato de nomear as coisas torna imprescindível a retomada do texto clariceano, sobretudo se considerarmos o seu despojamento formal em contraste com a opulência da linguagem. Opulência que se mostra como fase necessária para que a autora exprima o desgaste da própria linguagem. A crise das representações estéticas e sociais implica também a crise do nominalismo, arma tantas vezes utilizada pela literatura de cunho naturalista. Se entendermos que “os sistemas

de representações funcionam como uma linguagem semiológica” (Lima 1980: 74), verificaremos que a crise pós-moderna atinge os signos em sua concretização literária, o que, em outros termos, nos remete à incorporação do fragmento na elaboração discursiva. Muito embora, em Clarice Lispector, a linguagem nasça da caverna primordial, úmida e vigorosa, pode-se detectar nela o estado incômodo de um objeto colocado fora de lugar. A opção pelo silêncio em *A Paixão Segundo G. H.*, por exemplo, evidencia a impossibilidade de reabilitar o sentido absoluto da linguagem. Esse aspecto, apesar de não inserir a autora no âmbito do estilhaçamento pós-moderno, torna-a um ponto sensível dentro da ficção brasileira, diferenciado e diferenciador, um referencial problemático e problematizador do seu universo ficcional.

Clarice Lispector e a ponta da agulha

Antonio Candido (1977: 126), em seu artigo intitulado “No raiar de Clarice Lispector”, publicado em 1943, colocava em discussão o desenvolvimento dos processos de elaboração da ficção brasileira. Àquela época, o autor destacava que

Nos romances que se publicam todos os dias entre nós, podemos dizer sem medo que não encontramos a verdadeira exploração vocabular, a verdadeira aventura da expressão. Por maiores que sejam, os nossos romancistas se contentam com composições já adquiridas, pensando naturalmente que o impulso generoso que os anima supre a rudeza do material.

A crítica de Candido, sem deixar de ser uma provocação ao espírito acomodado de certos ficcionistas brasileiros, realça a disponibilidade que se espera do artista na pesquisa de seu material de expressão. Daí se deduz, portanto, que os processos de elaboração ficcional podem interagir

com os sistemas de representação social, mimetizando-os superficialmente ou coexistindo com eles em diferença, baseando-se no esforço de pesquisa do escritor. Embora afirme que *Perto do Coração Selvagem*, obra de estréia de Clarice, como realização, não tenha atingido o propósito pretendido, Antonio Candido (1977: 127) ressalta-lhe a coragem da inovação e do aprofundamento da dicção:

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente.

Deixando de parte, por ora, o comentário sobre o aspecto canhestro de “nossa língua”, que julgamos pouco oportuno, há que se destacar a argúcia de Candido ao notar que o valor da inovação do texto clariceano reside sobretudo no caráter expressivo de seu estilo. A expressão é a ponta da agulha na ficção de Clarice Lispector, podendo ser observada na opinião de críticos como Benedito Nunes e o próprio Antonio Candido. Para este, conforme o artigo de 1943, a autora estreante percebeu “que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros de rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamentalmente sentidas” (Candido 1977: 128). Benedito Nunes (1988: 7), por seu turno, em entrevista ao *Suplemento Idéias*, do *Jornal do Brasil*, retoma a problemática da expressão clariceana em contraponto com a organização estilística. Nessa direção, o crítico amazonense afirma que

O importante em Clarice Lispector é o seu estilo do desgaste. Ela desgasta as palavras na tentativa de ver a coisa que a linguagem não pode envolver. Clarice quer mostrar aquilo que não se pode ver – o que, para um filósofo como Wittgenstein, é a própria definição do místico. Ela quer chegar àquilo a respeito do que não temos mais palavras.

As percepções críticas de Candido e Nunes são suficientes para levantar, a partir de Clarice Lispector, uma indagação sobre a ficção brasileira, em particular aquela posterior ao movimento modernista. A expressão de Clarice propõe uma rearticulação da linguagem – vista como veiculadora de um mundo interior complexo – em face da repetição a que se reduzira o cotidiano. Daí, como observa Candido, a tentativa da autora de levar a língua portuguesa “a domínios pouco explorados”. Como se nota, por um lado, o estilo e a expressão são aqui abordados como estratégias que fundamentam a construção radical do texto. Por outro lado, a radicalidade de elaboração do texto é interpretada como o aflorar de uma visão essencialista do mundo e da própria obra. A riqueza dessa linha interpretativa só tem feito crescer as indagações sobre a obra de Clarice, ressaltando-lhe atributos filosóficos e estéticos superiores. A própria obra se instaura como indagação, na medida em que as categorias de gêneros literários são aceitáveis para classificá-la, mas insuficientes para explicá-la.

A marca da perquirição que permeia os textos ficcionais permite-nos expandir esse ponto fértil evidenciado na dicção de Clarice Lispector. Entenda-se aqui a perquirição como uma rota a ser percorrida pelo eu e pelo texto em busca de seu próprio sentido. A trajetória, nesse caso, assume a perspectiva mística detectada por Benedito Nunes, evidenciando gradativamente o objeto na tentativa de desvelá-lo como totalidade. A linguagem comporta-se como um corpo a ser desgastado, despojando-se dos acessórios que velam a face verdadeira do objeto. O ponto a ser investigado, portanto, em Clarice Lispector, é o da razão profunda para essa necessidade de despojamento da linguagem e a formulação de novas construções que fazem da descoberta do cotidiano “uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminho para mundos novos” (Candido 1977: 128). A ficção clariceana levanta-se contra a linearidade do cotidiano e das concepções limitadoras da vida interior do homem.

Na Introdução, considerando o geral quadro da ficção brasileira, procuramos demonstrar que a obra de Clarice Lispector se situa num entre-lugar, ou seja, a autora não está alheia ao estilo e à expressão de seus contemporâneos, mas também não se insere totalmente nos procedimentos literários de sua época. Ante o paradigma da prosa regionalista, por exemplo, basta verificar que, em sua obra, a dificuldade para desvelar os objetos e as coisas aponta os desvios mais do que as convicções do texto e dos personagens. Há, de fato, na prosa de Clarice, a percepção de uma fratura que afeta a capacidade de explicitação das coisas, ainda que a autora se empenhe nessa tarefa. Assim, a linguagem opulenta deixa transparecer o desafio imenso que é apreender e transmitir o sentido da coisa vista ou da coisa imaginada.

Considerando a problemática do sentido, vemos aflorar o teor crítico da produção clariceana. Necessariamente, a busca do sentido está ligada às instâncias sociais e individuais, demarcando zonas de tensão entre o sentido procurado e o sentido encontrado. Para que se possa vislumbrar a face do sentido é importante distinguir as suas formas de representação. Em Clarice Lispector, ocorre a ascensão desse dilema, na medida em que a autora tenta reinventar o cotidiano, criando novas imagens e, conseqüentemente, estabelecendo novas teias de sentidos. Seus textos revelam características que nos remetem para os relatos simbólicos, nos quais de cada flor ou ovo surge um universo preñado de sentidos. Porém, há nesses relatos – como uma espécie de sombra desgastante – a impossibilidade de chegar-se ao cerne dos sentidos, revelando uma fratura nalgum ponto daquele caminho místico que nos seduz com a promessa da totalidade. Para que se compreendam essas reflexões, basta observarmos a dificuldade em definir como romances os textos da autora de *Água Viva*. No entanto, são comuns as referências aos romances clariceanos, ainda que não se possa defini-los de acordo com as noções conhecidas do romance.

A problemática da crise de representação verificada na pós-modernidade encontra-se, com uma face particularizada, na prosa de Clarice Lispector. Para avaliarmos tal hipótese será necessário considerar alguns dados importantes da produção da autora, tantas vezes destacada pela força filosófica de seus textos. Nesse artigo, para dialogar com nossas reflexões, levaremos em conta três obras de Clarice, de acordo com o seguinte roteiro: para a análise da crise do nominalismo, tomaremos *A Paixão Segundo G. H.*; para o estudo da relação entre opulência e sentido, abordaremos *Água Viva*; para a discussão do vínculo entre Macabéa e a linguagem, nos apoiaremos em *A Hora da Estrela*. As questões levantadas adiante ligam-se ao drama das representações acentuado na pós-modernidade. À sua maneira, Clarice tangencia esse drama, na medida em que transcende o cotidiano na tentativa de criar novas representações para ele. Desse modo, a ficção mostra-se como um instrumento para se chegar a lugares não explorados da linguagem, do indivíduo e da própria ficção.

A crise no nominalismo em *A Paixão Segundo G. H.*

Ao analisarem a ficção de Clarice Lispector, particularmente o livro *A Paixão Segundo G. H.*, os críticos têm manifestado nítido interesse em ressaltar os aspectos existencialistas da obra. Benedito Nunes, numa visão geral da ficção clariceana, argumenta que seu ponto de partida é a “intuição kierkegaardiana do caráter pré-reflexivo, individual e dramático da existência humana” (Nunes 1976: 93). O autor de *O Dorso do Tigre* tem, em Assis Brasil (1969: 85), um seguidor que, ao abordar a referida obra, observa:

Como pensamento filosófico estratificado, é o existencialismo kierkegaardiano que mais se aproxima da atitude tomada por Clarice

Lispector em seu último romance: comer a barata tem o sentido duplo de comer a *essência* e de flagelação – a *queda* não é a de Albert Camus: cair para compreender ou aceitar o absurdo. A *queda* é o mesmo de Kierkegaard: cair para se levantar purificado.

Além dessa perspectiva, procuraremos seguir um roteiro que nos permita situar a obra de Clarice no fluxo dos temas e problemas que ajudaram a delinear o chamado período pós-moderno. De acordo com a ótica existencialista, o percurso de G. H. configura-se como uma experiência através da qual o desvendamento gradativo do sentido guia o indivíduo em direção à essência do humano e das coisas com as quais ele se relaciona. Ele implica, portanto, a aceitação repugnante (ato de comer a barata) da própria essência. Contudo, Clarice Lispector insere, em G. H., como um vetor desviante na produção do sentido, a atitude inesperada de negação da essência reconhecida. Ao cuspir a massa branca que engolira e ao optar pelo silêncio ao final da narrativa, G. H. instaura a problematização do caminho existencialista de revelação do ser. Para avaliar a cisão ocorrida no processo de evidenciação da essência, levantamos três aspectos relevantes na experiência de G. H., a saber: a eliminação do nome, a falência do sentido e a impossibilidade de narrar.

A eliminação do nome em *A Paixão Segundo G. H.* reflete de modo crítico a crise do nominalismo no mundo ocidental. A evolução das ciências naturais no decorrer do século XIX demonstra, com sua atividade taxonômica, a preocupação em classificar e nomear os seres. O centramento da atitude existencial no eu nomeado acompanhou a ficção até o instante em que deslancharam os rompimentos, prenunciados individualmente por alguns autores, e ampliados coletivamente pelas vanguardas modernas. Clarice Lispector introduz a crise do nominalismo na experiência de G. H. à medida que a personagem não mais identifica as coisas pelos seus devidos nomes: “De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria” (Lispector 1964: 96).

A recusa do nome, mediante a constação da sua insuficiência, aponta para a crise instaurada nas relações entre o objeto e a consciência que se tem de sua existência. Ao contrário do período clássico, em que nome e objeto se relacionavam estreitamente, na ficção de Clarice apresenta-se a relativização da importância do nome, decorrente do esvaziamento tanto do objeto quanto da palavra que o identifica. G. H. se torna uma das portadoras desse espírito de crise do nominalismo, quando nos revela que “O nome é um acréscimo e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa” (Lispector 1964: 141). A experiência da personagem reforça a relativização e o esvaziamento do nominalismo na medida em que o nome – anteriormente visto como um ponto luminoso na busca da essência – é reduzido a uma estrutura apagada: “E acabei sendo o meu nome. É suficiente ver no couro de minhas valises as iniciais G. H., e eis-me. Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes” (Lispector 1964: 24).

Quando afirma que acabou sendo o seu próprio nome, G. H. evidencia a crise que afeta tanto o sujeito quanto a sua nomeação. O eu está esfacelado no nome, que também se esfarela no universo das representações que o cercam. O ser conhecido como G. H. se converte numa extensão da fenda que acompanha o seu nome. Não há, portanto, uma identificação entre um e outro, já que o nome constitui uma excrescência que impede o contato com o eu. Em Clarice Lispector, porém, a sensação de totalidade não está irremediavelmente perdida. A perda do nome, que denuncia a crise do nominalismo na pós-modernidade, é reinterpretada na ficção clariceana. Ou seja, a autora utiliza outra percepção que lhe permite entrever no nome um local de passagem do eu:

E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu.

Quanto mais perco o meu nome mais me chamam. (Lispector 1964: 177 e 180)

Em G. H. subsiste o espírito da contradição que, por alimentar as tensões entre os sentidos, impede o alargamento da fenda existente no nome. “Por não ser, eu era”, afirma G. H., configurando um novo quadro que lhe possibilita não ter nome ao mesmo tempo em que faz dessa ausência sua outra nomeação. O pós-moderno caracteriza-se pelo aguçamento da desreferencialização que impede o aproveitamento total do nome na identificação do sujeito. Considerando-se esse aspecto, é possível dizer que Clarice Lispector direciona alguns de seus passos para o terreno da reflexão sobre a “transcendência vazia” que se instaura na pós-modernidade, colocando em xeque a relação entre o sujeito e o nome. Essa perspectiva se desenha quando a personagem G. H., ao “eliminar seu nome, esfacula sua identidade. Pelo menos a identidade consagrada pela representação clássica” (Khéde s.d. b: 3).

A crise no nominalismo, observável em *A Paixão segundo G. H.*, é reforçada pelo tipo de relação da personagem com seu universo de representações. Segundo Luiz Costa Lima, “Quanto mais nos sentimos integrados em uma cultura, dentro desta, em uma classe, dentro da classe, (...) tanto mais perdemos a possibilidade de saber o que significa esta inserção” (Lima 1980: 67). Em sua experiência, G. H. reflete sobre essa problemática de inserção em um sistema:

eu era uma mulher de quem se poderia dizer ‘vida e amores de G. H.’. Não posso pôr em palavras qual era o sistema, mas eu vivia num sistema. Era como se eu me organizasse dentro do fato de ter dor de estômago porque, se eu não a tivesse mais, também perderia a maravilhosa esperança de me livrar um dia da dor de estômago... (Lispector 1964: 161)

G. H. está, a princípio, na situação analisada por Costa Lima, ou seja, inserida num sistema. A percepção do significado dessa inserção só é possível a partir do momento em que G. H. se coloca fora de seu sistema originário. Contudo, a personagem já não pode gozar do espírito de pertencimento: a fratura do nome permanece como marca desse

exílio que é também uma forma de consciência da própria fragmentação. Em razão disso, a identidade do eu passa a relacionar-se com a coisa inominada, que se localiza fora dos parâmetros do sistema, conforme a compreensão de G. H.: “Agora aquilo que me apela e me chama é o neutro” (Lispector 1964: 161). O neutro perseguido por G. H. identifica-se com Deus, tornando-se “inexplicável e vivo (...) assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína...” (Lispector 1964: 102). A exuberância manifestada pelo neutro implica a impossibilidade de encontrar o nome que o revele em sua multiplicidade. A exacerbação dessa impossibilidade apresentar-se-á também em *Água Viva*, como veremos mais adiante.

A falência do sentido na pós-modernidade está enraizada na crise das representações, já que na ausência da identificação entre o sujeito e o objeto, o nome e a coisa, as representações estilhaçadas passam a oferecer-se como um vasto campo, onde variam as correspondências e o próprio campo onde estão inseridas. *A Paixão Segundo G. H.*, numa performance *sui generis*, denuncia essa problemática do sentido no mundo moderno. À primeira vista, supõe-se que o processo de autoconhecimento do eu ocorra lentamente. Entretanto, é necessário observar que a posse da essência buscada implica, para G. H., a perda do próprio eu: seu modo de não ser era um modo de ser, ou mais incisivamente, segundo ela, “só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano” (Lispector 1964: 182).

No interior da revelação da essência, G. H. introduz o drama da essência que já não corresponde a todas as etapas da busca empreendida. Vale dizer que a preparação para o conhecimento do ser ou do objeto não está comprometida enquanto iniciação; porém, o cerne dessa experiência é delizante, múltiplo, incapaz de ser abarcado pelo sentido que *a priori* se adivinhara para o ser ou para o objeto. G. H., no exercício de sua cami-

nhada, tropeça no próprio veículo de sua condução, ou seja, na palavra. Ao partilhar sua vivência com o outro, G. H. percebe que a palavra é, tantas vezes, mais abismo do que ponte:

eu também sabia que na hora de minha morte eu também não seria traduzível por palavra.

Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? (Lispector 1964: 78 e 182)

A postura de G. H. diante da palavra questiona o entendimento dessa como portadora de sentidos absolutos. A opulência retórica veiculada através da palavra já não encontra correspondência sem frestas no mundo moderno, ou seja, o rosto dessa opulência apresenta rachaduras e enigmas que se diversificam diante da crise de representações. A problematização da palavra como veículo do sentido deixa transparecer o percurso de G. H., permeado por enunciados e silêncios, como se pode observar na expressão “——— estou procurando, estou procurando” (Lispector 1964: 9), apresentada como a oração inicial da narrativa. Mais adiante, a personagem revela: “Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais” (Lispector 1964: 9). A coisa perdida é a “terceira perna” que, embora sendo dispensável, quando presente, permite a G. H. sentir-se como um corpo formado.

Analogicamente, a palavra é a terceira perna para G. H., pois é através dela que se busca o sentido, a essência do ser e do objeto. A palavra é também a instância principal para que G. H. apresente a narrativa de sua experiência. Porém, ao aproximar-se da essência – e atentando para a sua diversidade, maior que a armadura da palavra e do sentido por ela veiculado –, G. H. reforça seu ato de busca como um ato de desistência. A personagem percebe que o eu “era um acréscimo” (175) de si mesma. Em outros termos, a palavra que a acompanhara em seu percurso já não podia traduzi-la: “a vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. ———” (Lispector 1964: 82).

A falência do sentido tem no esvaziamento da palavra o seu índice de maior gravidade. G. H. procura inverter esse percurso da crise transformando a desistência numa revelação (Lispector 1964: 79). O projeto de G. H. contorna o sentido que se esfarela para alcançar outro sentido apreensível no ato de desistência da palavra: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem” (Lispector 1964: 178). A linguagem, nesse caso, consiste na consubstanciação de palavra e sentido, conjunto que se pretenderia esclarecedor da vida humana. G. H. desiste, opta pela palavra dos intervalos (———), desviando-se da falência que afeta o sentido tradicional de sua palavra.

A postura da personagem clariceana diante do sentido a ser absorvido, visto paralelamente àquele que se esfacela, encontra ressonância na expressão teórica de estudiosos da pós-modernidade. Segundo Sônia Salomão Khéde, “o sentido vive da dinamicidade do novo, de um processo criador que repele a repetição, entendida como o Mesmo. Na relação sujeito-objeto é que se dá a possibilidade de construção de novos sentidos” (Khéde s.d. b: 6-7). O percurso de G. H. não se opera na mão única do passado que se desvenda em função de um tempo futuro. G. H. levanta as pegadas de sua experiência anterior, mas já o faz mediante a possibilidade do vazio que a palavra não preenche. O sentido por ela apreendido não substitui o outro em falência, antes ressalta a crise que afeta a existência do eu e de suas representações no mundo.

A impossibilidade de narrar, de acordo com os modelos do Classicismo ou do Realismo, situa a ficção clariceana numa posição intervalar no conjunto da Literatura Brasileira. O dilema de G. H. em expor sua narrativa principia pelo desprezo da palavra como componente sustentador do narrado: “A vida toda adiei o silêncio? Mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar” (Lispector 1964: 20). Diante do sentido em falência e da emergência em alcançar outro modo de sua manifestação, G. H. prende-se a uma frase de revista, parte

de um artigo que a personagem não chegara a ler. No entanto, apenas o subtítulo do artigo – “Perdida no inferno abrasador de um *canyon* uma mulher luta desesperadamente pela vida” (Lispector 1964: 22) – foi apreendido por G. H., ou seja, um fragmento que funciona como índice de um discurso total que não se deseja ou não se pode mais alcançar.

Deixando de lado as interpretações psicanalíticas que vinculariam a permanência de G. H. no quarto ensolarado ao desespero da mulher perdida no *canyon* abrasador, seguimos adiante no levantamento das pedras que impedem o avanço narrativo da personagem. No conjunto de narrativas do mundo, G. H. se reconhece como “fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo” (Lispector 1964: 23). Posteriormente, G. H. acrescenta: “Meu desejo agora é interromper tudo isto e inserir neste difícil relato, por pura diversão e repouso, uma história ótima que ouvi um dia desses...” (Lispector 1964: 81). Como se observa, G. H. ensaia unir fragmentos sem, contudo, dar-lhes a forma do romance ou do conto. O seu próprio relato não encontra ressonância formal com a apresentação de outras experiências. A propósito desse aspecto, escreveu Luiz Costa Lima (1966):

Como então não entendermos que o pôr em questão a vida por G. H. é simultaneamente pôr em questão a escritura ficcional? Ambos agora se indagam e mudam o seu comportamento. Compreendemos, por via empírica, o quanto a forma nova é necessitada por uma apresentação diversa da vida.

A impossibilidade de narrar nos moldes tradicionais decorre da impossibilidade de dizer o novo dentro das formas do passado. O trabalho técnico de Clarice Lispector na composição da narrativa de G. H. desestrutura o tradicional em função do sentido que a personagem persegue: a experiência de G. H. não é aferível pela forma do romance ou do conto, mas compreensível pelo seu caráter de diferenciação em relação a esses modelos. A crise do nominalismo detectada em *A Paixão Segundo G. H.* escoia através de canais diversos que se interligam, compondo o novo quadro das repre-

sentações do período que sucede o modernismo. A eliminação do nome, a falência do sentido e a impossibilidade de narrar, seguindo os modelos tradicionais, evidenciam novas formas de relações surgidas no âmbito das representações sociais e estéticas. O espírito enigmático que permeia a ficção de Clarice Lispector – e que a identifica no mapa das obras sustentadas pela força do símbolo – é afetado também pelos sinais de crise que caracterizam o pós-moderno. A “transcendência vazia” vislumbrada por Clarice no instante de contato com o “neutro” aponta para uma gestão alegórica de sua ficção, tantas vezes construída sobre as ruínas do sentido e da ausência de meios para nomear o mundo.

Opulência e sentido em *Água Viva*

Dentre os livros de Clarice Lispector, *Água Viva* é, sem dúvida, um dos que mais instigam interpretações de ordem psicanalítica e metafísica. A fecundidade da obra indica diversos eixos do universo clariceano, desnudando suas conotações psicológicas e também sua estruturação ficcional. Com base nisso, torna-se possível levantar focos interpretativos, considerando a metafísica e a estruturação ficcional como elementos de sustentação da obra. Olga de Sá, por seu turno, capta essa possibilidade incluindo *Água Viva* no contexto de “uma escritura metafórico-metafísica” (Sá 1979: 9).

Nossa interpretação, contudo, mantém-se na linha adotada anteriormente, quando da leitura de *A Paixão Segundo G. H.* Sem deixarmos de considerar a relevância dos significados metafísicos da obra, optamos por questionar o próprio significado enquanto fonte essencial da composição ficcional. Com G. H. pudemos depreender a falência do sentido, a partir do instante em que a palavra não dava conta da reprodução absoluta

do próprio sentido. Em diversos grupos sociais, a palavra ocupou, e, talvez, ainda ocupe, uma posição privilegiada enquanto veiculadora e legitimadora do sentido. Porém, esse quadro tende a ser relativizado quando se constata que a fratura da palavra altera a configuração do sentido, principalmente se este se relaciona à crise que afeta o universo das representações sociais e estéticas contemporâneas.

À primeira vista, *Água Viva* apresenta-se como a caverna primordial, de onde os símbolos e suas representações emergem úmidos do sentido absoluto. A bem da verdade, isto ocorre na medida em que a opulência da linguagem e das imagens nos convida a acreditar na plenitude da palavra, que revela. Enquanto desejo, o eu busca “o substrato vibrante da palavra” (Lispector 1973: 12). Porém, quando o desejo é observado como tarefa de captação do sentido, a palavra deixa de ser condutora de todos os sentidos: “É agora que sinto necessidade de palavras (...) porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada” (Lispector 1973: 11). A relação entre a falência do sentido e a opulência da linguagem pode ser vista em duas etapas dentro de *Água Viva*: na primeira, há uma relação feliz entre a angústia da palavra desejada e o eu; na segunda, há uma relação de silêncio escamoteada através de uma suposta palavra absoluta. Na primeira etapa, a relação feliz com a palavra é entremeada pela angústia de se ter que escrever para alguém; portanto, colocando-se na posição de enunciador de uma palavra imantada de sentido:

E antes de mais nada te escrevo dura escritura.

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real.

Quero escrever-te como quem aprende.

Sou palavra e também o seu eco. (Lispector 1973: 13-14-15 e 18)

Apesar da dificuldade em conviver com a aprendizagem da “dura escritura”, o eu marca a sua atuação no espaço de plenitude da palavra. A confiança nesse sentido cíclico do mundo – segundo o qual a última palavra é também a primeira – decorre da percepção ideal que o eu tem de si mesmo, como se fosse

uma pessoa primitiva que se entrega toda no mundo, primitiva como os deuses que só admitem vastamente o bem e o mal e não querem conhecer o bem enovelado como em cabelos no mal, mal que é o bom. (Lispector 1973: 14-15)

A interação entre o eu e a palavra opera-se como num jogo de chave e fechadura. A necessidade do que dizer é correspondida pelo instrumento que se tem em mãos. A partir daí, o eu procura desenvolver sua consciência para melhor compreender a trama na qual está envolvido. Por conta disso, o exercício da metalinguagem, que coloca em causa as competências da própria palavra, se desdobra também num exercício de autoconhecimento levado a termo pelo sujeito:

Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas: as que existem já devem dizer o que se consegue dizer e o que é proibido. (Lispector 1973: 34)

A derrocada da relação feliz com a palavra alarga-se ante a percepção do abismo existente entre a palavra e a coisa (nova) a ser dita: “O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa” (Lispector 1973: 35). Porém, antes de chegar a essa conclusão – que não indica a falência apenas do sentido e da palavra, mas também da linguagem –, o eu narrador em *Água Viva* apresenta-nos a face, problemática desse enredo, no qual a busca de uma totalidade esbarra na impossibilidade de exprimi-la. A partir da observação dessa face, reforça-se a opulência da palavra para escamotear a impossibilidade de dizer o cerne do sentido.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. (Lispector 1973: 25)

A introdução da não-palavra no universo da palavra predispõe o sujeito para considerar outras noções de sentido. Muito embora a não-palavra incorpore a isca, ao mordê-la (Lispector 1973: 25), através desse gesto não se eliminam as expectativas diferenciadas para se constituir e expressar o sentido. De fato, o sentido como um absoluto está abalado pela cisão de um de seus veículos, ou seja, a palavra, que pode cindir-se, dentre outras formas, em não-palavra. O escamoteamento da crise vista acima ressalta o argumento ambivalente do eu: “Antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente” (Lispector 1973: 81). Apoiado na ambivalência, o eu busca na palavra a infinidade de sentidos despertada pela fenda da não-palavra: “a palavra mais importante da língua tem uma única letra: é. É” (Lispector 1973: 32).

O é, na condição de palavra, incorpora o âmago dos sentidos na medida em que o eu acredita nessa possibilidade. E o eu acredita porque julga estar no âmago do é, “vivo e mole”, pleno de vida. Porém, essa totalidade está atravessada pela impossibilidade do diálogo que permite o esclarecimento dos sentidos. Por isso, o é mostra-se como uma imposição que oculta a variedade de sentidos, enquanto tenta resolver-se como sendo o próprio sentido. “No âmago do É, não faço perguntas” (Lispector 1973: 33). Essa imposição demonstra que no cerne da plenitude esconde-se a rachadura da não-palavra através da qual a falência do sentido começa a escoar-se. A opulência do é desdobra-se em identidade e diferença, ao mesmo tempo, inclinando-se para a configuração de outras palavras absolutas, tais como o *it* e o *X*. Essa operação explicita o escamoteamento da impossibilidade de dizer o desejado, já que é necessário enfrentar o processo contínuo de fragmentação da palavra. Diante disso, o procedimento do eu, ao gerar o é, o *it* e o *X*, constitui uma atitude radical, que lhe permite superar as oscilações das representações do mundo e do sentido refugiando-se num círculo onde, em tese, o sentido não se dispersa:

Basta-me o impessoal do *it*.

Tudo que não sei está em *X*. (Lispector 1973: 79 e 95)

Na incógnita do *it* escondem-se as demais incógnitas, aí resolvidas obscuramente através da equação Deus = *it*, Eu = *it* (Lispector 1973: 38 e 89) e da convicção do eu, que afirma: “Viver é isto: a alegria do *it*” (Lispector 1973: 100). O *it*, na existência plasmática, engole as diferenças para evitar a manifestação dos novos sentidos para os quais não há uma palavra propícia. O que se percebe, portanto, é que a crise revela-se como sendo a crise do sentido tradicional, cujos caminhos ou são conhecidos ou são, pelo menos, imagináveis. O descaminho dos novos sentidos obriga o eu a converter o *é*, o *it* e o *X* em estruturas que se repetem *ad infinitum*, na expectativa de fazê-las valer para todas as coisas. Todavia, essas estruturas também são palavras. Na ânsia de fixar o sentido, o eu reconhece que o “melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (Lispector 1973: 107). No bojo dessas estruturas-palavras está latente a não-palavra, que rompe a univocidade do sentido tradicional, colocando-o em crise diante das novas realidades. A tensão entre o sentido em falência e a emergência de outros campos de sentido resolve-se de maneira ambivalente em *Água Viva*. Por isso, ao final da obra, o eu realça o seu pensamento sobre escrita, mais do que a escrita propriamente dita:

O que quero agora escrever? Quero alguma coisa tranqüila e sem modas.

O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua.

O que te escrevo continua e estou enfeitçada. (Lispector 1973: 114-115)

As palavras escritas – *é*, *it* ou *X* – são passíveis de refletir os caminhos e descaminhos do sentido. Desejando-se absolutas, as palavras podem velar o surgimento do novo, denunciando sua própria impossibilidade para dizê-lo. Ao se afirmarem como absolutas, as palavras não dão

conta da dinâmica do sentido que – à maneira do “isto” de Clarice Lispector – continua através de um imprevisível processo de diferenciações.

A opulência retórica em *Água Viva* é uma faca de dois gumes, pois nos direciona para a plenitude do universo mítico embora, por outro lado, oculte na sacralização da palavra as fendas que as mudanças do sentido acarretam no mundo. A atitude ambivalente do eu – que aceita a palavra absoluta ciente de que a própria palavra destrói uma parte do que foi dito – reforça a posição intervalar da ficção clariceana. Entre o mítico e o alegórico, entre o moderno e o pós-moderno, a autora tangencia o problema da relação entre as representações e a percepção do sentido dessas representações. A linguagem, embora revele algo, não é suficiente para anular, ao mesmo tempo, o não-algo que paira como uma sombra sobre a parte revelada do real.

Macabéa-linguagem em *A Hora da Estrela*

Ao abordarmos a obra *A Hora da Estrela* não nos deteremos na análise da relação entre realidade e ficção, entrevista na trajetória da personagem Macabéa. Para além de temas explícitos como a imigração nordestina e o projeto de ascensão social no sudeste do País, procuraremos analisar a linguagem como denunciadora das precariedades a que está sujeito o ser humano, seja ele o imigrante ou narrador do texto. Gilles Deleuze, em *Lógica do Sentido*, utiliza-se do termo “corpos-linguagem” ao analisar a obra de Klossowski. Segundo Deleuze (1974: 289), “[a] obra de Klossowski é construída sobre um admirável paralelismo do corpo e da linguagem, ou antes, sobre uma reflexão de um no outro. (...) O corpo oculta, encerra uma linguagem escondida; a linguagem forma um corpo glorioso”.

O sentido é um conectivo imanente nos corpos-linguagem a que se refere Deleuze. A linguagem, refundida no corpo, revela-se como um outro corpo portador de sentido ou, dito de outra maneira, a linguagem é um corpo em essência vinculado ao corpo natural, tornando-se ambos elementos significantes na obra de Pierre Klossowski (1905-2001). No que se refere à narrativa clariceana, devemos ressaltar a cisão que se opera entre o corpo e a linguagem ou, dito de outro modo, a linguagem é o corpo na medida em que assume o lugar daquele, diferenciando-se dele. Assim, no caso de Clarice Lispector, seria mais apropriado falar-se numa linguagem-corpo, que pode ser apreendida através da personagem Macabéa. Observando o perfil de Macabéa, notamos a escassez do seu corpo, indicado como uma estrutura ínfima na multiplicidade e no vigor de formas do grande centro urbano. Apesar disso, sua linguagem é portadora de um ritmo dissonante – por que não dizer de um sentido dissonante? – que coloca em questão a linearidade do sentido vivenciado pelos outros personagens. Macabéa, portanto, não é exatamente um corpo frágil, mas é, antes de tudo, uma linguagem interpeladora do sentido que transmite.

A participação do autor Rodrigo S. M. no enredo apresenta um considerável grau de cumplicidade com a trajetória de Macabéa. Isto, no entanto, não revela uma empatia entre ambos, pois cada um, por seus motivos e à sua maneira, se debate nas teias de crise do sentido. Sob esse aspecto, o nome de Rodrigo S. M. denuncia uma lacuna do sentido – expressa por meio da linguagem e das iniciais que, de fato, não esclarecem os significados do nome e do sobrenome –, tal como ocorrera no esvaziamento do sentido visto nas iniciais de G. H. O autor Rodrigo S. M. e G. H. perseguem um sentido que, ao revelar-se momentaneamente, se fragmenta e se dispersa. Por isso, ambos passam a ser o que as iniciais lhes permitem que sejam: corpos em perspectiva, ainda vazios, que se entremostram através de um sentido deslizante.

A atuação do narrador em *A Hora da Estrela* coloca em pauta, uma vez mais, a problemática da narrativa na ficção de Clarice Lispector. Ou seja, Rodrigo S. M., um narrador que trabalha a linguagem e, ao mesmo tempo, é subjugado por ela, já não dispõe de todos os recursos para conduzir a narrativa. Em função disso, o narrador propõe não tornar complexo aquilo que escreverá, embora esteja “obrigado a usar palavras” (Lispector 1981: 17). Esse cuidado em justificar a forma da escrita indica o falseamento do livre arbítrio do narrador, principalmente no tocante ao destino da narrativa e de seus personagens. Isto ocorre na medida em que o próprio Rodrigo S. M. é uma linguagem lacunar, decorrente do estado de crise do sentido que, não obstante, funciona como parâmetro para o ato da escrita.

O narrador da trajetória de Macabéa está preso a si mesmo e ao signo Macabéa, que revelará paulatinamente: “para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra” (Lispector 1981: 19). No exercício desesperado da escrita, Rodrigo S. M. tangencia o cerne de Macabéa, não como personagem linear, mas como a linguagem de um sentido a ser resgatado do escuro: “Assim, é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (Lispector 1981: 19). Deleuze afirma que em Klossowski a linguagem transforma-se em um corpo luminoso. Do mesmo modo, podemos dizer que Macabéa-linguagem é a iluminação da Macabéa-corpo e, por conseguinte, portadora de um sentido de difícil reconhecimento no contexto urbano que a recebe. Para chegarmos à Macabéa-linguagem, portanto, é necessário investigarmos o procedimento do narrador Rodrigo S. M., já que suas preocupações quanto à escrita é que possibilitarão o surgimento da Macabéa vinculada à linguagem, muito mais do que ao seu corpo gasto e sem pujança. Em seu trabalho, Rodrigo S. M. expõe primeiro a linguagem e, depois, os corpos por ela nomeados, como sugerem os seguintes fragmentos:

Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo.

Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.

Cada coisa é uma palavra.

Escrevo por não ter o que fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado, não suporto mais a rotina de me ser e se não fosse a sempre novidade que é escrever, eu morreria simbolicamente todos os dias.

Só me livro de ser apenas um acaso porque escrevo, o que é um ato um fato. (Lispector 1981: 21-23-27 e 45)

Como se pode depreender, Rodrigo S. M. existe em função do ato que exerce – o ato da escrita. Seu nome, enquanto linguagem lacunar, projeta a crise da palavra a ser alcançada, muito embora, esta seja portadora de um sentido outro, colocado em oposição ao sentido tradicional marcado pela plenitude. Rodrigo S. M. representa a denúncia do esvaziamento do corpo que, posteriormente, será recuperado como instância de sentidos através de Macabéa. Por conta disso, o narrador e a personagem escapam de ser “apenas um acaso” porque fazem da linguagem uma mediadora entre a perda do sentido e a possibilidade de reencontrá-lo, ainda que seja apresentado de um modo não reconhecido.

A necessidade de capturar a palavra – e com ela o sentido – transparece no desespero de Rodrigo S. M. quando este tenta reproduzir três páginas escritas que foram jogadas ao lixo pela sua cozinheira. O narrador retoma essas três páginas não mais como corpos, mas como ânsia de resgate do sentido através da linguagem. A atualização do sentido perdido é tão-somente linguagem esvaziada, mas, ainda assim, possibilidade de retenção de algo visceral. Assim como tentou reaver a linguagem perdida, Rodrigo S. M. procurou aproximar-se de Macabéa, vendo-a não como um corpo, mas como linguagem (escassa), sim: “Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim” (Lispector 1981: 40). Talvez por ser um corpo perdido é que Rodrigo S. M. se empenhou

em evidenciá-la como linguagem, experimentando o mesmo desespero de quando saiu à procura das páginas jogadas ao lixo: “só escrevo o que quero, não sou profissional – e preciso falar desta nordestina senão sufoco” (Lispector 1981: 22).

Macabéa, em princípio, não é uma personagem que desempenha grandes ações. De fato, ela está mais sujeita a sofrer as ações de outrem. A primeira ação sofrida por Macabéa advém de Rodrigo S. M., que admite não haver muitos fatos a narrar (Lispector 1981: 35). Contudo, o narrador sabe que há uma denúncia a fazer, embora não a vislumbre de maneira explícita. A personagem é percebida como o alvo do narrador, a possibilidade a ser transformada em narrativa. Macabéa, portanto, demora a ser como linguagem, principalmente se considerarmos as restrições que lhe foram impostas pelas suas origens sociais: “até um ano de idade eu não era chamada porque não tinha nome” (Lispector 1981: 35). Posteriormente, essa crise do não poder ser decorrente da ausência do nome se agrava, pois à fragilidade de sua nomeação soma-se a carência de suas ações:

quanto a ela, errava demais na datilografia, além de sujar invariavelmente o papel.

Esquecera os nomes da mãe e do pai, nunca mencionados pela tia. (Lispector 1981: 31 e 45)

A imagem do erro – cuja referência aqui remete, entre outras imagens, à impossibilidade da escrita – e a rasura no papel induzem-nos ao labirinto da existência e da consciência de existência ausentes em Macabéa. O seu corpo gasto – incapaz de ocupar um espaço como o de Glória, companheira que lhe toma o namorado Olímpico – não se desdobra para traduzir-se em ação, como observa Rodrigo S. M.:

Essa moça não sabia o que era, assim como um cachorro não sabe que é cachorro.

Tinha o que se chama vida interior e não sabia que tinha. (Lispector 1981: 34 e 47)

A revelação de Macabéa compõe-se ao longo do texto, baseada em representações que se repetem como estruturas de linguagem e de significado. A personagem demonstra paixão pela palavra “efeméride”, pelos anúncios e pela Rádio Relógio. Esses elementos são permeados por variações internas; porém, externamente, são pressentidos por Macabéa como estruturas invariáveis. Exemplo disso é a palavra efeméride, que se revitaliza em contextos diferenciados, embora Macabéa se interesse por ela apenas como forma e som isolados do contexto. Os anúncios são o ponto luminoso, a fonte de cores em que Macabéa se fixa: suas variações de mensagem e sentido passam por ela sem lhe deixar marcas. Por sua vez, a Rádio Relógio é o gerador de “hora certa e cultura”, tempo e informação reelaborados no contexto da multiplicidade de representações da vida urbana. Para Macabéa, no entanto, essa dinâmica da experiência comunicacional não é atraente, já que para ela a informação e o tempo são estruturas cujos significados são inalcançáveis.

Paralelamente às referências sobre Macabéa, desenvolve-se o processo reflexivo de Rodrigo S. M.: “Será que eu enriqueceria este relato se usasse alguns difíceis termos técnicos? Mas aí que está: esta história não tem nenhuma técnica, ela é ao deus-dará” (Lispector 1981: 45). Isto demonstra que o narrador nos apresenta Macabéa na perspectiva de quem enfatiza a linguagem na articulação do texto, mais do que a ação propriamente dita. A personagem surge e existe menos por sua intervenção na história e mais por ser ela própria a linguagem da narrativa. Segundo Rodrigo S. M., Macabéa é isto: “E quando acordava? Quando acordava não sabia mais quem era. Só depois é que pensava com satisfação: sou datilógrafa e virgem e gosto de coca-cola. Só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser” (Lispector 1981: 44-45).

No papel de representar a si mesma, Macabéa desdobra-se na representação do seu eu em diferença: seu desejo é parecer-se com Marilyn Monroe. A semelhança com Monroe é também a ânsia de aproximar-se de outro signo. O corpo de Marilyn é esse signo; porém, Macabéa o toma como linguagem, única possibilidade de assumi-lo. É necessário observar que na revelação do desejo de Macabéa se insinua o narrador Rodrigo S. M. como organizador e apresentador de sua personagem: “O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marilyn” (Lispector 1981: 77). Em oposição a Macabéa desdobram-se a trajetória e a ação de Olímpico, ator e diretor de sua própria trama vinculada à sua própria perspectiva de vida. Macabéa coloca-se ao seu lado como uma forma que “lhe pareceu ter em si mesma o seu próprio fim” (Lispector 1981: 71). Dela não se poderia esperar filhos, frutos. Macabéa é, nesse momento, uma linguagem fechada, apreendida apenas por Rodrigo S. M., espécie de detetive que desvenda em sua linguagem o que ela, em princípio, não demonstra no corpo. O fechamento de Macabéa em si mesma, como linguagem, é entrevisto nas análises que o narrador tece sobre ela. Em sua busca da linguagem reveladora da personagem, Rodrigo S. M. confidencia: “a história de Macabéa tem que sair senão eu estouro” (Lispector 1981: 61).

Ao rastrear a trajetória de Macabéa, o narrador mostra que ela, intimamente, se configura como linguagem plural, perpassada pelo conflito entre a permanência e a mutação do sentido. Porém, essa Macabéa, que poderíamos chamar também de Macabéa-linguagem, só é perceptível no lento trabalho de perscrutação cultivado pelo narrador ou por um leitor privilegiado. Por isso, a revelação da Macabéa-linguagem, processada por outro sujeito que não o narrador, se desenrola no contato com a cartomante vista aqui como uma leitora dos labirintos da representação. Madame Carlota, na condição de leitora privilegiada, demonstra que a

palavra pode antecipar o fato, ou, em outros termos, que a linguagem pode dar forma e dimensão ao mundo. Na cartomante, Macabéa identifica-se com a ação, quando a palavra de previsão lhe é apresentada. A personagem, no entanto, sente medo das palavras como se sentisse medo de agir, medo de incorporar a ação contida na palavra. O desfecho desse contato é, uma vez mais, conduzido pelo narrador, que interpreta o cumprimento inesperado das previsões: “sua vida já estava mudada. E mudada por palavras...” (Lispector 1981: 95).

Para que se possa apreender a mudança de Macabéa explicitada, sobretudo, no epílogo de sua trajetória, lançaremos mão de um expediente comparativo. Ou seja, enquanto no domínio da sintaxe o adjetivo modifica ou acrescenta novos significados ao substantivo, a Macabéa-linguagem é afetada e transformada pelos elementos pertencentes ao seu campo de existência. A partir disso, pode-se dizer que as palavras, componentes variáveis da linguagem, uma vez vinculadas a Macabéa, atribuem-lhe uma complexa dimensão humana. Por isso, o sentido que Macabéa-linguagem veicula torna-se transparente no momento em que o percebemos como uma diferença no universo das representações. Rodrigo S. M., que rastreia essa trilha, indica-nos algumas pistas para compreendê-la: “Escrevo sobre o mínimo parco enfeitando-o com púrpura. É assim que se escreve? Não, não é acumulando e sim desnudando. Mas tenho medo da nudez, pois ela é a palavra final” (Lispector 1981: 98).

O desnudamento de Macabéa-linguagem coincide com a palavra final, ou seja, a morte que, por sua vez, se expõe como um gesto prenhe de significados. Através desse gesto Macabéa tem a consciência, pela primeira vez acentuada, de sua forma e presença no mundo. Por fim, ela se dá conta de que o seu modo de existir fora sempre o ato radical e parco da linguagem, responsável pela geração e morte do sentido. Invertendo a fórmula de Deleuze, diríamos que *A Hora da Estrela* não nos apresenta

corpos-linguagem, mas uma linguagem que se faz corpo. Macabéa é o signo de si mesma, vivendo entre signos que se tomam como referenciais num processo contínuo de nascimento e morte. A grande ação de Macabéa foi ter velado a linguagem que era ela própria. Sua revelação converteu-se num susto para Rodrigo S. M., um narrador envolvido com a angústia decorrente das lacunas de sua escrita. O corpo sem vida de Macabéa não anulou a fruição de sua linguagem, pois se impôs como uma cena de fundação, na qual a linguagem se evidenciou, ao mesmo tempo, como uma força vazia e prenhe de sentidos.

Ensaio de conclusão

Dentre as questões trazidas pela pós-modernidade ao campo da literatura, pode-se destacar, em linhas gerais, a crise dos sistemas de representações e a falência do sentido anteriormente concebido como a possibilidade de revelação do homem e do mundo. Tal crise se desenhou, em parte, a partir do momento em que a noção de plenitude do sentido esvaziou-se mediante a multiplicidade de representações, que se chocam, se repelem e se interpenetram nas sociedades contemporâneas. A ficção de Clarice Lispector – vista, desde a estréia da autora, como um caso particular na ficção brasileira – deixa entrever diversos aspectos que transcendem as conquistas do Modernismo para tangenciar as questões da esfera pós-moderna mencionadas acima. Vale dizer que a ficção de Clarice não rompe seus laços com a “tradição da modernidade”, já que sua produção se sustenta com elementos vinculados a esse período, a exemplo do emprego da linguagem simbólica e de suas implicações com a revelação do sentido. Não obstante isso, sua obra insinua aberturas para uma passagem ao contexto de crise do sentido na pós-modernidade.

A complexidade da obra clariceana permite-nos sondar alguns de seus caminhos ainda intocados, ou seja, além das interpretações de caráter filosófico e psicanalítico realizadas por vários estudiosos, a leitura de sua escrita à luz do contexto pós-moderno abre novas perspectivas para sua apreensão de seu percurso. Como vimos, temas como a crise da representação e a falência do sentido estão presentes na obra de Clarice, especialmente naquelas em que a linguagem se mostra de forma exuberante. Entretanto, a leitura atenta demonstra que sob essa exuberância da linguagem desenrola-se um drama que nos leva, passo a passo, à percepção da fratura do sentido pleno. Conforme verificamos, a opulência da linguagem no texto clariceano oculta uma dificuldade em nomear a coisa e o homem, ou seja, trata-se de um texto no qual se diz muito quando, de fato, procura-se apenas dizer a coisa.

A redução do nome às suas iniciais – vide G. H. e Rodrigo S. M. – revela a falha existente entre aquilo que se nomeia e a linguagem utilizada para revelá-lo. No subsolo dessa problemática, a linguagem veiculadora do sentido registra a impossibilidade de se captar todas as representações que envolvem o sujeito e o mundo. A grande palavra – o *ít*, o *X* e o *é* – constitui formas arbitrárias de chamar para si a representação absoluta, já que sob elas esconde-se o drama de não se poder dizer com segurança as dimensões e as conseqüências das novas representações e sentidos em curso. A evidência da crise que a linguagem comporta transparece na narrativa sem narrativa de *A Hora da Estrela*. A personagem Macabéa, em sua escassez, se torna a linguagem tradutora de um universo em que o sentido é também escasso. Dito de outro modo, o sentido veiculado através da escassez de ação da personagem vem a ser, ainda que precariamente, uma nova formulação do sentido.

Em síntese, o que se esboçou neste artigo foi a tentativa de reaprender as várias paisagens da obra clariceana, já que se tornou problemático alocá-la apenas nos limites do Modernismo ou do Pós-modernis-

mo. Tal aspecto demonstra que a sua criação é índice de um tempo gasto, mas também de recomposições de relações. Clarice Lispector desponta como uma habitante crítica desse tempo, no qual o sentido se impõe como interrogação, e a representação do sujeito e do objeto se exprime sob o signo da crise. Sob essa perspectiva, o entre-lugar se distingue como o lugar de Clarice, em vista de sua filiação, simultânea, a padrões reconhecidos e a referências desconhecidas no cenário da ficção brasileira. Diante disso, continuamos a indagar “o que é”, “como é” e “porque assim é” a obra clariceana. Tal como no caso do pós-moderno, a compreensão da obra clariceana nos faz lembrar a fábula da raposa e as uvas. Ou seja, o novo sentido, fragmentário – que coloca em xeque o sentido absoluto –, está presente em Clarice Lispector, não se pode ignorá-lo. A questão é percebê-lo, ainda que se tenha de recorrer – como o fez Macabéa – a uma adivinhadora do sentido, cuja bola de cristal apresenta rachaduras invisíveis a olho nu.

TRABALHOS CITADOS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRASIL, Assis. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KHÉDE, Sônia Salomão. *Vias e desvios da representação na literatura contemporânea: o exemplo de Clarice Lispector e Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Texto mimeografado, s.d. a.

_____. *O lugar do sentido na modernidade*. Rio de Janeiro: Texto mimeografado, s.d. a.

LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura?* Petrópolis: Vozes, 1966.

_____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

- _____. *Água viva*. 2. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- _____. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1981.
- MERQUIOR, José Guilherme. Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, 1986.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. O filósofo da Amazônia (entrevista). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5/11/1988. Suplemento Literário Idéias.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, 1986.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

Edimilson de Almeida Pereira, professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, é Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É autor de *Malungos na escola: questões sobre culturas afrodescendentes e educação* (Paulinas, 2007).

Artigo recebido em 10/01/2008. Aprovado em 21/11/2008.

NON-VERBAL LANGUAGES:
THE OPENING SCENES IN
LUIZ FERNANDO CARVALHO'S FILM
LAVOURA ARCAICA

Anna Stegh Camati
UNIANDRADE – PR

Resumo: No filme *Lavoura Arcaica*, Luiz Fernando Carvalho trabalha com a imagem relacionada ao seu conteúdo simbólico e alegórico, tomando de empréstimo as perspectivas críticas de Antonin Artaud a respeito dos signos, cujo significado indizível é o que mais nos atinge de imediato. O cineasta relata que seu objetivo não foi discutir a vida, mas sim “tocar na vida”, como sugere Artaud, e que, para atingir seu objetivo, optou valer-se de uma complexa combinação de linguagens verbais e não-verbais para ampliar as possibilidades expressivas. Além da sobreposição da palavra e da imagem, Carvalho mistura e funde sons, gritos, vibrações, cor, luz, entre outros recursos visuais e sonoros, criando, assim, uma linguagem física, plástica e espacial, cujo intuito é conseguir que todos os elementos da grande tela ajam sobre o espectador através da pele. Para ilustrar o processo criativo de Luiz Fernando Carvalho, objetiva-se discutir as linguagens não-verbais dos planos iniciais do filme à luz das considerações críticas de diversos teóricos da literatura, do teatro e do cinema.

Palavras-chave: Luiz Fernando Carvalho; *Lavoura Arcaica*; Antonin Artaud; Adaptação; Linguagens não-verbais.

[...] any true feeling cannot in reality be expressed.

To do so is to betray it.

Antonin Artaud. *The Theatre and its Double*

Lavoura Arcaica (1975) includes several layers of complexity, from the literal to the metaphorical and mythical. A multiplicity of themes and motifs permeates the rhapsodic narrative of Raduan Nassar, a generic hybrid, displaying lyrical, epic, confessional and memorialistic elements. The novel privileges the point of view of André, the self-conscious, tormented narrator-protagonist who, in his tortuous journey of emotional self-discovery, is striving to rescue from the deep layers of his mind two distinct but interconnected stories: the oppositional struggle between himself and his father and his incestuous and ultimately tragic relationship with Ana, his sister.

The Brazilian novelist recontextualizes biblical and mythical sources to construct his saga of a rural Lebanese-Brazilian clan, drawing on the parable of the prodigal son for the characterization of André, whose flight from home upturns the delicate balance of his family. Introverted and sensitive, the young man feels oppressed and suffocated in this environment of repression and moral rigidity, ruled by the authoritative preposterousness and religious fanaticism of his father, a universe that paradoxically invites the eruption of primitive passions.

Luiz Fernando Carvalho's reworking of Raduan Nassar's novel in the film *Lavoura Arcaica* (2001) differs in great extent from what is considered a standard adaptation to the screen. Winner of more than 25 prizes in several categories at national and international festivals, the film was critically acclaimed in Brazil and abroad. However, it was not a blockbuster: it was exhibited in very few cinemas, and the lack of response on the part of the audience has been attributed to its length of almost three hours, the static quality of most long-shot scenes, the excess of *voice-over*, *quasi* absence of dialogue, and a surplus of theatrical devices, features which, nevertheless, mark its originality and artistry.

In the present essay, I intend to show that Carvalho's adaptation of *Lavoura Arcaica* extends and enriches Nassar's narrative. Although

contemporary film theorists have agreed that “an adaptation is automatically different and original due to the change of medium” (Stam: 04), quite a great number of readers and critics resort to the “fidelity” discourse when they refer to the film adaptation of Nassar’s novel. Carvalho himself seems to have encouraged this kind of critical discourse since, in an interview, he declared that there is nothing in the film that is not contemplated in Nassar’s text (Carvalho: 45). However, immediately after this statement, he contradicts himself when he states that, inspired by Ingmar Bergman’s *Hour of the Wolf*, he decided to insert an inset narrative into his film: while in Nassar’s novel the father just tells the “Parable of the hungry man” (from *A Thousand and One Nights*) to his family gathered round the table, Carvalho confronts us with a play within the film in his adaptation, casting father and son as the main protagonists, which clearly denotes interpretation and creative impulse.

Furthermore, in the extras which accompany the film version, Carvalho acknowledges that in his search for an adequate language to translate the rhapsodic narrative of Nassar to the screen, he appropriated the philosophical and theatrical principles developed by Antonin Artaud to convey the crude, primitive realities disclosed in the novel. His “cinema of cruelty” (Bazin), a label derived from Artaud’s “theatre of cruelty”, incorporates, besides non-verbal languages, shock strategies and startling archetypal and allegorical images to arouse the sensibilities of the audience, affecting senses and nerves beside the intellect.

Together with Craig and Meyerhold, Artaud questioned the issue of the centrality of the text in the theatre. In his essay “Oriental and Western Theatre”, he professed that the theatre must go beyond the expression of psychological and moral conflicts, and that its domain must be equipped with more plasticity and physicality rather than psychology. He argued that it isn’t a “question of abolishing speech in theatre but of changing its intended purpose, especially to lessen its status [...] Yet to change the purpose of

theatre dialogue is to use it in an actual spatial sense” (Artaud: 53), fusing it with the concrete signifying elements from different media which the stage can appropriate and combine. According to the French theorist,

any true feeling cannot in reality be expressed. To do so is to betray it. To express it, however, is to *conceal* it. True expression conceals what it exhibits. [...] Any strong feeling produces an idea of emptiness within us, and lucid language which prevents this emptiness, also prevents poetry appearing in thought. For this reason, an image, an allegory, a form of disguising what it means to reveal, has more meaning to the mind than the enlightenment brought by words or their analysis (Artaud: 53).

Artaud argues that verbal language must be transmuted into sign language, whose untranslatable significance reaches immediacy and conducts to enlightenment. His conception of the theatrical spectacle can be related to Richard Wagner’s project of the *Gesamtkunstwerk* (total work of art), in which all the elements borrowed from different media combine and fuse into a new whole, a concept which has been reassessed recently with the development of inter-art studies. In his essay “Theatre and Cruelty”, Artaud (66) explicitly talks about this amalgamating ability of the theatre: “Practically speaking, we want to bring back the idea of total theatre, where theatre will recapture from cinema, music-hall, the circus and life itself, those things that always belonged to it.”

While Nassar achieves raw lyrical intensity through rhapsodic narrative strategies dressed in modern garb, Carvalho attempts to reach a similar effect through elements of “cruelty” in the Artaudian sense, appealing primarily to bodily sensations. For the French philosopher, cruelty must not be understood as synonymous with bloodshed or torture but, as he explains in one of his letters, in a broader sense:

I use the word cruelty in the sense of hungering after life, cosmic strictness, relentless necessity, in the Gnostic sense of a living vortex engulfing darkness, in the sense of the inescapably necessary pain without which life could not continue. Good has to be desired, it is an act of willpower, while evil is continuous (Artaud: 80).

He makes reference to the crude elements that wake up heart and nerves, because “in our present degenerative state, metaphysics must be made to enter the mind through the body” (Artaud: 77). The French theorist was interested in ritualistic art which involves spectators organically, affecting their energetic vital nervous centers. The resulting shock will cause unrest and revive understanding. He felt it was possible to enter in contact with the sacred, not in the religious sense, but as a way to reveal superior values capable to heighten the life potential of human beings.

In his film version of *Lavoura Arcaica*, Carvalho, a gifted visual poet, tries to present the complex realities of the human condition through shock strategies. Like Artaud, he opted to privilege a complex combination of verbal and non-verbal strategies to increase expressive possibilities. He mixes and fuses sound, cries, the incantatory aspect of the voice (achieved through vibration, intonation, modulation, trepidation), rhythm, body and facial expression, masks, pantomime, mimicry, dance, color, light, the allegoric and symbolic content of images, among other visual and aural elements, following the theoretical perspectives expressed in two Manifestoes, both entitled “The Theatre of Cruelty” (Artaud: 68-78; 81-87).

In some parts of Carvalho’s film, there is a simultaneous presentation of *voice-over* and image: the words of some narrative passages are transposed from novel to screen and are simultaneously translated into images at the very moment of their utterance. In an interview for *Bravo*, a monthly Brazilian periodical featuring art and culture, Carvalho reports his concern for finding an adequate interplay of word and image: he states that he was interested in making the images implied by the words, narrated by the *voice-over*, interact with the visual images he created for that utterance, generating an intentional multiplicity of signs to heighten the expressiveness of his visual text (Laub: 57).

Carvalho has intended to reach the intuitive and instinctive centers of apprehension of the spectators through sensorial transportation to the world of erotic dreams, primitive instincts and repressed desires. Since the very first takes, this visceral involvement of the spectators is achieved through the combination of physical, plastic, spatial and aural elements besides words. Even when spoken language is used it becomes an aural *gestus*, exploring the ways words can be enunciated, their sonorous alternatives and their incantatory possibilities of rhythm, intonation and vibration.

Furthermore, Carvalho also introduces pictorial references to translate the states of mind suggested by the written narrative. He makes us visualize, through the open door of André's bedroom, a bed, a chair and a small picture on the wall above the bed, objects similarly displayed in Van Gogh's famous painting *Bedroom in Arles*, a choice that immediately invites us to compare the character of André with the extremely sensitive and tormented Dutch painter, whose anguished spirit and intense suffering drove him into madness.

To exemplify Carvalho's creative adaptation strategies, I am going to concentrate on a few of the initial sequences of the film *Lavoura Arcaica*. Besides Artaud's perspectives, Carvalho also makes use of Eisenstein's technique of intellectual montage, providing the spectator an entrance into the pre-logical world of imagistic thinking (Eisenstein: 86-87). Thus, he succeeds in translating to the screen several pages of descriptive narrative of the first chapter of the novel without using a single word.

The film begins in a room where partial darkness obscures the contours of the objects. In this first sequence of takes, André's body is visualized in claustrophobic, darkened *close-ups*, lying naked on the floor in writhing and contorting posture that suggests masturbation. Carvalho heightens the metaphorical axis of the scene via framing, cutting and editing; he presents successive distorted *close-ups* of isolated parts of the

character's body from different angles and expanded in size, which speak more than words, multiplying the reading possibilities. In the next sequence, the camera focuses on parts of the protagonist's hairy face, open mouth, one restless eye, the nose, the other eye in separate frames, in quick succession. The fragments are absurdly magnified occupying the total expanse of the screen, suggesting an alert animal, possibly referring to André's animal nature.

This sequence of images activates analogies that can be related to the tortured bodies of the paintings of Caravaggio or the static elongated figures represented in Orthodox icons, pictorial references which according to Carvalho were paramount, constituting a prolific source of inspiration, mainly

the dark Spanish paintings of the period when the Islamic invaders dominated the Peninsula, in which there is a predominance of dark backgrounds and golden details, which also establish a dialogue with Rembrandt. The distorted elongated figures of El Greco recur in Caravaggio, Tizian, Van Gogh, Degas, Munch, Miller, Cézanne [...] the Christs of Velásquez, as well as Russian iconography, since the family's creed was probably Orthodox Christian (Carvalho: 101, my translation).

The total effect of this impressive scene of dismemberment flaunts André's consciousness of the body and/or his fragmentation, while the antagonistic references of "animal" and "martyred saint" probably allude to what Carvalho calls the "scenery of the soul", which presupposes the warring opposites battling inside the individual, relating to the idea of the double suggested by Artaud. André is an ambiguous and contradictory character, a fusion of angel and demon, yin and yang, masculine and feminine, God and Devil (Carvalho: 109).

The idea of dismemberment which permeates this initial sequence of images is inspired by André's thoughts in an episode which occurs near the end of the second part of Nassar's narrative. During the celebration of the return of the pseudo-prodigal son, when André watches, in frenetic

ecstasy, the erotic dance movements of his sister Ana, he tells us that he was so much startled by what he witnessed, that he could perceive, with complete lucidity, his body dismembering:

[...] my legs on one side, my arms on the other, all the parts of my body amputated striving to achieve the lost unity (My quest was to reassemble! what sickly brine seasoning prickled my wounds, what rash burning tickled my organs!), I felt sure, absolutely sure, that she was dancing just for me, for me only (time had arrived at a perfect turning-point! what a treat, what a thorny virulence, what glory my body experienced!) (Nassar: 191, my translation).

The frenzy of masturbation is heightened by the rhythmic roar of an approaching train-locomotive and by the heavy pounding of the train wheels on the rails, the vibrations of which seem to invade and shake the inside of the room for a few seconds until a shrill whistling sound announces that the train has come to a stop, which seems to coincide with the climax of his solitary act. This building up by montage toward an emotionally charged moment through visual juxtaposition and sound effects provides an immediate impact and renders direct communication.

In this sequence, Carvalho has first sought sounds and noises for their “vibratory qualities, secondly for what they represent”. Violent physical images and sound effects have been combined to make visceral audience immersion possible, “to pulverize, mesmerize the audience’s sensibilities” (Artaud: 62-63).

The crude physical images of this scene are also reminiscent of the rape scene of Tennessee Williams’ *A Streetcar Named Desire*, and Elia Kazan’s film adaptation. When Stanley comes out of his bedroom in his silk pajamas and provokes Blanche menacingly – the atmosphere is heightened by the vibrations of a barely audible “blue piano”, which then “begins to drum up louder. The sound of it turns into the roar of an approaching locomotive” (Williams: 214).

A sharp knocking startles André out of his trance and he makes haste to put on his clothes. When he opens the door and sees his brother, the narrative function of the sound effects is activated: in retrospect we understand that his brother has just arrived by train. Furthermore, the vibrations of the train which could be felt in André's room and the knocking at the door a few seconds later also suggest the closeness of the train station. Here we have an example of a montage technique that presents two terminal states of a process without paying attention whatsoever to the intermediate stages linking them. Carvalho does not focus on the unfolding of the events – his brother leaving home, arriving by train and then directing himself to André's place – dynamic editing energizes the scene.

The creative process of these superb introductory scenes is discussed by the Brazilian director in an interview with a group of cinema critics. Carvalho reports that he was relaxing in the swimming pool of a hotel, located near the place where he intended to shoot his film. He was trying to find a way to avoid descriptive strategies at the opening of the film and was attempting to find a sensorial approach in order to escape from a simplifying grammar incapable of establishing a dialogue with the imagination of the audience. Suddenly something happened that made a qualitative leap possible. He refers to the very instant when he gained the insight which enabled him to change his approach:

[...] I was in the swimming pool. I didn't know there was a train-station nearby. I decided to dive, and at this very moment, a train passed beside the hotel and, suddenly, I felt strong vibrations within the pool which at the same time frightened and delighted me, because the idea dawned upon me that the sound and the vibrations could produce the image of the train in the spectators' minds [...] Thus, I emerged from the water with this idea of sensorial narrative sound effects (Carvalho: 50, my translation).

The claustrophobic and tense atmosphere of these introductory scenes is further enhanced by the photography of Walter Carvalho, who explored lighting creatively, changing the shapes of the objects, and originating new sensorial experiences in every take. In his critical essays, Artaud stresses the importance of lighting, arguing that light must assume the role of an effective language:

The particular action of light on the mind comes into play, we must discover oscillating light effects, new ways of diffusing lighting in waves, sheet-lighting like a flight of fire-arrows. [...] Fineness, density and opacity factors must be reintroduced into lighting, so as to produce special tonal properties, sensations of heat, cold, anger, fear and so on (Artaud: 74).

The pervasive interplay of light and shade assumes several descriptive functions in the film. During his confession, when André reveals his secret to his brother Pedro, one half of his face is always darkly obliterated, alluding to the division and fragmentation of his character. The distorted images of the characters' bodies and faces again remind us of the ecstatic elongated figures in Orthodox icons. The long, heavy, and soberly elating shades which like tangible textures project the open sores of the family conflicts that are touched upon in their conversation, metaphorically convey how remembrances, emotions and sensations are enlarged and distorted when recovered by "voluntary memory", which works selectively, imaginatively and often perversely.

In the essay entitled *Proust*, Samuel Beckett discusses the concepts of "voluntary" and "involuntary" memory, making a critical reassessment of Proust's critical insights. The Irish playwright refers to the glamorizing or the demonizing of the past accomplished by "voluntary memory":

the uniform memory of intelligence; and it can be relied on to reproduce for our gratified inspection those impressions of the past that were consciously and intelligently formed. It has no interest in the mysterious element of inattention that colors our most commonplace experiences. It presents the past in monochrome. The images it chooses are as arbitrary as those chosen by imagination, and are equally remote from reality. Its

action has been compared by Proust to that of turning the leaves of an album of photographs. The material it furnishes contains nothing of the past, merely a blurred and uniform projection of our anxiety and opportunism [...] (Beckett: 32-33).

Beckett also meditates on the mechanisms of “involuntary memory” in his essay, citing the famous example of the *madelaine* steeped in an infusion of tea, mentioned by the narrator of the last volume of Proust’s *Remembrance of Things Past*. The taste of the cookie re-activates memories of childhood. Beckett reports that Proust believed in the authentic quality of such spontaneous reminiscences, which to him are transcendent moments, when sound, odor or any other sensory stimulus is apt to discharge associations in the mind which bring the past flooding back in order to fuse it with the present – a kind of explosive mystic experience or epiphany (Beckett: 36).

Walter Carvalho’s strategy of constant alternation of light and darkness seems to illustrate the mechanisms of memory: André’s remembrances of his conflicting relationship with his father are translated into images enveloped in darkness, but his happy reminiscences which include the past events related to his mother and sister Ana are conveyed in images suffused in light and delight – moments of revelation in the Proustian sense.

Considering that novel and film present memorial reconstructions of the past, we are invited to read the protagonist narrator’s feverish stream of consciousness as the product of his fantasy, his erotic dreams or nightmares. Whether real or imaginary, however, the experiences he reminisces are now his most cherished realities, finding habitation in the deep “recesses of his mind” (Nassar: 99), where these primal instincts are at war with their civilized counterpart.

The point of intersection between Nassar’s rhapsodic narrative and Carvalho’s film adaptation is the emphasis on cruelty in the Artaudian sense. Both, the written and the visual text, have disconcerted and misled

the critics whose arguments are diverse and contradictory, because there is never a logical or rational explanation for the eruption of primitive impulses and the clashing of warring polarities. In their attempt to discuss these essential realities, novelist and filmmaker appropriate ancestral archetypes and symbols, which they dress in new clothes to orchestrate their modern primeval rhapsodies, bringing these conflicts up to date.

WORKS CITED

- ARTAUD, Antonin (1989). *The Theatre and its Double*. Trans. Victor Corti. London: John Calder.
- BECKETT, Samuel (1970). *Proust and Three Dialogues*. London: Calder & Boyars.
- BAZIN, André (1982). *The Cinema of Cruelty*. Ed. François Truffaut. Trans. Sabine d'Estee. New York: Seaver Books.
- CARVALHO, Luiz Fernando (2001). *Lavoura Arcaica. (To the Left of the Father)*. Brazil: Videofilmes/ Tibet Filme. 02:51' DVD Copy.
- CARVALHO, Luiz Fernando (2002). *Sobre o Filme Lavoura Arcaica*. Granja Viana – Cotia SP: Ateliê Editorial.
- EISENSTEIN, Sergei (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FREITAS, Almir de. "A Volta do Filho Trágico". *Bravo*, nr. 49, October 2001, p. 52-55.
- LAUB, Michel. "A Lírica do Excesso". *Bravo*, nr. 49, October 2001, p. 55-58.
- NASSAR, Raduan (1989). *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras.
- STAM, Robert (2005). *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell.
- WILLIAMS, Tennessee (1980). *Sweet Bird of Youth. A Streetcar Named Desire. The Glass Menagerie*. Harmondsworth: Penguin.

Anna Stegh Camati é Doutora em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana pela USP e Professora Titular do Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE/PR. É autora de "Rereading Shakespeare's Ophelia: Marcelo Marchioro's Performance Aesthetics". In: *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*. Łódź: Łódź University Press, 2006.

Artigo recebido em 27/05/2008. Aprovado em 21/11/2008.

POUNDHAROLDIAN HUBRIS: TRANSLIGHTING THE ART OF POETRY

José Molina

University of Massachusetts/Dartmouth

Resumo: O ensaio estabelece relações entre a teoria da tradução poética de Ezra Pound e a de Haroldo de Campos, historiando sua arte tradutória e apontando seus avanços. Destaca, nas traduções de Haroldo de poesia clássica ou moderna, a produção de um novo critério sobre como deveriam chegar ao presente do leitor. Como tradutor-crítico, Haroldo de Campos é considerado o paradigma do tradutor de poesia delineado por Pound.

Palavras-chave: Teoria da tradução poética; prática tradutória em poesia; Ezra Pound; Haroldo de Campos.

Introduction

Much has been written about the translation labors Haroldo de Campos undertook throughout his lifetime. At the beginning of the twentieth century in Portugal, Fernando Pessoa created and personified the four most important Portuguese poets of that period and beyond. In the second part of the twentieth century in Brazil, Haroldo created a repertoire of translated poems founding a criterion or idea of what serious poetry should be. Even though many of the poems he translated already existed in earlier Portuguese versions, his vision enabled a new perspective on poetry. His aim at the beginning of his career as a poetry translator was not to create masks to craft his poetic voice, like the American poet Ezra Pound had done. He used the

materiality of the poem, its iconicity, and virtually carved into Portuguese to shape the foreign body of the translated text into this language.

The double nature of translation, critical and creative at the same time, revealed to Haroldo a new perspective in the literature written in Portuguese. This outstanding mode of literary production approached world poetry from the vantage point of Portuguese, viewed not only as a recipient language but as a mechanism consciously deployed to (re)elaborate a tradition. This specific concern to rescue and revitalize, at the same time, poetry from different traditions and epochs, was Pound's original task when claiming his famous slogan: *Make it New!*

Haroldo demonstrated his loyalty to the great American master in following Pound's spirit of renovation. However, fidelity to the text is the point where he falls apart from Pound. Haroldo did not introduce his voice when translating; instead, he allowed tradition to speak through the permeation of different poetic styles and eras. His translations shed light onto some of the most intricate troubles of poetic translation. He found solutions to these questions and generously offered his wisdom to his readers by taking them step by step through the translation process. In this sense he was a great pedagogue, an aspect that connects him directly to Pound's ambitious cultural agenda. The American poet's commitment to the moral basis of culture is well known, a concern that is found in many of his writings including *The Cantos*. For Haroldo, however, his insights about culture, or cultures, are attached to the literary phenomenon.

It is important to mention that Pound had to face, according to Lawrence Venuti, a canon in the English letters that paid little attention to foreign literature and for the most part confined the practice of translation to classical texts. The American poet broke into this arena demanding attention to "different" traditions and foreignizing the concept of poetry itself via translation. By contrast, Haroldo's translations did not struggle with an established poetic heritage but with a newly envisioned, forward-looking tradition that was being created in Brazil since the *Semana da Arte Moderna* in 1922.

The Odyssey: From Engineering le mot juste to Translation as an Epic

One of the many sins Haroldo was accused of as a translator by his critics was that his method only applied to fragments or small pieces of poetry. Since the establishment of the concrete-poetry group Noigandres in 1952 (by Haroldo, his brother Augusto, and Décio Pignatari), its collective strategy was to display the mastery of the poets the members of the group were emulating as innovators in the art of poetry. Once they consolidated their *paideuma*,¹ the concrete poets needed to make visible and available the material body of their literary corpus. They translated, for the first time in Portuguese, 22 fragments of James Joyce's *Finnegans Wake* in 1962. The following publication was a book on the French poet Stéphane Mallarmé, with poems selected and translated by Augusto de Campos, a creative triple translation of the famous poem "L'après-midi d'un faune" by Décio Pignatari and, in closing, the highly anticipated translation of "Un coup des dés jamais n'abolira le hasard" by Haroldo. The *paideuma* cycle closed with the selection and translation of poems of Vladimir Maiakovski and Ezra Pound.

Following their initial enterprise of collaborative translation, Haroldo and Augusto published a book of Provençal troubadour poetry. Afterwards, they invited Boris Schnaiderman, a professor of Graduate Studies of Translation at the Universidade Federal de Santa Catarina, to work with them on an anthology of Russian poetry. These translations took place after the official dismantling of the Concrete Poetry Movement in 1965.

In the late 1960s and 1970s, Haroldo's work focused on essays and journal articles about translation and poetry that he later published in the volumes *Metalinguagem* (1967), *A Arte no Horizonte do Provável* (1969) and *A Operação do Texto* (1977). These texts show in depth detailed word engineering from the translation of a wide diversity of poetry pieces like Hoelderlin's translation of Sofocles, Edgar Allan Poe's "The Philosophy of Composition",

“L’infinito” of Giacomo Leopardi, Basho’s haicais, Kurt Schwitters texts from the series “MERZ,” and Pindar’s “Pythian Odes”, among many others.

In 1981, he published *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, a milestone in his poetic career that shaped and defined his subsequent work as a poet, critic and translator. The format of Haroldo’s book on Goethe’s *Faust* set the style of his later studies. The title derives from the film directed by Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), and therefore incorporates Goethe in a tradition that looks at the same time back and forward in history and territory, moving outside Brazil and deeply into the country’s interior. Haroldo’s translation of the two final scenes of the *Faust Part Two* was published together with his three essays about the play, the play’s modernity and its translation into Portuguese. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* became the ninth book released by the publishing house Perspectiva as part of the collection Signos, founded and directed by Haroldo.

During his sojourn as a visiting professor at the University of Texas in 1981, Haroldo finished the translation of the poem “Blanco” by the Mexican poet Octavio Paz. In 1986, the book *Transblanco* was published; it included the translation along with commentaries and correspondence between Haroldo and Paz. “Blanco” cannot be considered a long poem, but it is a piece of poetry of considerable extension. The poem had been conceived, as Paz openly declared, under the influence of Mallarmé’s “Un coup des dés” and Tibetan philosophies. It seems that this experience stimulated Haroldo to concentrate his later translations on full poems and, increasingly, on long poems as well.

In 1991 Haroldo published *Quhélet/O-que-sabe*, a Portuguese translation of the Ecclesiastes directly from the Hebrew, and two years later his version of the Japanese play *Hagoromo de Zeami*, a work of Noh theatre formerly translated and adapted into English by Ezra Pound.

Haroldo’s interest in long poems did not necessarily interfere with his earlier projects of word engineering and translations of the struggling

fragment. In 1994 he published *MHNIS – A ira de Aquiles*, the first book of the *Iliad*. Four years later appeared *Pedra e Luz na Poesia de Dante*, a book that was being prepared since 1975. This work incorporates Haroldo's translation of six cantos of "Paradise" and the "Rime petrose," together with a brief selection of Italian sonnetists, which Haroldo called "O Dolce Stil Nuovo: Bossa-Nova no Duecento".

1999 saw the publication of *Os nomes e os navios*, the second book of the *Iliad*. In this book Haroldo sets his translation next to an earlier translation by Odorico Mendes and the original text in Greek. In the same year he publishes *O Arco-Íris Branco*, a book of essays and translations organized by languages or, as the book itself classified them, domains: German, French, Spanish and Chinese. The German section includes texts on Goethe, Hegel, Arno Holz, Christian Morgenstern, August Stramm, Bertolt Brecht and Kafka, and incorporates also an essay about the problems of translation in Goethe's *Faust*, "Problemas de Tradução no Fausto de Goethe," where Haroldo speaks of his translation work and traces his career, providing a very specific itinerary:

Não foi um itinerário sem premissas, sem mapeamento prévio do caminho: antes de arriscar-me a essa meta zenital, passei pelos estágios preparatórios do "Lance de Dados" de Mallarmé (que recriei em português em 1972) e ascendi por Seis Cantos do *Paraíso* de Dante (1978). Da "transparadização" à "transluciferação". (55).

This mapping of the strict avant-garde poet's trajectory displays a route through a contingency of the tradition absorbing crucial periods of the work of Dante, Goethe and Mallarmé. The experience of the Mallarmean *néant*, followed by the *ascesis* of Dante's *Paradiso*, evolved into a solid resolution to Haroldo's quest about translation: the satanic or luciferan aura of translation found in Goethe's *Faust*. It is as if the promise of the "modern" installed by the appearance of the poem "Un coup des dés" needed to shed its light on the past and not only toward the future, the same dynamic Walter Benjamin sees when observing the *Angelus Novus*:

There is a picture by Klee called *Angelus Novus*. It shows an angel who seems about to move away from something he stares at. His eyes are wide, his mouth is open, his wings are spread. This is how the angel of history must look. His face is turned toward the past. Where a chain of events appears before *us*, *he* sees one single catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it at his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from paradise and has got caught in his wings; it is so strong that the angel can no longer close them. This storm drives him irresistibly into the future, to which his back is turned, while the pile of debris before him grows toward the sky. What we call progress is *this* storm (392).

Haroldo redefines this tragic image with a constructive impulse. The pile of debris will become the basis for a new awakening, one that represents from a different angle, not the smashed original, but the origin that leaves traces or spurs as Derrida liked to call them. This interpretation would also echo Pound's famous definition of translation:

The translation of a poem having any depth ends by being one of two things: Either it is the expression of the translator, virtually a new poem, or it is as it were a photograph, as exact as possible, of one side of the statue (qtd. in Venuti 187).

A question to be raised later on in this essay is the idea of parricide that was many times referred to in Campos' writings on translation. In this context, Gonzalo Aguilar's interpretation of Concrete Poetry as an avant-garde movement looking to the past brings light to the discussion:

Mas essa reação dos vanguardistas ante aquilo que herdaram não se baseou em uma "destruição do passado" (paradigma que erroneamente os definiu), mas sim em uma série de discriminações que lhes permitiam renovar esse legado, a partir dos interesses do presente. A discriminação decisiva foi liberar o passado das tradições dominantes, com seu peso homogeneizador e sua cumplicidade com o poder (40).

This is exactly the point where critics questioned Haroldo about his engagement with the avant-garde and his obvious preference for the tradition. His answer was that all the great poetry of any period is in essence vanguardist in its time. Once having defined his relationship with tradition, he was ready to embrace a master enterprise: the translation of the *Iliad*.

Critical Fortune: Haroldo's Metaphorical Digestion

The body of critical literature on Haroldo's theory of translation is fortunately increasing rapidly. However, not many critics have paid attention to the figure of Ezra Pound who is mentioned several times in Haroldo's commentaries on poetry and translation. Parallels and correspondences between these two poets-translators-critics converge in ways that have not yet been deeply analyzed.

In her essay "Liberating Calibans. Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation," Else Ribeiro Pires Vieira briefly summarizes Pound's quest for translation:

With Pound, translation is seen as criticism, insofar as it attempts theoretically to anticipate creation, it chooses, it eliminates repetitions, it organizes knowledge in such a way that the next generation may find only the still living part. Pound's well known "Make it new" is thus recast by de Campos as the revitalization of the past via translation (105).

Translation is criticism for Pound and Campos, but the conceptualization of this task takes very different shapes for both poets. One of the emphases on translation projected by Campos is in fact very well described by Vieira in her essay: the digestive metaphor. Taking as her point of departure, the "Manifesto Antropófago" of Oswald de Andrade, Vieira explains how this cultural metaphor is portrayed by Campos as a response to the idea of the "noble savage": as an actually "bad savage", a cannibal who devours white people. This transformation is revealed in literature and inscribed, according to Vieira, as a "difference in tradition" (105) because of the double nature of the process of translation where the foreign is domesticated and the Portuguese is foreignized. Once again, as Aguilar describes it, this is made possible by discriminating the specific part of the past to be consumed and digested. The transformation operates via tradition, recovering elements from different poetic texts written in Portuguese and embodying or reshaping the foreign text, e.g. the Bible, the *Iliad*, or Dante's *Paradise*, into this language.

The process is defined by Campos as “plagiotropy” in his book *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, when he is reflecting about Goethe’s license to borrow from the Bible and from Shakespeare, and specifically in the latter case, the song of the gravediggers from *Hamlet*. This example leads the Brazilian poet to Pound’s maxim: “great poets pile up all the things they can claim, borrow or steal from their forerunners and contemporaries and light their own light at the top of the mountain” (qtd. in Vieira 107). From this perspective, Haroldo reaches a solid definition: “translation is a *persona* through whom tradition speaks” (107). Haroldo’s observation evokes Benjamin’s commentary on translation in his essay “The Task of the Translator”, where the writer describes the respective roles of the poet and the translator as two separate and, in fact, opposite spheres: “The intention of the poet is spontaneous, primary, graphic; that of the translator is derivative, ultimate, ideational” (77). Haroldo’s effort to conceal both discrete tasks in a common destiny yields a new metaphor to confront Benjamin’s “angelical” allegory of translation, Haroldo’s “transluciferation”. Vieira describes this transformation:

If Benjamin casts the translator’s task in an angelical light, that of liberating the pure language, de Campos highlights the satanic import of it, for “every translation that refuses submissively to serve a content, which refuses the tyranny of a pre-ordered *Logos*, breaks with the metaphysical closure of presence (as Derrida would say)”, is “a satanic enterprise”. (109).

It is important to observe, beyond the angelical-satanic opposition, that the goal of translation would remain to liberate the pure language; as Benjamin stated it, “A real translation is transparent; it does not cover the original, does not block its light, but allows the pure language, as though reinforced by its own medium, to shine upon the original all the more fully” (79). For Haroldo, the translation points to an origin, just as the original text points to the same origin, and on this basis an egalitarian, or democratic, relationship between the text and its translation is proposed.

This postulate also casts away the monological hierarchy from the past to the present by installing a “parricidal dis-memory” (109), that, according to Campos, intends to obliterate the original text. Vieira expresses her emphasis on this concept as translated by her into English:

[M]y own anthropophagic hyphenation of “dis-memory”, as I rendered “desmemória” into English, highlights the dual positionality of de Campos’ vanguardist theory of translation in relation to tradition: a hyphen that both separates and unites inasmuch as “dis-memory” speaks of a translation project which unleashes the epistemological challenge of discontinuity but reunites threads into a new fabric; a translation project which murders the father, means in his absence yet reveres him by creating a continued existence for him in a different corporeality (97).

Vieira understands the parallelism of translation in terms of the “corporeality” proposed by Haroldo. Furthermore, she manufactures her own parallel receptacle in English for the concept of “desmemória” in Portuguese. And it is in this subtle understanding of translation that Haroldo’s authentic contribution to the art of poetry translation lies: only through the language’s “corporeality” it is possible to create a parody as Campos defined it, the “parallel canto” of the original. Ines Oseki-Déprés illustrates this idea in her essay “Make it New”.

Comparing Haroldo’s and Pound’s translations of the *Canzone* of Guido Cavalcanti, Oseki-Déprés observes that Pound’s translation follows the inner structure of the original: “As inovações poundianas concernem ao vocabulário e à sintaxe (construções elípticas) mais do que a prosódia, apesar dos primeiros influírem nesta última” (216). Haroldo’s translation deconstructs or disassembles the original to produce a new metric closer to contemporary poetics. Oseki-Déprés comments on this method:

Haroldo de Campos dispõe os versos de maneira particular, dividindo o decassílabo em versos breves, suprime, como Pound, os travessões da versão italiana e cria uma respiração diferente, com “brancos”, sem pontuação. O poema aparece em sua essência, lapidar (218).

Haroldo's challenging operation could seem radical in view of the conventional criteria for scholarly translation, but it is actually an extension of a creative technique of criticism introduced by Pound. Before Pound there was no other poet who embraced translation and the incorporation of the foreign as a strategy to understand the mechanisms through which poetry works. Enid Starkie's comment on Charles Baudelaire's critical embrace of Edgar Allan Poe helps elucidate the significance of Pound's contribution: "Baudelaire's article on Poe, which appeared in 1852, was the first in any foreign language to be published on the American and it marks an important date in comparative literature studies" (215). Baudelaire's intuitive understanding of Poe's spirit led the French poet to translate "The Raven" despite his rudimentary skills in English. The translation of the poem proved to Baudelaire that his original intuition was correct and he subsequently wrote an article on Poe's style that became a classic piece of creative criticism through translation. Starkie's comment grasps the core significance of this "modern" apparatus of the art of poetry: the art of translation as criticism is relatively new.

Translation history could probably be traced to the first poem ever written but translation as criticism is a different mode, which began to be intentionally practiced by authors in the twentieth century. The relative innovation Pound brought to translation studies is clearly a mark of his university education and academy should be grateful to this modern explorer-scholar who defied the barriers separating languages as he followed what can be called a "poetic episteme". Haroldo's career as a critic-translator evolves from Pound's role model to articulate scientific methods to study and compare poetry. The Brazilian poet's approach to the academy proved to be enduring and fruitful, bringing him many visiting appointments at universities all over the world.

Translation as criticism, as stated before by Vieira, must be carefully observed because not every poet that translates is affirming a creative way of criticism in this sense. For example, the poet-critic-translator Octavio

Paz did not frame his practice of translation within the impetus of discovery (or “Make it New”, as Pound would say): his translations of Fernando Pessoa, William Carlos Williams, and Mallarmé’s sonnets were motivated by the relevance of these authors to contemporary poetry. Paz’ translations from Oriental languages, which he did not know, relied on existing translations into French and English to produce a version in Spanish. This method differs from Pound and Haroldo’s because it does not consider a revision, or study, of the text in its original language. Paz was an enthusiastic advocate and connoisseur of the French and Spanish cultures, while his translations from the Portuguese and English did not have a profound impact on his affinities, i.e., he did not claim transformational effects analogous to those Pound and Haroldo were chasing. Paz was simply not interested in the evaluation of a poetics that did not intersect with his established criterion, inclined to a Eurocentric point of view. A good example to support this affirmation is the interest of the Mexican poet in translating poems by Pessoa coupled with his lack of interest toward Brazilian letters.

This is exactly the place where the (im)prudent and risky ambition of Pound’s reading of the ideograms come into the scene. The idea to explore different systems of languages was not to lead to becoming an expert on those languages but to obtain references to understand how aesthetic elements were used in order to incorporate them when translating into English. The same idea caught Haroldo’s attention since the publication of his famous essay “Da tradução como criação e como crítica”, in which he quotes Albrecht Fabri’s ideas on aesthetic information. To summarize briefly, Fabri stated that in literary texts there is no meaning behind the structure because the structure is its own meaning. The idea of translation would seem an impossible intervention into this perfect structure of the piece of literary art, just as a painting or a sculpture could not be translated either. Therefore, Haroldo proposed for translation the creation of a parallel work, one that is able to re-present the original. He

displayed first the idea of translation as an isomorphic (*isos* from the Greek “equal”) work, i.e., a piece of work that was “identical” to its form. Later, the concept moved forward into the paramorphic (*para* from the Greek “beside”), restating the idea of a “parallel” construction but always stressing the autonomy of the transcreation. This echoes the comments of Laszlo Géfin when describing Pound’s relation to the ideograms:

The method [ideogrammic] may also be called *paratactic*, from the Greek verb παρατάσσω, to place beside one another. Parataxis is the opposite of hypotaxis, from υποτάσσω, to arrange under, which signifies a dependent construction or relation of parts with connectives (xii).

The idea, according to Haroldo, was to see the original as the translation of the transcreation, a radical enterprise but consistent according to each text to become transcreated. Vieira collects some of the terms Haroldo coined in the process:

Translation as “verse making”, “reinvention”, a “project of recreation” (in the 1960s), “translumination” and “transparadisation” (stemming from his translation of Dante), as “transtextualization”, as “transcreation”, as “transluciferation” (stemming from his translation of Goethe’s *Faust*), as “transhelenization” (as from his translation of the *Iliad* of Homer), as “poetic reorchestration” (from his rendering of the Hebrew Bible into Brazilian Portuguese), as “reimagination” (from his transcreation of classical Chinese poetry into Portuguese) are but some of the neologisms coined by Haroldo de Campos that offer a vanguardist poetics of translation as textual revitalization while pointing to the Anthropophagic dimension of feeding on the very text he is translating to derive his metalanguage (96-97).

From Make It New to Make It Now

Since the beginning of his career as a translator of poetry, Ezra Pound became a polemic figure. His enthusiasm for poetry pushed his efforts beyond his own skills; this titanic enterprise was only one step into a greater ambition, to become the man who knew the most about poetry. However, the risk of the enterprise proved to be unique, as J. P. Sullivan affirms in his book *Ezra Pound and Sextus Propertius*:

It is worth stressing that it is in no small measure due to Pound's own critical theories that we see translation as an art in this way: that we can extricate ourselves from the naïve view of what translation is – the reproduction in one's own language of the exact sense and the set number of poetic qualities of the original, whatever they are, or the reproduction in mind of the present-day reader of the effect the original had upon its audience. The object of such aims is a chimera. *Traduttore traditore* – all translation is compromise (21).

To render a general look over Pound's translations that were published as books, the following need to be listed: *Sonnets and Ballads of Guido Cavalcanti* and the poem "The Seafarer", published in *Ripostes* (1912), *Cathay* (1915), *Homage to Sextus Propertius* (1919), *Dialogues of Fontenelle* (1917), Rémy de Gourmont's *The Natural Philosophy of Love* (1922), Edouard Estouniè's *The Call of the Road* (1923), the Confucian texts, the *Ta Hio* (1928), later translated again and published as the *Great Digest* in 1945, *The Unwobbling Pivot* (1947), *The Analects* (1951) and *The Classic Anthology Defined by Confucius* (1954), *Love Poems of Ancient Egypt* and *Women of Trachis* (1962).

It is important to observe the impact of the Oriental culture on Pound's evolution as a translator and, in particular, to mention here the manuscript of Ernest Fenollosa that Pound received in 1914 and edited and published in 1919 as *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. This essay was essential not only to Pound's self-development but to modern poetry in general. The merits of the comprehension of the ideogram by Fenollosa and Pound lie in their ability to distinguish the pictographic etymology that evolved into an elaborate symbolic representation. This reveals the rapport that certain traditions of Chinese poetry kept with painting. Furthermore, this essay opened a material perspective for considering an aspect of Oriental languages that, by that time, linguists insisted on disregarding and looked at as a mere grammatical representation of the meaning.

Pound's motives to incur into the interpretation of the ideogram were usually obscure to the critics. Most of them considered it only an extravagance of a modernist poet. Only few have recognized the intention

of the American poet in his approach to understanding different languages, including those of the arts, as his writings on music, painting and sculpture revealed. The intuition of a semiotic era led Pound to believe that everything is language, hence everything can be read. Marjorie Perloff also refers to this intuition in *The Dance of the Intellect*:

... Pound seems to be anticipating current semiotic theory, which regards the transformation, indeed often the disappearance, of particular genres and conventions as aspects of the inevitable literary change that occurs when the codifications that govern their production break down. (14)

Even Pound's closest friends were skeptical of this perspective, as T. S. Eliot's words demonstrated when he called Pound "the inventor of Chinese poetry for our time" (qtd. in Géfin 12). This invention that for many was seen as a distortion is also a quality on which Sullivan remarks:

Propertius *required* Pound's reinterpretation (and even distortion) to bring him within our own frame of reference as a poet. And that frame of reference had also to be reinterpreted and distorted to come to terms with Propertius (the technical originality of the *Homage* is obvious). All this was what G. S. Fraser called "a correlation of two variables." The critical irrelevance therefore of Pound's rage against academic scholars and of the rage of academics against Pound is clear. In Fraser's words: "Academic scholars are able to get an objective view of a text by dissociating it as far as possible from their own contemporary sensibility, which is what the poetic critic and translator [...] dare not do". (22).

The mutual rage shared by Pound and the academy has interesting motivations. A polemic spirit was raised and cultivated by all avant-garde movements. Pound portrayed in many of his books, such as *ABC of Reading*, *Guide to Kulchur* and *Make it New!*, a figure to contrast with his own *formamentis*, the academic. He made the academics the best example of all that was contrary to his method: "Ignorant men of genius are constantly rediscovering 'laws' of art which the academics had mislaid or hidden" (14). On the other hand, the academics were always skeptical of Pound's ambivalent attitude: scientific but bohemian, specific with regard to cases and vague as to the results.

Fenollosa's essay is a good example to observe the many difficulties imposed by the reviewers on any material published by Pound. Géfin comments that Fenollosa's manuscript may have had a better reception if it had been released by another editor. The irony of this comment refers to the obstacles raised by Pound's critics and to the fact that, according to Géfin, Pound's editorial work was in some cases just too drastic.

The evolution of translation as criticism cannot be traced as a clear and straight path of thought. On the contrary, it is a lineage that evolved from many contradictions and the empirical method of trial and error. As Géfin demonstrates, Fenollosa's insights about the ideograms are correct for the most part, but there are visibly numerous misinterpretations:

He is right in that the most ancient Chinese characters were pictograms and metaphoric ideograms. But he does not recognize the fact that to carry the ideogrammic mode *ad infinitum* would have required an inordinate amount of ingenuity and at the same time would have increased the possibility of confusion. He refuses to acknowledge the fact that the introduction of the phonetic compounds was a necessary step in the evolution of the Chinese writing. [...] With this discovery the creation of new characters at will was made possible. The sinologue's second objection is also valid: Chinese writers and readers are ordinarily unaware of the metaphoric "overtones" undeniably present in pictograms and ideograms, and such a reading of phonetic compounds is quite impossible. Many of the errors in Fenollosa's and Pound's translations from the Chinese are the result of such "ideogrammic reading". (24).

Géfin also demonstrates how the interpretation of the ideogram was different for both Pound and Fenollosa. The so-called ideogrammic method, which Pound later transformed in a *forma mentis*, derived from different intuitions for the sinologist and for the poet:

For when Pound praised and commended the unique importance of Fenollosa's insights as "the basis of a new aesthetic", he meant something else – what he in the early thirties began to call the ideogrammic method. He even denied that Fenollosa had explicitly defined the method in his essay, and allowed only that the ideogrammic method was "seriously indicated in Ernest Fenollosa's *The Chinese Written Character*, there dealt with narratively rather than formulated as a method *to be used*" (Pound's emphasis) (27).

Despite all the misreadings of Fenollosa's essay, its relevance for modern poetry is highlighted by Géfin and Steven Yao. Géfin's thesis is that Fenollosa's manuscript, as edited by Pound, triggered what he calls an "ideogrammic tradition" or the tradition of "poets-archeologists" (3), like William Carlos Williams, Charles Olson, Robert Creeley, Gary Snyder, Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, George Oppen, Robert Duncan and Allen Ginsberg. As he also notes, the ideogrammic method was already latent in Pound's early writings, like the Imagist and Vorticist manifestoes:

The method of the ideogram, then, is implicit in the early works of romance in the discussion of the "luminous detail" in the series of essays "I Gather the Limbs of Osiris" and in the theory of "language beyond metaphor" in the *Spirit of Romance*. The latter, Pound's first published prose work, is also important because it foreshadows several important points which Pound elaborated after reading the Fenollosa essay on the Chinese character and after his more exact formulations of the "image" and the "vortex". (6).

In addition, but observing a different period, Yao proposes as well that the ideogrammic method influenced Pound's acquaintances, like William Butler Yeats, Hilda Doolittle, James Joyce and the sculptor Gaudier Brzeska, all before the publication of the *Chinese Written Character as a Medium for Poetry*.

The ideogrammic method is adapted to different strategies in Pound's writings. For Perloff, the juxtaposition of the archaic with the vernacular and literary discourse observed in Pound's poems defined his particular poetic style, which was not confined to his poetry: "'Canto-structure,' that is to say, came to refer to poetic writing in general – whether the text in question was an actual canto, a manifesto, a critical essay, or a personal letter" (ix). Yao makes a similar observation when he refers to Pound's method of translation, mixing rhythms and tones from the English literary canon. Sullivan also speaks of the hybrid compound of voices found in the *Homage to Sextus Propertius*. This *forma mentis*, in Pound's own words,

is the legacy Haroldo de Campos embraced in his work as a poet-translator. The poets in the ideogrammic tradition may have adapted the pivotal *Chinese Written Character* for their own poetics, but Haroldo reestablishes the ideogrammic *raison d'être* into a new kind of literary performance. He was able to reincarnate the hubris as a hyper-Poundian strategy.

Hubris or hybris, from the Greek *ὕβρις*, according to the Encyclopaedia Britannica is employed “in classical Greek ethical and religious thought [to mean] overweening presumption suggesting impious disregard of the limits governing human action in an orderly universe.” It is also “the sin to which the great and gifted are most susceptible, and in Greek tragedy it is usually the hero’s tragic flaw”. This is the kind of extreme pride that affected Achilles and Oedipus and also what, according to Dante’s verses, overpowers Odysseus to undertake his ultimate adventure of crossing Hercules’ columns: “Per voler veder/ traspasó il segno”. It is important to observe here that both Pound and Haroldo have been compared to Odysseus by Yao and Eduardo Milán, respectively. The hubris is the spirit that compels these two great poets to trespass the languages and times in their pursuit of poetry.

Haroldo defined his hyper-Poundian strategy in the introduction to the book *Hagoromo de Zeami*, a Japanese Noh theater play formerly translated by Pound:

... procurei adotar uma outra estratégia (que eu poderia definir, enquanto radicalização do método, como hiperpoundiana). Assim, em vez de um mero substitutivo esteticamente vacilante, pelo qual o tradutor “fiel”, à medida que o produz, vai-se apressurando em pedir desculpas quanto ao resultado, dispus-me a configurar um texto poeticamente eficaz, minuciosamente trabalhado, autônomo como obra de arte verbal, dentro dos recursos da língua portuguesa, extremados, quando necessário, para responder ao impacto do original (17).

The ideogrammic *forma mentis* not only influenced Haroldo’s translation methods. It became also present in the structure of his poem *Galáxias*. As Géfin explains with regard to the composition of *The Cantos*,

The Cantos, and all ideogrammic long poems, are “formless” if “form” denotes nothing but a logical assemblage of data, rationally structured and transitionally executed. But if we allow that *The Cantos* work out a new kind of form based on the juxtaposition of particulars and their various recombinations, then the poem most certainly has form. If “form” is not equated with “story line”, then, again, *The Cantos* have a most clearly demonstrable form: it is composed of interconnected and mutually affective “units of design” working toward synthesis and revelation (43).

This ideogrammic form is evident when analyzing *Galáxias*. However, for the Brazilian poet this poem derives also from his translation of the *Faust Part Two*. It is during his research for this project that Haroldo found Christoph Martin Wieland’s opinion of the piece as a “genial Barock Tragödie” or, as Goethe refers to it in a letter to Johann Peter Eckermann, “Klassik-romantisch Phantasmagorie” (qtd. in Campos 124). The combination of distant styles such as the Baroque, Romantic and Classic, extracted from Calderon de la Barca’s theater plays, Goethe’s famous trip to Italy and the early German Romanticism, incorporated in the *Faust Part Two*, stimulated Haroldo to explore in depth the “neo-barroco” style. The style was not new to his poetic; in fact, his first book, *Ciropédia ou A Educação do Príncipe*, was referred to by his brother Augusto, in his introduction to the volume *Melhores Poemas*, as “a realização de um ‘concreto-barroco’” (qtd. in Campos 9). Luiz Costa Lima also observes the influence of the Baroque in *Galáxias* (in his essay “Arabesques in *Galáxias*”), but he refers it directly to the Spanish Baroque, in particular to Luis de Góngora.

In 1977, Haroldo organized and published a book dedicated to the ideogram, *Ideograma. Lógica Poesia Linguagem*. This book contains the famous essay by Fenollosa translated into Portuguese, among other texts by Sergei Eisenstein, Chang Tung-Sun, Yu-Kuang Chu and S. I. Hakayawa. In his introductory essay Haroldo establishes a dense analysis of the kinship between Ferdinand de Saussure’s late writings about the anagrams and Fenollosa’s ideogram. The third edition of this book, in 1994, included a new preface, “Fenollosa Revisitado”, where Haroldo comments on the

recent studies about the *Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, like the essay “Characters That Represent, Reflect and Translate Culture – in the Context of the Revolution in Modern Art” by the Japanese scholar Shutaro Mukai. From this essay, Haroldo quotes the following passage:

Foi Ernest Fenollosa quem primeiro viu na qualidade gráfica, portadora de sentido, do *kanji* – em comparação com os sistemas ocidentais de escrita – a energia da língua original. Sua intuição e capacidade de visão no ensaio sobre o caráter chinês como instrumento para a poesia dá-nos, a nós japoneses, que trabalhamos com o *kanji* na vida cotidiana, muito o que pensar (qtd. in Campos 18).

The subjacent ideogrammic structure in *The Cantos* is comparable to the neo-baroque structure found in the *Galáxias*. Both poems juxtapose languages, history, politics and poetry from many periods, but many intentional and stylistic differences maintain them apart from each other. Pound’s *forma mentis*, extracted from *The Chinese Character as a Medium for Poetry*, is organically revitalized in Haroldo’s *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* and the many other essays he dedicated to this work. Both poetics, triggered through translation processes, could be seen as paratactic strategies to create and understand the art of poetry.

Conclusion

The rough path of learning proposed by Ezra Pound through the ideogrammic logic became superbly condensed in a sentence from his essay “A visiting card”: “In our intellectual life – or ‘struggle’, if you prefer it – we need facts that illuminate like a flash of lightning, and authors who set their subjects in a steady light” (327).

The evidence, sometimes, is so obvious that it seems unnecessary to provide any further explanation. It is possible also to claim the lack of an objective instrument, or process, to make poetic intuitions coherent. The notion of the *Zeitgeist* seems just too general

to validate some kinds of affinities, like the mysterious influence of Poe on Baudelaire, the correspondence between Pound and Fenollosa, or the comprehension shown by Haroldo toward the less popular of Goethe's plays (*Faust Part Two* holds a long history of rejection among translators). And amid these interrogations comes Dante to illuminate, from the canto XVII of the *Inferno*, those particular relationships: "il punto a cui tutti li tempi son presenti". Poetry makes possible the coexistence of times and languages.

The evidence that seems most clear along this essay is that poetry speaks poetry. Moreover, poetry can be taught as a second language, the language that abolishes the differences and reestablishes the essences. The most valuable lesson on translation from the "Ezuversity" (expression coined by James Laughlin to represent Pound's house in Rapallo as a university for young poets) is that the translator who intends to translate poems should learn first to speak poetry.

The poet's rudimentary methods of translation, like Baudelaire's, have evolved and, more importantly, have allowed poetic intuitions to become scientific. Pound thrives extraordinarily when demonstrating that poetry is not different from any other object of scientific study. Haroldo de Campos represents the paradigm of poetry translator envisioned by Pound. Moreover, his thought does not dissociate one activity from the other, as his writings demonstrate. On the double dynamic displayed by what Vieira terms the "digestive metaphor", Haroldo constructs with his translations a lineage of great poetry for the Brazilian letters and the permeation of these texts yields for him his own poetic style.

The history of poetic translation could be seen as a series of distortions and mistranslations. Despite the many affinities shared by Haroldo and Pound, these do not interfere to suppress their uniqueness. Even the similarities of their poetics – "neo-baroque" and "ideogrammic" – render tribute to the past and situate them among Dante, Mallarmé, Goethe, Homer and all the great plagiarists who can "Make it New!"

NOTES

¹ Pound borrowed the concept of *paideuma* from the writings of the anthropologist Leo Frobenius: "Paideuma means the mental formation, the inherited habits of thought, the conditionings, aptitudes of a given race or time" (284). The consciously adopted *paideuma* of the Brazilian concrete poets was based on the most innovative poetic proposals from the avant-garde: Mallarmé, Joyce, Cummings and Pound.

Works Cited

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Selected writings. Volume 4. 1938-1940*. Cambridge-London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

BERNSTEIN, Michael André. *The tale of the tribe: Ezra Pound and the modern verse epics*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

BESSA, Antonio Sergio; Odile Cisneros (Eds). *Novas: selected writings of Haroldo de Campos*. Evanston: Northwestern University Press, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

_____. *A operação do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

_____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

_____. Com Augusto de Campos e Décio Pignatari. *Cantares de Ezra Pound*. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

_____. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Estação Liberdade, 1994.

_____. Com Augusto de Campos e Décio Pignatari. *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. *Melhores poemas*. São Paulo: Global Editora, 1992.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

_____. Com Augusto de Campos. *Panorama de Finnegans Wake de James Joyce*.

São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, 1962.

_____. Com Augusto de Campos. *Poemas de Maiakovski*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. Com Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. *Poesia Russa moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1997.

_____. Interview. *Ocidente / Oriente*. Nov. 1997. September 2002.

<http://www.revistazunai.com.br/entrevistas/haroldo_de_campos.htm>.

_____. *Qohélet (Eclesiastes)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

_____. Com Octávio Paz. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.

_____. Com Augusto de Campos e Décio Pignatari. *Têoria da poesia concreta*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.

CASTELLÕES DE OLIVEIRA, Maria Clara. O tradutor Haroldo de Campos e a (des) leitura da tradição. *Literatura em perspectiva*. Evando Nascimento et al. Org. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2003.

DAVIE, Donald. *Ezra Pound: Poet as Sculptor*. Oxford: Oxford University Press, 1964.

DERRIDA, Jacques. *Spurs: Nietzsche's styles = Eperons: les styles de Nietzsche*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

GÉFIN, Laszlo. *Ideogram. History of a Poetic Method*. Austin: University of Texas Press, 1982.

"hubris." Encyclopædia Britannica. 2007. Encyclopædia Britannica Online. 3 Nov. 2007. <<http://www.britannica.com/eb/article-9041378>>.

JACKSON, K. David ed. *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*. Oxford: Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2005.

KEENE, Donald. *Anthology of Japanese Literature, Earliest Era to Mid-Nineteenth Century*. New York: Grove Press, 1955.

MILÁN, Eduardo. *El nombre es otro*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

_____. El Odisseo Brasileiro: Haroldo de Campos. *Justificación Material: ensayos de poesía latinoamericana*. México: Universidad del Distrito Federal, 2004.

MOTTA, Leda Tenorio da. *Céu acima: para um "tombeau" de Haroldo de Campos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

MONTEIRO DE CASTRO PEREIRA, Cristina. Transcrição: a tradução em jogo. *CIEFIL*. 27 Agosto, 2004. <<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno06-15.html>>.

PERLOFF, Marjorie. Ezra Pound and 'The Prose Tradition in Verse'. In: _____. *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1986.

_____. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. New York: Cambridge University Press, 1985.

_____. The Invention of Concrete Prose: Haroldo de Campos's *Galaxias* and After. In: _____. *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2004.

POUND, Ezra. *ABC of reading*. New York: New Directions, 1989.

_____. *Make it new*. New Haven: Yale University Press, 1935.

_____. *Selected Prose 1909-1960*. New York: New Directions, 1990.

_____. *Translations*. New York: New Directions, 1995.

RIBEIRO PIRES VIEIRA, Else. Liberating Calibans: readings of *Antropofagia* and Haroldo de Campos' Poetics on Transcription. *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. Susan Bassnet and Harry Trivedi ed. New York: Routledge, 2005.

SCHULER, Donald. Um lance de nadas na épica de Haroldo. Home page. 1998. <<http://www.schulers.com>>.

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

STARKIE, Enid. *Baudelaire*. New York: New Directions, 1958.

SULLIVAN, J. P. *Ezra Pound and Sextus Propertius*. Austin: University of Texas Press, 1964.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History on Translation*. London-New York: Routledge, 1995.

VIEIRA, Brunno. Contribuições de Haroldo de Campos para um programa tradutório de latino-portugues. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. V. 7, 2006.
<<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroixa>>.

YAO, Steven G. *Translation and the Languages of Modernism: Gender, Politics, Language*. New York: Palgrave McMillan, 2002.

Article received on 24/07/2008. Accepted on 21/11/2008.

ENTREVISTA INTERVIEW

ADRIANA LISBOA: UMA POÉTICA DO SILÊNCIO

Rex P. Nielson

A seguinte entrevista foi concedida pela escritora, via e-mail, entre maio e agosto de 2008.

RN: Sei que as questões ambientais são importantes para você pessoalmente. De que maneira a geografia e o meio ambiente exercem uma influência sobre aquilo que escreve?

AL: Passei boa parte da minha infância e adolescência numa pequena fazenda no interior do estado do Rio – meu avô materno morava na cidade de Cantagalo e possuía essa propriedade rural aonde eu ia por todos os meses de férias e nos feriados ao longo do ano. A mata era muito preservada por lá, inclusive um tio meu mantinha um pinheiral com espécimes do mundo todo, feito a partir de sementes ou mudas que ele havia pedido pelo correio. No início, não havia eletricidade nem água quente na casa, a comida era feita no fogão a lenha, que também esquentava a água do banho. Acho que foi a época mais feliz da minha vida. Talvez por isso sempre gostei muito da solidão e da natureza (e da solidão da natureza). Mesmo quando criança eu fazia caminhadas solitárias pela mata e me sentia muito bem.

No Rio, onde passei a maior parte da vida, eu sempre fui muito atraída pela natureza e sofri nos anos em que morei em Copacabana – a

vantagem era a praia bem perto. Depois me mudei para a cidade de Teresópolis, na Serra dos Órgãos, a 100 km do Rio, e morava numa casa na beira da reserva florestal. E agora o Colorado, com essas gigantescas extensões de montanhas – e minhas viagens ao Novo México, que também me impressionou muito. Posso dizer seguramente que a paisagem física é muito importante na minha relação com o mundo e, conseqüentemente, se reflete naquilo que escrevo. Causa e conseqüência disso é a minha disposição de sustentar e defender uma posição ecologicamente o mais inofensiva possível. O que se espraia por muitas áreas: hábitos alimentares, de consumo, etc.

RN: Poderia dar mais um exemplo específico de como a paisagem física se manifesta naquilo que escreve?

AL: Quase sempre escrevo sobre aquilo que vejo. Meus três primeiros romances foram escritos quando eu morava no Rio e falam muito da cidade – o terceiro, *Um Beijo de Colombina*, fala especificamente do bairro de Vila Isabel, onde eu morava quando o escrevi. No primeiro, *Os Fios da Memória*, a narradora escreve de uma casa no bairro de Laranjeiras – eu morava em Laranjeiras e minha tia-avó tinha falecido não havia muito, deixando para a família uma casa de herança. *Rakushisha* foi minha experiência no Japão, e *Caligrafias* reúne muitas “fotografias”, como os contos “Altitude”, “Aprendizagem”, “Descobrimento”, “Enchente”, “Quintal” e vários outros, resultado de minha ida a lugares como Lisboa, a Chapada dos Veadeiros e a Cidade de Goiás, ou uma subida de ônibus do Rio a Teresópolis.

Gosto muito de fotografia e de cinema – cheguei a ser co-roteirista de um filme, *Bodas de Papel*, de André Sturm, que estréia no Brasil agora e que acabou de receber o Prêmio Especial do Júri Popular no festival de Recife. Acho que a fotografia seria minha ocupação se não fosse escritora, e talvez as duas coisas se complementem – ou, talvez, eu muitas vezes escreva tentando fotografar, como talvez fotografe tentando escrever. Deu vontade de te mandar três cliques meus, dois no Novo México (no santuário

rio de Chimayo e em Santa Fe) e um no Duomo de Florença, só pra tentar te dar uma idéia mais aproximada do que estou falando.

RN: Recentemente na BRASA, durante a conversa que seguiu as comunicações da mesa sobre a literatura contemporânea, na qual era debatedora, você comentou sobre o uso do termo “transgressor” para descrever ou caracterizar a literatura contemporânea. Questionou o desejo de ser “novo” e de transgredir, dizendo: “Talvez a única possível transgressão esteja no silêncio e na delicadeza”. Qual é o papel do silêncio e da delicadeza na sua escrita? Pode-se falar de uma poética do silêncio na sua obra?

AL: Uma poética do silêncio. Sim, eu gosto da expressão e me identifico bastante com ela. Acho que é possível encontrar no “menos” – ou seja, naquilo que é aparentemente intimista, pequeno, delicado, silencioso, etc. – uma atitude de resistência diante de um mundo que apregoa o excesso, a superficialidade, o ruído. Portanto, esse silêncio está longe de ser “silencioso”, no sentido em que ele também significa. Como num haicai. O silêncio não é desértico e despovoado, ele é fértil e afirmativo.

Um exemplo disso, na minha vida cotidiana, é quando todas as crianças estão falando alto ao mesmo tempo, em casa, e eu de repente abaixo a voz: imediatamente todos se calam, curiosos para me ouvir, mais do que se eu tentasse levantar a voz acima deles – o que só acrescentaria decibéis a mais na confusão e na falta de comunicação geral.

No mundo, essa opção pelo silêncio pode vir pelo viés da recusa: a recusa à submissão a um modelo de consumo irrefletido e desenfreado, por exemplo. Na literatura, vem pela exploração do significado daquilo que não é dito, pela desdramatização, pela dessublimação também (porque sabemos que o sublime está tanto no grandioso quanto no abjeto), pela chamada constante ao chão. Tenho a impressão de que sempre busquei, literariamente, um olhar que privilegiasse esse “menos” do mundo, em tudo o que esse menos pode representar, nas entrelinhas, mais.

RN: Acho muito bacana a maneira como ligou a questão sobre o meio ambiente e a do silêncio, e uma palavra em particular que usou me prendeu: quando você falou que o silêncio não é desértico, mas fértil. Eu acho que a idéia do deserto tem um sentido duplo. Por um lado, é a imagem do vazio, da ausência de vida e de fertilidade, como você indicou. Mas por outro lado, há uma grande espiritualidade no deserto – na solidão – que só existe lá. Estou pensando sobre as tradições religiosas nas quais o deserto é sempre um refúgio e um lugar de revelação aonde os profetas (ou os meros humanos) vão em busca de uma aproximação com o divino. Será que se pode falar sobre o silêncio em sua obra nesse sentido também?

AL: Acho que quando falei no silêncio como não sendo desértico pensei, de fato, num sentido lato e corrente (e negativo) da palavra deserto, como sinônimo de esterilidade, mas você tem toda razão – e eu própria estou lendo textos sobre o deserto, atualmente, e suas várias funções simbólicas. Na minha cabeceira está, especificamente, um livro chamado *The Sacred Desert*, de David Jasper. Em muitas tradições religiosas, como você lembra, o deserto é um local de encontro seja com Deus, seja com o diabo (lembro-me agora de Riobaldo, também) – de todo modo, palco de experiências extremas e transformadoras. E a travessia do deserto, devido à própria hostilidade do meio, pode equivaler a uma aceitação da precariedade e da transitoriedade da vida. Nesse sentido, creio que é possível fazer uma aproximação entre essa idéia e o que eu escrevo. Penso que muitas vezes meus personagens atravessam ou se encontram em desertos simbólicos – como os dois protagonistas de *Rakushisha*.

RN: Uma das vertentes na literatura contemporânea é o projeto de recuperar um passado esquecido ou marginalizado ou até escondido pela História oficial, e essa literatura frequentemente está caracterizada por uma certa nostalgia pelo passado. Em *Sinfonia em Branco*, porém, está ausente da narrativa uma nostalgia pelo passado e até se poderia falar do romance em termos antinostálgicos ao pensar do anseio no romance pelo “esquecimento profundo”. Em vez de recuperar uma memória do passado, o romance lida

com a maneira como respondemos e reagimos quando é impossível esquecermos do passado, principalmente um passado traumático. De que maneira a narração de um trauma passado facilita a nossa capacidade de lidar com ele? Agora, uma pergunta relacionada. Quase todos seus livros utilizam a narrativa de memórias. Qual é o papel que você atribui às memórias?

AL: Trabalho a memória como memória pessoal, e não coletiva. Idelber Avelar é um autor que fala (magistralmente) desse luto coletivo (pós-ditaduras na América Latina, no caso) como forma de lidar com um passado traumático em *The Untimely Present*. Mas penso que nos meus livros trata-se mais de um processo psicanalítico, pessoal e informal, de elaboração do passado. Como quem fez ou faz análise (eu fiz durante 10 anos) sabe, a memória assume aqui um papel essencial. Mas o que mais me interessa é uma espécie de ficcionalização da memória, que sempre se opera: aquilo que recordamos não é necessariamente o que aconteceu (talvez outra pessoa tenha outra memória do mesmo evento), e muitas vezes aquilo que é essencial em nossa memória pode parecer banal e sem importância quando ouvido/lido por outra pessoa.

No caso de *Sinfonia em Branco*, essa memória tem duplo papel: lembrar para elaborar e, se não for possível esquecer (como não é) o trauma, pelo menos não permitir que ele trave a própria vida, impedindo-a de seguir adiante. Mas, ao mesmo tempo, chamar a atenção para o modo como o não-dito era relevante e também deve, através do processo da recordação, vir à tona, através de um processo muitas vezes doloroso (como o da psicanálise). O “esquecimento profundo”, porém, continua sendo impossível de se atingir. É como se dá o processo psicanalítico: falamos sobre o mesmo evento repetidas vezes, recordamos, e a partir dessa “exploração” adquirimos condições psíquicas de conviver com nosso próprio passado. Não o alteramos nem o esquecemos, apenas desenvolvemos uma espécie de musculatura emocional que nos permite fazer as pazes com ele e, com isso, ter liberdade para viver nossa história futura.

Nos meus outros livros, a memória é sempre pessoal e sempre tem a ver com o modo como um determinado personagem se (re)encontra em sua própria história e viabiliza seu próprio futuro. Apenas meu primeiro romance talvez fuja um pouco a esse caráter pessoal, mesclando a memória da narradora à de membros de sua família e a cem anos de história do Brasil (e talvez por isso seja, de todos os meus livros, o que menos me agrada).

RN: Bom, eu queria fazer uma pergunta que provavelmente muitos outros já fizeram a respeito de sua relação com a tradição literária no Brasil. É difícil deixar de pensar em um outro escritor que sempre trabalhou uma narrativa de memórias, o Machado. *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó*, *As Memórias Póstumas*, *Memorial de Aires* – todos são romances que se desenvolvem a partir de uma narrativa de memórias. Também os narradores de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, até Clarice, todos lidam com a presença do passado no presente. Você se identifica com essa tradição?

AL: Não me identifico especificamente com uma tradição literária brasileira. Se tivesse que me filiar a alguém, seria, por razões estéticas, mais a Manuel Bandeira e menos a Machado de Assis, embora Machado tenha sido das primeiras e mais importantes leituras da minha vida. Mas penso que todos somos, quer gostemos disso quer não, moldados pelo nosso passado individual e coletivo – por isso o passado está tão presente naquilo que escrevo. Mas também gosto cada vez mais de explorar nos meus livros a possibilidade de “darmos uma rasteira” no passado, de não nos escravizarmos a ele – nesse sentido, a intenção difere muito daquela que encontramos, por exemplo, numa obra como *Dom Casmurro*. Penso que o presente é infinitamente mais relevante e poderoso do que o passado, e existe uma chance real de viver neste presente sem o peso assustador do passado, mesmo que ele exista, mesmo que esteja lá em nossas memórias. Percebo que isso de certo modo está no *Sinfonia em Branco* e, muito mais nitidamente, no meu último romance, *Rakushisha*.

RN: Quais outros escritores brasileiros influenciaram e influenciam sua escrita?

AL: Manuel Bandeira, sem dúvida. Machado, Guimarães Rosa e a Clarice Lispector contista também foram autores que li bastante e com muito interesse e prazer. Outros poetas, Drummond e João Cabral, e vários poetas contemporâneos que leio regularmente: Paulo Henriques Britto, Eucanaã, Ferraz, Carlito Azevedo, Claudia Roquette-Pinto, Antonio Cicero, Arnaldo Antunes. No meio do caminho, Paulo Leminski. E também cito Sérgio Sant'Anna, Rubens Figueiredo, Cristovão Tezza, Lygia Fagundes Telles. Não sei até que ponto posso falar de influências, mas sinto-me à vontade para falar em preferências, e essas são as minhas.

RN: Você mora no exterior mas obviamente retém fortes ligações com o Brasil. Recentemente você comentou no seu blog sobre a percepção exótica do Brasil nos Estados Unidos: de que maneira isso está influenciando sua memória do Brasil e a maneira como escreve?

AL: Vou ao Brasil com frequência (quatro vezes no ano passado) e também a outros países. Então não me sinto exatamente uma brasileira que vive fora do Brasil, mas uma brasileira que alterna estadas no Brasil e em outros lugares, e que por acaso fixou residência em Boulder, Colorado, sem sequer ser residente permanente americana. É uma situação que às vezes me bate como bastante provisória, mas ao mesmo tempo tem um potencial incrível. Isso afeta, sem dúvida, minha percepção do mundo, pois hoje já acho que a pátria não é sequer a língua, como quis Bernardo Soares, mas as pessoas. Então acabo achando que tenho múltiplas cidadanias, minha pátria está um pouco no Brasil, um pouco nos EUA, na França, na Itália, em Portugal e até no Japão – com as pessoas que são importantes para mim. Essa experiência deve mudar, também, a maneira com que escrevo. Por exemplo: minha prosa é decididamente em português brasileiro, e o Brasil está presente em tudo o que escrevo, mas o inglês tem, para mim (por não ser minha

língua materna e pela própria estrutura da língua), certo descompromisso sintático que está me dando mais liberdade para escrever poesia. Num nível temático, a questão do imigrante nos Estados Unidos, na qual o brasileiro é um ser à parte, por não integrar a América hispânica, é de uma enorme riqueza, e me interessa por tratar, em seu âmago, das diferenças, e de como lidamos com elas, de um lado e de outro. Acho que é sobre isso, sobre o valor da diferença, que quero escrever no momento.

RN: De que maneira a diferença cultural afeta esse sentido de pertencer? Em *Rakushisha*, por exemplo, é muito encantador seguir a maneira como a “diferença” que Celina e Haruki descobrem no Japão os leva para uma nova compreensão. Você poderia comentar mais sobre o valor da diferença?

AL: Eu penso aqui em algo que a literatura me dá, que é a possibilidade de desreificar a visão do mundo. Quando dizemos certas expressões, já não atentamos para o que dizemos, a língua como que se automatiza. Meu interesse em ler e criar novas metáforas na literatura vem de subverter essa obviedade e tentar um olhar novo em folha – os mestres zen diriam “um olhar de principiante”. Acredito que quando a diferença cultural não nos permite o porto seguro da familiaridade, num lugar estrangeiro, ela tem um efeito similar. Mas acho importante que essa diferença se mantenha diferença: que o ocidental no Oriente não esqueça que não tem os olhos puxados nem nunca vai ter. Mesmo que se considere um cidadão do mundo. Essas diferenças são aquilo que nos individualiza, e quando apenas resolvemos trocar uma coisa pela outra (vejo muita gente, por exemplo, “trocando” a cidadania brasileira pela americana, começando a falar inglês em casa, etc.) não chegamos a lugar algum. Sempre seremos, em parte, o lugar onde nascemos e fomos criados. Mas nosso trânsito por outros lugares é um ganho extra, algo que alarga nossa compreensão, nossa capacidade de conviver com o novo e o diverso, nossa capacidade de tolerar o dissenso. Nosso sotaque é valioso, em todos os sentidos.

RESENHA REVIEW

Milton Hatoum. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 100 p.

There can be no question that as climate change and deforestation threaten the region, the Amazon remains one of Brazil's greatest treasures and challenges. Brazil's history has been marked by the specter of wealth hidden in the Amazon – be it in the form of gold, rubber, or more recently soy and oil. The contours of Brazil's political and national image have been shaped by forays into the jungle, and though it holds only a small fraction of the country's population, the Amazon exercises a powerful influence over Brazil's national identity. With *Órfãos do Eldorado*, Milton Hatoum once more evokes the sultry and marvelous world of the Amazon he so well captured in his acclaimed novels *Relato de um Certo Oriente*, *Dois Irmãos*, and *Cinzas do Norte*. Yet perhaps more so than these earlier works, his most recent novel speaks to the promises of the Amazon and its enigmatic place in the Brazilian imagination.

The novel relates the decline of the Cordovil family empire and the obsessions of three generations shaped by legends of the Enchanted City, a submerged city of gold, identified by the early explorers as Eldorado. Looking back across his life, the narrator, Arminto Cordovil, reflects on the legacy of his grandfather Edílio, who carved a plantation and a name out of the jungle by blood and iron during the mid-nineteenth century, and that of Armando, his father, who built a large

shipping business along the Amazon River prosperous enough to compete with European firms at the beginning of the twentieth century. But Arminto's narration dwells primarily on his troubled relationship with his father, which is complicated by his consuming passion for Dinaura, a mysterious young woman from deep in the forest living among the sisters of the local convent. The unexpected death of his father forces Arminto to step in and run the family business, but he feels incapable of replacing his father. When his father's main ship, named the *Eldorado*, tragically sinks and Dinaura abruptly disappears back into the forest, Arminto's hopes for the future seem to evaporate. As he compulsively and irrationally searches for Dinaura, Florita, his childhood nursemaid, and Estiliano, his father's closest friend and legal advisor, are unable to save Arminto from losing first the business, followed by the old plantation, and finally the family's mansion in town, leaving him on the brink of poverty and oblivion.

The rise and fall of the Cordovil line to a degree reflects Brazil's history in the Amazon; the novel chronicles the aspirations of the rubber barons and the glory of Manaus with its electricity, telephones, newspapers, theaters, and opera. Yet the narration also captures the underside of this exuberant climate, registering the illusions of greed and the violence and poverty encountered by the *seringueiros*, or rubber tappers. The story addresses anxiety over racial mixture, present in so much Brazilian fiction, and the patriarchal obsession for origins. For Arminto, this origin is as much one of blood as it is one of place, and he even refers to himself as a son of the river. He dreams of escaping and moving to Rio or Europe, and yet the river holds him. It is not insignificant that Arminto refers to the Amazon as a labyrinth, for its promised paradise remains always just out of reach. He is bound to the river and condemned to searching for Dinaura, the mysterious girl who dreams of living in the Enchanted City.

Órfãos do Eldorado at once speaks to Brazil's rich literary tradition of works based on local legends and myths to rethink or express authentic Brazilian identity: *Iracema*, *Macunaíma*, *Grande Sertão: Veredas*. In narrative style Arminto recalls both Riobaldo as well as the narrating son from "A Terceira Margem do Rio." And besides allusions to the works of Márcio Souza (*Galvez, Imperador do Acre*) and Jorge Amado (*Capitães da Areia*), Mário de Andrade is present in the novel in both spirit and body, literally as an eager tourist who briefly encounters the narrator and takes interest in his story. The text also interconnects with writers beyond Brazil's tradition: Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Vargas Llosa, Joseph Conrad, and even Faulkner, whose Mississippi vapors also find their way deep into this forest. In sum, with this poetic and provocative novel, Milton Hatoum has confirmed himself as one of Brazil's most important authors writing today.

Rex P. Nielson

Ph.D. candidate, Brown University

Marcus Vinicius Freitas. *No verso dessa canoa: poemas, 1993-2005. Ilha da Vitória: Flor&Cultura, 2005. 125p.*

In the interest of full disclosure, let me say right off that I served as Marcus Vinicius de Freitas' advisor on his dissertation, *Charles Frederick Hartt: Um Naturalista no Império de Pedro II*, defended in 2000 and later published by the Universidade Federal de Minas Gerais. Notably, this dissertation was also the basis for *Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial*, an illustrated, bilingual book, published by Metalivros in 2001, that was a finalist for the Prêmio Jabuti. But is not of Marcus the student of Hartt's scientific and cultural achievement in Brazil that I write here but of the poet who has gathered his poems in *No Verso Dessa Canoa: poemas, 1993-2005*.

If "Ter a obra feita por outrem, e trabalhar só em aperfeiçoá-la... Assim, talvez, foi feita a *Ilíada*," as the imagined author of Fernando Pessoa's *Livro do Desassossego* says, this happy process is somewhat approximated when the poet revisits himself to put together a selection or collection of his work. With varying degrees of awareness and consideration, he negotiates with one or many selves, deciding, perhaps, to replace words or touch up phrases and lines, smooth out the meter before (or after) ordering his poems in sequence for his readers. Such matters he will sometimes take up in a preface or afterword. What he must not do, of course, is explain his poems or argue for them. "If a poem does not paint itself on the mind, all the prose in the world will

not justify it,” warned an annoyed reviewer a century ago. Neither apologizing for his poems or trying to explain them, Marcus does something worthwhile: he offers the rationale for his volume as a whole, focusing on the way he now takes himself as the author of this body of poetry, by explaining the technical and thematic directions his poetry has taken over time, the avenues and byways he has traveled, and why this selective volume has taken this particular shape. Moreover, he locates his work in the recent and current history of Brazilian poetry: decades of “concretismo, poema-piada, hai-kaísmo (que redundou em arcaísmo), marginalismo de fachada, brincadeirinhas inteligentíssimas com signos e imagens.” He acknowledges a strong fidelity to “a tradição da melhor poesia brasileira – a que combina a técnica de Drummond, a economia sublime de Bandeira, o rigor de Cabral e a imagética de Murilo Mendes,” and, above all perhaps, to the traditions of Portuguese poetry, so fecund at the outset “com Camões e com os poetas medievais galego-portuguese.” (In specific poems, for instance, we see literary connections, explicitly in Marcus’ poem “Na beira do rio Providence,” which lovingly parodies Camões by way of Pessoa, and familiarly in the wicked and delicious “Sonetos eróticos,” poems dedicated to the memory of those earlier bad-boys of ribald poetry, Afonso Eanes de Cotón, Gregório de Matos, Bocage and Bernardo Guimarães.) In short, Marcus’s prologue presents a poet’s apologia, along with a succinct and personal account of the state of Brazilian poetry as he sees it

No Verso Dessa Canoa is divided into four sections: “Rondilhas roubadas,” “Sonetos eróticos,” “Barca da dúvida,” and “Canto do tor-do.” Formally they range from lyric to sonnet, from narrative to (mini) epic. “Rondilhas roubadas” runs to fourteen poems, numbered so as to suggest a sequence that the reader is intended to feel but not to labor to define. “Barca da dúvida,” on the other hand, is a closely woven sequence

of twelve numbered episodes, retelling with great economy the Old Testament story of Noah and his Ark. Down through the ages many others have retold stories from Scripture, of course, but not many of those, I would venture, has been told more efficiently. For Marcus the original Noah story may have been mediated by the singer-songwriter Jeff Black's retelling of it. Homage is paid to Black through an epigraph comprised of lines from the song "Noah's Ark": "if I ever get to heaven / I'll admit I doubted some / I'll tell them everything that happened / and ask them why it took so long / and if they find my tools and timber / that I used to build her strong / I hope the fools that do remember / how on a sea of hope and faith / we drifted home." Black's Noah wants some credit for doing what he was compelled to do. Not unlike him is Marcus's Noah, who expresses his doubts and raises questions of meaning and purpose. Like Robert Frost's interest in hired men and wall menders, Marcus's lies in how Noah takes himself. He is dutiful if fearful, willing but skeptical, compliant and complaining, believing yet needing to be shown. "Barca da dúvida" does not tell us everything about Noah that Scripture does, choosing, rather, to work out the thoughts and emotions natural to someone trying to fulfill the task he is called upon to perform when he questions the wisdom, not to say the purpose, of the divine order. Well into the poem (Episode X) Noah continues to puzzle over his situation: "O velho sentia medo. / Não do vento ou do alarido / nem da chuva / ou dos gemidos que sua gente gania. / Tinha medo, sim, do véu que se suspendia / para além do sem-sentido, / deixando entrever o que esteve sempre contido / em sua mente e em seu ouvido: / a voz que não era voz, / o rouco latido feroz / que se fazia de mouco / pois falava e não ouvia; / a inominável chirimia / que pouco a pouco se tornava seu algoz." It is a high and noble task to look for the modern self in Noah as well as the Noah in the reflective beings

that we in the twenty-first century would be. This is the kind of work that was done in the expanse of the epics of earlier centuries. It is remarkable that a contemporary poet has been able to compress Noah's story to its essentials while expatiating on the nature of its anti-hero's conscientious awareness.

In conclusion, let me say a word about the section titled "Canto do tordo." Heralded by an epigraph – lines from Frost's "The Road Not Taken": "I shall be telling this with a sigh / Somewhere ages and ages hence" – these poems are rich in local names and regional detail. The Providence and Blackstone rivers, journeys through Warren, Bristol and Newport, a motel stay in White River Junction, sorties to cranberry bogs, Walden Pond and Wallum Lake are seen anew. With keen ear and an eye fresh to the breath and pace of a new country, the Brazilian Marcus has responded with strong poems that speak "New Englandly."

George Monteiro
Brown University

Alcides Villaça. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 152 p.

Os leitores de *Passos de Drummond* ganharam por esperar o primeiro livro de crítica de Alcides Villaça. A paixão por Carlos Drummond de Andrade é antiga, como deixa transparecer o professor titular da Universidade de São Paulo (USP). Afinal, como explica no “Preâmbulo”, os ensaios desse livro originaram-se de anotações para os cursos sobre Drummond que ministra, desde a década de setenta, na USP. Portanto, estamos diante de um trabalho de maturação poética que perdura há mais de 35 anos e agora nos surpreende. Se os passos são de Drummond, são também de Villaça, pois revelam um percurso intelectual de leituras amorosamente cultivadas. Aos que se pretendem meros passantes, um aviso: nem a poesia de Drummond, tampouco a leitura de Alcides se entregam com facilidade. No entanto, se palmilharmos poesia e leitura, ambas com ardor e paciência, talvez possamos vislumbrar aquele horizonte essencial e, por vezes, tão esquecido de “idealidade que está em nós, ao menos como signo de alguma promessa” (71). Aí sim, se aceitarmos a lição da pedra, os passos poderão ser nossos também.

Os cinco longos ensaios que compõem o livro, embora tenham sido escritos em épocas diversas, o que justifica certa modulação estilística sem acarretar prejuízo para a leitura, ganham se lidos na ordem apresentada. O autor preferiu seguir a cronologia dos poemas, a

fim de “valorizar alguns momentos da sequência biográfica, histórica e estética trilhada pelo poeta” (7). De fato, a leitura de Villaça contempla desde os poemas do livro inaugural de Drummond, *Alguma Poesia* (1930), até os de seu “livro-despedida”, *Farewell* (1996), publicado quase dez anos após sua morte (143). Sem a pretensão de perseguir “a riqueza de toda a trajetória” de Drummond, Villaça elege alguns poemas significativos e, por sinal, bem familiares, procurando demonstrar como eles se articulam “sob o signo de uma dramática insuficiência” (7-8). Longe do esquematismo didático que tende a reduzir em fases a trajetória do poeta de Itabira, Villaça articula os vários mo(vi)mentos de sua poesia, resguardando a tensão dialética que a estrutura. A capacidade de manipular as diversas tendências poéticas de Drummond, sem perder de vista o embate do(s) sujeito(s) lírico(s) com seu tempo, sinaliza o pleno domínio da matéria (crítica e poética), pois para encontrar o lugar – “um lugar outro” – dessa poética, é imprescindível enxergá-la na totalidade (41).

No ensaio inicial “Primeira poesia”, Villaça parte do emblemático “Poema de Sete Faces” que abre *Alguma Poesia*, livro de estréia de Drummond. Apesar do que o título do primeiro livro possa vir a sugerir, Alcides logo avisa que não se trata de uma coletânea sem critérios, espécie de “arranjo de poemas díspares” (17). Pelo contrário, trata-se de uma “primeira arrumação” que já traz as marcas daquela “disparidade que o leitor experimentará na variabilidade dos estilos, das inflexões e das próprias *personae* do sujeito lírico” (17). Esse pluralismo poético seria resultante das “forças em conflito” que habitam um sujeito “núcleo de todos os paradoxos”, talvez por ter parte com o diabo! (15). Nesse sentido, o *gauchismo* de Drummond seria a face reconhecível de um sujeito impossibilitado, *a priori*, de lidar com tantas e tamanhas contradições. O efeito seria uma poesia “essencial-

mente dialética”, capaz de encenar os impasses de um sujeito em franco desajuste com o mundo (19). Em perspectiva ampla, a constituição problemática da *persona* poética como tema só faz afinar Drummond aos desafios da arte moderna. Enfim, a possibilidade de ter várias faces, ao pôr em xeque a ilusão de unicidade, promoveria a “desidentificação” que estaria, segundo Villaça, na base da poesia de Drummond (30). Isto nos leva à questão da poesia como símbolo (do) precário, reflexão que será desenvolvida no próximo ensaio, nas pisadas de um elefante muito especial.

Em “Um elefante de mentira e de verdade”, Alcides demonstra como a figuração do *gauche* torna-se cada vez mais complexa. Em sua opinião, “O Elefante”, poema extraído de *A Rosa do Povo* (1945), coloca-nos diante de “encruzilhada e de síntese” para talvez nelas nos encontrarmos (58). O elefante representaria a figura (e fortaleza) do artista moderno, dividido entre fronteiras de difícil ultrapassagem. A intenção do elefante é genuína, mas sua frustração no retorno não deixa margem à dúvida. De maneira (imperdoavelmente) abreviada, estamos diante de um elefante-poeta construído de maneira precária, que busca suprimir sua carência constitutiva saindo ao mundo “à procura de amigos” (61). Quando ambos, elefante e poeta, retornam da “pesquisa”, ficamos sabendo: “ele não encontrou / o de que carecia, / o de que carecemos, / eu e meu elefante, / em que amo disfarçar-me” (62). Diante desse elefante todo cuidado é pouco. Embora ele seja fabricado, está “longe da fraude”, pois “a mimese poética apresenta-se (...) como um fingimento pleno de verdade” (65). O destino do poeta parece mesmo ser “*gauche* na vida” (65). A falta do olhar compreensivo, pois o elefante volta desolado pela indiferença alheia dos “homens” que o “ignoraram”, faz ecoar o “*topos* moderno da solidão na multidão” (67). Apesar de tudo, a profissão de fé fica estampada no último verso do poema:

“Amanhã recomeço” (63). Como um Sísifo moderno, o poeta empreende a busca ou o “périplo frustrado” (*leitmotiv* do poeta-caminhante), numa dialética sem repouso, pondo a nu o paradoxo da incomunicabilidade (71). Nesse sentido, como enfatiza Villaça, Drummond “é um poeta que se adianta às nossas suspeitas maiores sobre o alcance da arte ou da possibilidade de representação da subjetividade mais viva, fazendo exatamente dessas suspeitas a matéria dramática de sua poética” (70). A tarefa infinita do poeta pode até soar como *nonsense*, especialmente em um mundo pouco afeito ao cultivo paciente da espera(nça), mas ela não deixa de ser um apelo à consciência mais lúcida. Aliás, diante de qualquer esperança de mitificação artística ou de totalidade harmoniosa, Drummond guarda fidelidade a seu *gauchismo*. Entre o “eterno e o moderno”, a aposta será (*ad aeternum*) no conflito como possibilidade poética (105), o que nos conduz ao terceiro ensaio desses *Passos*.

Em “O poeta, a máquina e o mundo”, como sugere o título do ensaio, o poema eleito é “A máquina do mundo” em *Claro Enigma* (1951). Segundo Villaça, esse poema pode ser visto como a “grande síntese das vivências de Drummond e de suas convicções estético-filosóficas de então” (83). Estamos diante de um poeta maduro e que, portanto, alimenta-se, tal qual um boi, de sua própria “ruminação meditativa” (80). O tema central do livro de 1951, a dissolução, embora esteja relacionado a uma trajetória poética de negações e recusas, parece exigir, nesse momento, uma outra configuração. É dessa forma que Drummond recupera formas clássicas, como sonetos e elegias, para expor o “esvaziamento de todos os conteúdos” (79). A dissonância entre forma e conteúdo lírico só fará afirmar o sentimento de incompatibilidade com o mundo, agora vislumbrado como “enigma”. Diante da impossibilidade de entendimento e, portanto, de expressão, o poeta suspenderia a busca?

A estrutura do poema “A máquina do mundo”, pelo título e pela arquitetura, aproxima-se da alta tradição poética. O título alude à mítica máquina do mundo camonianiana (em *Os Lusíadas*), enquanto as tercinas em decassílabos evocam a *Commedia* de Dante. A escolha lexical é inusitada: formas arcaicas e palavras nada usuais são moldadas em sintaxe pouco convencional, afeita a inversões e deslocamentos. A essa altura, Villaça não poderia deixar de dialogar com a essencial leitura feita por Alfredo Bosi sobre o mesmo poema (“A máquina do mundo entre o símbolo e a alegoria”). Sem avançar muito em relação à leitura de Bosi, Alcides reafirma sua hipótese inicial de leitura – a insuficiência original – e confirma *loci* conhecidos da poética drummondiana. Entretanto, torna-se interessante acompanhar a passos lentos a leitura de Alcides, capaz de descosturar como poucos as entranhas das palavras. Percebemos, então, que estamos diante de um poeta “desenganado”, em busca do conhecimento que sempre lhe escapa, e cuja identidade foi “formada no tempo das sucessivas experiências negativas” (99). Ao avaliar a perda, ao recusar a Verdade totalizadora da “máquina do mundo”, o “caminhante melancólico” continua fiel aos seus princípios, à sua história (101). A significação de si, ainda que construída sob o signo da precariedade, não deixa de afirmar uma verdade particular que encontra ressonâncias em uma “estrada (pedregosa) de origem”, em um “atávico *gauchismo*” (106).

No ensaio seguinte, “Poética da memória”, Villaça pondera sobre a pluralidade do “memorialismo poético” de Drummond (110). Em outras palavras: se a memória tem um papel decisivo em alguns de seus poemas, as formas de lembrar variam de acordo com a passagem do tempo. Se no primeiro Drummond a memória recupera o *locus amoenus* familiar, nos poemas da década de cinquenta ela vem tingida com o reconhecimento acerbo de que “toda história é remorso” (111). Neste último caso,

a memória parece ser convocada não só para sinalizar o diálogo trágico com as imagens do passado, mas também para ratificar a “instabilidade provocada pelas lembranças” (111). A partir de *Lição de Coisas* (1962), acentua-se o interesse de Drummond, então com 60 anos, em preservar a percepção do passado. Como explica Villaça, não se trata tanto de “acion(ar)” um “drama subjetivo”, e sim de ter prazer em rememorar as “plenitudes buscadas” (112-113). Depois dos desnorteios pregressos, Drummond parece eleger a memória como fonte de inspiração, porém a invoca com a força do presente. Alcides explica: a predominância do tempo presente nos versos sinaliza que não se trata “apenas de evocar uma percepção antiga, na ilusão de revivê-la tal e qual se deu, mas de construir com ela (e para ela) uma nova percepção” (114). Nesse sentido, o que Villaça chama de “poesia da velhice” parece exigir de Drummond outra aproximação estética, em que a transfiguração autobiográfica ganha corpo (114). Ele está se referindo à trilogia da memória, formada por *Boitempo* (1968), *Menino antigo* (*Boitempo II*, 1973) e *Esquecer para lembrar* (*Boitempo III*, 1979). Nessas obras, é a voz do menino que fala pelo poeta e vice-versa, revelando que a dialética “se dilui na expressão de um discurso poético” que potencializa ressonâncias, sem sacrificar as distintas entonações das partes (115). Posto de outra forma: se “a maturidade se esclarece com a infância”, esta se “reilumina na maturidade” (116). “Coleção de cacos”, em *Boitempo II*, é um dos poemas lidos a partir das idéias mencionadas. Ao recolher “cacos”, fragmentos de memória, estaria Drummond ponderando sobre seu percurso poético-existencial? Até que ponto “coleccionar cacos” não sinalizaria o desejo de reunir, na velhice, aquela inquietação essencial em que funda sua poética? Seria do interesse das (sete) faces atravessar o “enigma” de um prisma às avessas para recompor a refratária totalidade branca? Quiçá a totalidade esteja na possibilidade de fechar um ciclo, reunindo as duas pontas da vida.

No último ensaio, “Lanterna mágica”, Villaça considera a dificuldade de investigar um discurso freqüentado por “todos os paradoxos” (128). Afinal, Drummond “arma a todo instante as armadilhas de um pensamento em crise” para contar a história de “um indivíduo lírico e moderno” (127-128). Ao perseguir alguns pontos da trajetória poética de Drummond, Alcides repisa seus próprios passos. A “lanterna” (re)ilumina a “dialética de sempre” que sustenta os mais variados momentos da poética drummondiana (137). Para arrematar, convoca *Farewell* (1996), último livro de Drummond, em que alguns *topoi* de sua poesia são revisitados. Nesse derradeiro passeio, Drummond se despede de seus temas, como quem dá a “última demão de luz, antes da sombra final” (141). Aos leitores, inconsoláveis com o adeusinho, resta a indagação: as máscaras teriam serventia diante da morte?

Antes, porém, de nossa despedida, ficam algumas ressalvas a título de sugestão. Facilitaria a leitura se alguns poemas coadjuvantes, como “O enigma” (79) ou “Um boi vê os homens” (81), comparecessem, ainda que em nota. Sentimos também a ausência, na página 82, da referência à citação de José Guilherme Merquior. Embora seja bem provável que Villaça esteja se referindo ao livro *Verso universo em Drummond* (1975), tal indicação facilitaria a leitura para os menos familiarizados com o assunto. De qualquer forma, seguir os passos críticos de Villaça, também poeta, faz reverberar os compassos do coração.

Débora Racy Soares

Doutoranda em Letras/Teoria e História Literária no IEL/UNICAMP

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) 33286243

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