

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 16 / ANO 9 / 1996





ISSN 0103-751 X
Copyright © 1996 by **Brasil/Brazil**



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

Chanceler

Dom Altamiro Rossato

Reitor

Ir. Norberto Francisco Rauch

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Mons. Urbano Zilles

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras

Dra. Regina Zilberman

EDIPUCRS

Prof. Antoninho Musa Naime

BROWN UNIVERSITY

President

Dr. Vartan Gregorian

Provost

Dr. Frank G. Rothman

Dean of the Faculty

Dr. Bryan E. Shepp

Director of the Department of Portuguese and Brazilian Studies

Prof. Onésimo T. Almeida

Coordinator of Brazilian Studies

Prof. Nelson H. Vieira

EDITORA MERCADO ABERTO

Editor

Roque Jacoby

ENSAIOS

História, literatura e globalização

Octavio Ianni 9

The ironic view in Henry James' *The Portrait of a Lady* and in Machado de Assis's *Epitaph of a Small Winner*

Carol R. Motta 31

Mulheres e galinhas sem mendigos: leitura de "Imitação da Rosa", de Clarice Lispector

Ligia Chiappini 57

Antunes Filho: mago do palco brasileiro

David S. George 65

LITERATURA

Jim (conto inédito)

Aldyr Schlee 75

ENTREVISTA

Lygia Fagundes Telles:

Esperança, Pasárgada e vida literária no Brasil

Patrícia Sobral 85

RESENHAS

97

FÓRUM

120

Editores/Editors

Nelson H. Vieira (Brown University)

Regina Zilberman (Mercado Aberto)

Editores Associados/ Associate Editors

Luiz Fernando Valente (Brown University)

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

Produtor Editorial/Editorial Assistant

Rosane Gava (Mercado Aberto)

Conselho Editorial/Editorial Board

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

Candace Slater (University of California – Berkeley)

David Habery (University of Virginia)

Elvo Clemente (PUC – Rio Grande do Sul)

Gregory Rabassa (Queens College)

João Alexandre Barbosa (Universidade de São Paulo)

Lygia Fagundes Telles (Ficcionista)

Silviano Santiago (Universidade Federal Fluminense)

Consultoria Editorial/Advisory Board

Dirce Cortes Riedel (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Earl Fitz (Pennsylvania State University)

Elizabeth Lowe (University of Florida)

George Monteiro (Brown University)

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

Jon Vincent (University of Kansas)

Letícia Mallard (Universidade Federal de Minas Gerais)

Lígia Chiappini Moraes Leite (Universidade de São Paulo)

Malcolm Silverman (San Diego State University)

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

Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)

Moacyr Scliar (Ficcionista)

Randal Johnson (University of California)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)



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

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

Assinaturas:**Editorial Office (Brazil)**

Editora Mercado Aberto Ltda.

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

Tels: (051) 337 4833 – Fax: (051) 337 4905

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

E-mail: mercado@vanet.com.br

brsbrz@music.pucrs.br

Brasil/Brazil é publicada em junho e novembro, a US\$ 15.00 ao ano para assinaturas individuais e US\$ 40.00 para assinaturas institucionais e bibliotecas. No Brasil, a conversão é efetuada pelo dólar comercial.

Subscriptions:**Editorial Office (USA)**

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Brown University – Box 0

Providence, R.I. 02912

Tel: (401) 863 3042

Brasil/Brazil is published in the months of June and November, at US\$ 15.00 a year for individuals, US\$ 40.00 for library and institutional subscriptions.

FOLHA DE ESTILOS

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

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

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

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

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

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

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

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

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

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

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

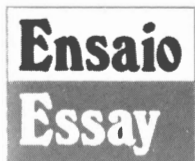
(3) For the section titled **INTERVIEW**, record the name of the interviewee and a subtitle reflecting the topic of the interview, the name of the interviewer and his/her home institution, along with an introductory statement of ten lines describing the context of the interview. Include within the text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

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

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

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

** Northamerican submissions may also be sent in Microsoft Word 4 or 5 for the Macintosh. All submissions should include two paper copies of the text along with the diskette.



HISTÓRIA, LITERATURA E GLOBALIZAÇÃO¹

Octavio Ianni
UNICAMP

From the concept of socio-economic globalization, this essay examines the role of modern nationalities in the scenery of a world marketplace, in which political issues gain increasing international dimensions and complex cross-cultural relationships undermine the illusion of identity. Its major feature is a post-colonialist view of culture interactions that lead to the deconstruction of Western eurocentrism by the emergence of Eastern, African and indigenous symbols and values.

Quando se analisam os diversos aspectos do processo de transnacionalização, mundialização ou, mais propriamente, globalização, logo se torna necessário reconhecer que ele leva consigo também a ocidentalização do mundo. Algo que ocorre desde os inícios dos tempos modernos parece adquirir novos desenvolvimentos na época da globalização. São novos aspectos da ocidentalização que se manifestam e se desenvolvem por todo o mundo. Simultaneamente, revelam-se manifestações e desenvolvimentos de um processo que pode ser denominado de orientalização do mundo, pela influência e adoção de elementos das culturas e civilizações orientais. Sem esquecer que se evidenciam presenças e influências de elementos culturais e civilizatórios provenientes da África e Oceania, além das ressurgências indo-americanas e afro-americanas. São múltiplos e intrincados, ao mesmo tempo que surpreendentes e fascinantes, os processos sócio-culturais que se desenvolvem pelo mundo, tanto atravessando territórios, fronteiras, mares e oceanos, como mesclando culturas e civilizações, ou modos de ser, agir, sentir, pensar e imaginar.

São muitos os estudos sobre o mundo moderno e contemporâneo nos quais predomina o empenho de esclarecer a formação e o desenvolvimento de tribos, nações, nacionalidades, colônias, metrópoles e impérios. Isso é evidente nos estudos sobre o mundo ocidental, o mundo oriental, a África, a Oceania, a América Latina, o Caribe, a América do Norte; assim como sobre a ascensão e queda das grandes potências, as economias-mundo, a história das guerras e revoluções, os sistemas imperialistas, as lutas pela descolonização, as revoluções socialistas, os três mundos, a guerra fria, a nova ordem econômica mundial, o mundo sem fronteiras. Em sua maioria, os estudos procuram desvendar as origens das nações, acompanhando os seus desenvolvimentos,

progressos e retrocessos, bem como as suas relações recíprocas, alianças, tensões, atritos, conflitos. Em geral, as revoluções e contra-revoluções são examinadas com o intuito de compreender ou explicar como se forma e transforma a nação.

Não é por acaso que nesses estudos estão sempre presentes, explícitos ou subjacentes, conceitos como os seguintes: caráter nacional, identidade nacional, vocação nacional, destino nacional, projeto nacional, cultura nacional, literatura nacional, teatro nacional, música nacional, cinema nacional; assim como sociologia, economia, antropologia e outras ciências sociais vistas em perspectiva nacional. A despeito das incursões nas relações políticas, econômicas, sociais e culturais exteriores, predomina o empenho em esclarecer o que é, o que pode ser ou o que deverá ser “nacional”.

Essa perspectiva de análise está muito presente nos estudos sobre a literatura, a sociologia e outras linguagens artísticas e científicas. São muitos os estudos sobre o romance, a poesia, o teatro, o cinema, a pintura e a música, entre outras linguagens, nos quais está presente, explícita ou subjacente, a idéia de “nacional” (cf. Bhabha, 1990).

Daí para a noção ou ilusão de identidade não falta nada. São muitas as pesquisas em sociologia e outras ciências sociais, assim como são muitos os romances, contos, poesias, peças de teatro, filmes, músicas, pinturas e esculturas nos quais o tema predominante é a nação ou o nacionalismo, compreendendo as realidades nacionais e as tradições nacionais, ou as utopias e nostalgias relativas à nação. Esse é o contexto no qual se elaboraram muitos textos, fortemente polarizados pela idéia ou ilusão de identidade. O problema, porém, não é a identidade como realidade ou convicção. O problema é que esse tema, muito presente na literatura e na sociologia, assim como em outras produções culturais, freqüentemente predomina sobre outros temas, dilemas ou horizontes. Sendo assim, o predomínio do “nacional” em muito do que é reflexão ou fabulação pode representar uma limitação; inclusive no que se refere à inteligência do que poderia ser o “nacional”.²

Cabe, pois, adotar outra perspectiva na análise da cultura em geral, assim como das artes em especial, destacando-se a literatura. Sem prejuízo das contribuições realizadas e possíveis a partir do emblema nacional, cabe experimentar a perspectiva

aberta pela idéia de contato, intercâmbio, permuta, aculturação, assimilação, hibridação, mestiçagem ou, mais propriamente, transculturação. É claro que os estudos comparativos já avançaram muito nesse sentido. Contribuem decisivamente para localizar e esclarecer influências, imitações, mimetismos, bovarismos, migrações de símbolos, difusão de estilos. Cabe, entretanto, continuar, desenvolver e aprofundar a pesquisa e a reflexão, caminhando na direção do transculturalismo. Talvez seja possível dizer que a história das culturas e civilizações, compreendendo naturalmente a literatura e a sociologia, ou seja, as artes e as ciências sociais, seja também a história de um longo, complexo, surpreendente e fascinante processo de transculturação. Assim talvez se possa lançar mais luz sobre tudo o que parece nacional e, simultaneamente, desvendar os contornos e os movimentos do muito que tudo isso parece também mundial.

Nessa perspectiva, a história do mundo moderno e contemporâneo pode ser lida como a história de um vasto e intrincado processo de transculturação, caminhando de par-emparedado com a ocidentalização, a orientalização, a africanização e a indigenização. Desde as grandes viagens marítimas dos fins do século XV, quando os povos de todo o mundo iniciam um novo, amplo e intenso ciclo de contatos, intercâmbios, trocas, tensões, lutas, conquistas, destruições, acomodações, recriações e transformações, são muitas as transculturações em curso no Novo Mundo, África, Ásia, Oceania e Velho Mundo. No longo dos tempos e no largo dos espaços, por toda a geo-história do mapa do mundo, a começar pelas viagens de Vasco da Gama, Cristóvão Colombo e Fernão de Magalhães, são cada vez mais numerosas as conquistas, as feitorias, as capitânias, os enclaves, as possessões, os protetorados, as colônias e as nações que atravessam as mais diversas culturas e civilizações.

A rigor, toda a história moderna e contemporânea, compreendendo o tribalismo e o nacionalismo, o mercantilismo e o colonialismo, o imperialismo e o globalismo, sem esquecer as guerras e revoluções, as lutas pela descolonização, as tensões entre o Islamismo e o Cristianismo, as polarizações entre capitalismo e comunismo, as ideologias e as utopias, toda essa história é uma história de contatos, intercâmbios, trocas, tensões, lutas, conquistas, destruições, acomodações, recriações e transformações. Nesse sentido é que essa história, envolvendo praticamente

todos os povos, tribos, nações, culturas e civilizações, pode ser vista como a história de um imenso e longo experimento cultural, ou mais propriamente civilizatório, um experimento compreendendo todas as esferas da vida social e do imaginário, envolvendo as formas de vida e trabalho, as línguas e as religiões, as ciências e as artes, a filosofia e os estilos de pensamento.

É claro que a história dos outros tempos e povos, pretéritos, sempre esteve atravessada por contatos, trocas, tensões, lutas, mutilações e transformações, envolvendo as mais diversas formas de vida e trabalho, os mais diferentes modos de ser e imaginar. O Hinduísmo e o Budismo, o Judaísmo e o Cristianismo, o helenismo e o romanismo, esses são diferentes processos civilizatórios, todos impregnados de nativismos e estrangeirismos, tribalismos e universalismos, compreendendo sempre intercâmbio, trocas, acomodações e recriações. Talvez seja também por isso, devido a esses intercâmbios, tensões e transfigurações, que Buda, Lao-Tse e Cristo tenham sido expulsos. Talvez incomodassem o tribalismo, por seus horizontes de universalismo.

Foram muitos os caminhos percorridos por comerciantes e viajantes, missionários e eremitas, nativos e estrangeiros, estranhos e exóticos, aventureiros e viandantes, todos tecendo os muitos desenhos dos mapas, cartografias, geografias e histórias, das realidades e fantasias do vasto e intrincado processo de transculturação que atravessa os tempos e os povos, presentes, recentes e remotos. Sempre houve contatos e intercâmbios, tensões e lutas, em todos os continentes, ilhas e arquipélagos. Alguns povos se fecham, procurando defender-se, preservar-se. Outros se abrem ou são obrigados a abrir-se. Em todos os casos, no entanto, ocorrem intercâmbios e mudanças sócio-culturais e outras. Aliás, o "estrangeiro" está sempre presente, implícito ou explícito, no horizonte de cada povo, tribo, nação ou nacionalidade. "Os gregos talvez tenham sido os primeiros a estudar as singularidades dos estrangeiros. Começaram reunindo dados como mercadores ou colonizadores, mas pelo final do século VI a.C. já estavam escrevendo livros sobre etnografia para satisfazer o seu gosto pela pesquisa, pela história, como a denominavam. Como mostra Heródoto, as suas pesquisas se estenderam a territórios que nenhum grego visitara" (Mormigliano, 1991, 71).

Entretanto, antes do século XV, quando se toma em conta o que poderia ser então o mundo como um todo, ainda era predominante a dispersão, o isolamento ou os intercâmbios esporádicos. As barreiras geográficas, compreendendo os mares e oceanos, as florestas e os desertos, tornavam difícil, se não impossível, o contato regular entre uns e outros, próximos e distantes. Isto se acentuava devido aos poucos recursos para a navegação, das embarcações às cartografias, dos conhecimentos de astronomia às dúvidas sobre o desconhecido. Os povos, as tribos e os impérios encontravam-se dispersos no mapa do mundo. Havia contatos e comunicações entre eles, mas raros ou episódicos, antes do que regulares. A despeito das relações comerciais escassas, ocasionais ou mesmo regulares, predominava o isolamento, a reiteração de formas particulares de vida e trabalho, ou de ser, agir, sentir, pensar e imaginar. Pouco se conheciam; desconheciam-se.

No fim do século XIV, “a Europa estava ainda relativamente isolada, fechada em si, com escasso conhecimento do que havia além das suas fronteiras. . . Até à época das descobertas realizadas nos séculos quinze e dezesseis, a consciência que a Europa tinha do mundo exterior baseava-se muito mais no mito e na fantasia, antes do que no conhecimento direto. . . A Europa não estava só em sua ignorância e em seu isolamento. Em 1400 o mundo estava dividido em poucas dezenas de sociedades e civilizações, com pequeno, quando não nulo, contato ou comunicação entre elas. . . Entretanto, seria equívoco exagerar o isolamento e as dificuldades internas da Europa. A despeito da animosidade religiosa e das periódicas guerras, a Europa Cristã havia aprendido muito do mundo islâmico, tanto por sua preservação da ciência e da filosofia gregas como pela sua transmissão do conhecimento científico e agrícola, bem como das tecnologias, provenientes de longe, como da Índia e da China. Importantes contribuições islâmico-asiáticas para a era européia das descobertas. . .” (Arnold, 1994, 2,4,6-7).

Essa, porém, é outra história, outra parte da história, que poderia levar-nos lá longe, a outras formas de espaço e tempo, outros modos de ser e viver, outras linguagens e fabulações, ou visões do mundo.

“É muito fundo o poço do passado. Não deveríamos antes dizer que é sem fundo esse poço? Sim, sem fundo, se (e,

talvez, somente neste caso) o passado a que nos referimos é meramente o passado da espécie humana, essa essência enigmática da qual nossas existências normalmente insatisfeitas e muito anormalmente míseras formam uma parte, o mistério dessa essência enigmática inclui por certo o nosso próprio mistério e é o alfa e o ômega de todas as nossas questões, emprestando um imediatismo candente a tudo o que dizemos e um significado a todo o nosso esforço. Pois quanto mais fundo sondamos, quanto mais abaixo tentamos e calcamos o mundo inferior do passado, tanto mais comprovamos que as bases mais remotas da humanidade, sua história e cultura, se revelam inescrutáveis. . . O que aqui nos preocupa não é o tempo calculável. É antes a ab-rogação e a dissolução do tempo com o alternar-se da tradição e da profecia, que empresta à frase 'era uma vez' o seu duplo sentido de passado e de futuro e com isto a sua carga de presente potencial" (Mann, 1947, 13 e 32).

O que aqui nos cabe, no entanto, como ensaio de viagem, como percurso na geo-história ou como travessia solta pelo mundo da fantasia, é percorrer alguns caminhos e descaminhos da história e da geografia do mundo moderno e contemporâneo, um mundo cada vez mais fortemente assinalado pelas armas e os barões do capitalismo, a partir do mercantilismo e colonialismo, indo pelo imperialismo e globalismo. Esse é um mundo apoiado principalmente no capitalismo, como modo de produção e processo civilizatório, mas sempre mesclado com o Cristianismo, o Islamismo, o Budismo e o Confucionismo, um mundo que desde o século XIX tem sido atravessado pelo socialismo. Vistos assim, em perspectiva ampla, em suas implicações sócio-culturais, econômicas e políticas, esses são vários processos civilizatórios. Eles se desenvolvem, se entrecruzam, tensionam-se, mutilam-se, fertilizam-se e se transfiguram, em geral tendo por referência o capitalismo, mas sempre produzindo e reproduzindo ideologias, utopias e nostalgias.

Esse é o desafio: a história dos povos e coletividades, das nações e nacionalidades ou das culturas e civilizações pode ser lida como uma intrincada, contínua, reiterada e contraditória história de um vasto processo de transculturação, de par-emp- par com a ocidentalização, a orientalização, a africanização e a indigenização. É um processo permeado de identidades e alteralidades, tanto quanto de diversidades e desigualdades, mas

compreendendo sempre o contato e o intercâmbio, a tensão e a luta, a acomodação e a mutilação, a reiteração e a transfiguração.

Tomadas em conjunto, em suas implicações históricas e teóricas, a ocidentalização, a orientalização, a africanização e a indigenização revelam-se processos sócio-culturais de grande envergadura, presentes e decisivos em alguns dilemas ou enigmas: Novo Mundo e Velho Mundo, Oriente e Ocidente, Islamismo e Cristianismo, África, Comunismo e Capitalismo? Sim, são enigmas que implicam transformar o Ocidente em uma interrogação. Pode ser um lugar no mapa do mundo, uma configuração geo-histórica, um processo civilizatório, uma construção imaginária produzida no contraponto com outras construções também imaginárias ou um tipo ideal. No conjunto, esses são alguns dos enigmas presentes, visíveis e invisíveis, em tudo o que diz respeito à globalização, ocidentalização, orientalização, africanização, indigenização ou, simultaneamente, transculturação. Desafiam tanto a sociologia como a literatura, além das outras linguagens artísticas e científicas, ou formas de conhecimento e fabulação. Sim, o conhecimento e a fabulação podem ser as duas faces principais de toda atividade intelectual, filosófica, científica e artística. Andam sempre de par-em-par, tentando esclarecer por que o “mundo é uma coleção de enigmas giratórios”.³

Tudo tem algum começo, ainda que não se saiba quando começa. Muitas vezes, só depois se fica sabendo que começou muito depois. Há casos em que se começa a interrogar o acontecido, o princípio do princípio, quando a situação, o fato ou a realidade já se desenvolveram bastante e não podem ser negados.

Nesse sentido é que os novos desenvolvimentos da ocidentalização do mundo, no século XX, abrem possibilidades inesperadas de reflexão sobre outros tempos, pretéritos, recentes ou distantes. Há momentos, principalmente quando ocorrem rupturas históricas de amplas proporções, que abrem horizontes surpreendentes para o conhecimento e a fabulação. É o que parece estar ocorrendo no fim do século XX. Esta pode ser uma ocasião em que os desafios que se abrem com a globalização do mundo permitem rebuscar o passado, no empenho de conhecer melhor o presente e imaginar o futuro. Pode-se dizer que o grande acontecimento histórico, nesse caso uma ruptura que cria

impasses e abre horizontes, permite reler o passado, como se fosse uma narração da qual se conhecem apenas alguns fragmentos.

Esse é o horizonte que se abre para muitas releituras. São muitas as narrativas produzidas desde os inícios dos tempos modernos que podem adquirir novos significados, se vistas à luz dos dilemas e deslumbramentos que surgem com a globalização do mundo. Uma dessas narrativas, dentre outras, pode ser *Os lusíadas*, de Luís de Camões. Demorou muito para que alguns significados surpreendentes desse poema se tornassem tão mais evidentes.

Sob muitos aspectos, o poema de Luís de Camões simboliza muito bem o clima predominante na época dos descobrimentos, encontros e conquistas. Relata as façanhas do povo português figuradas na viagem de Vasco da Gama contornando as costas da África e chegando à Índia, precisamente na cidade de Calicute em 1498. Fala em comércio e missão, em especiarias e ouro, na descoberta das riquezas das Índias Orientais, no heroísmo do povo português, na ocidentalização das lonjuras e na cristianização dos outros, estrangeiros, estranhos, bárbaros. Provavelmente é a primeira e a mais desenvolvida narrativa da era dos descobrimentos, inaugurando em estilo épico os momentos iniciais do vasto, intrincado, surpreendente e fascinante processo de ocidentalização do mundo, de par-em-par com o nascimento do capitalismo moderno, como modo de produção e processo civilizatório, em uma singular aliança em geral inspirada na façanha inaudita de empreendimento, na rima de cristandade com humanidade.

Os lusíadas refletem um momento novo, mais avançado e ambicioso do mesmo espírito que moveu as cruzadas da cristandade nos territórios islâmicos, destinadas a libertar Jerusalém e liberar as vias de comércio. São vias que também entram nos desenhos imaginários por meio dos quais se passou a distinguir e hierarquizar Oriente e Ocidente, o mesmo espírito no qual se combinam a fé e o comércio, a cruz e a espada, o conquistador e o missionário.

Talvez se possa afirmar que *Os lusíadas* funda o discurso da ocidentalização do mundo. Aí se elegem os signos e os significados demarcando as linhas-mestras das relações entre a Europa, ou o Ocidente, com todos os "outros" povos, tribos,

nações, nacionalidades, línguas, religiões, modos de vida e trabalho, imaginários, culturas e civilizações. Assim se dá a contínua e reiterada metamorfose: troca e comércio, mercado e mercadoria, dinheiro e capital, valor de uso e valor de troca, lucro e mais-valia, produtividade e lucratividade, capital e civilização, civilização e alienação; tanto quanto descobrimentos e conquistas, feitorias e colônias, navegantes e piratas, comerciantes e missionários, bárbaros e civilizados, mercantilismo e Cristianismo.

Essa é a poética dos primórdios dos tempos modernos, quando os europeus, ocidentais, navegantes, conquistadores e missionários avançam pelo mundo afora. Trata-se de um discurso que não termina nunca, ainda que alterado de quando em quando em algumas das suas formulações, em conformidade com as exigências do mercantilismo, colonialismo, imperialismo e globalismo. Uma poética elaborada em prosa e verso, crônica e relato, monografia e ensaio, linguagens artísticas e linguagens científicas. Tem sido monólogo e diálogo, polifonia e cacofonia, tanto quanto utopia e nostalgia. É uma poética que se expressa em processos sócio-culturais, modos de vida e trabalho, vivências e consciências, realidades e imaginários, envolvendo sempre várias modalidades de transculturação.

Essa poética irá reaparecer e desenvolver-se em muitas outras narrativas, literárias e científicas, por todos os cantos e recantos do mundo. São narrativas nas quais se taquigrafa, desenha ou canta o modo pelo qual o mundo se torna "mundo mundo vasto mundo", ou pelo qual se forma, movimenta, transforma e encrena a máquina do mundo:

Vendo o Gama este globo, comovido
De espanto e de desejo, ali ficou.
Diz-lhe a Deusa: - O transunto, reduzido
Em pequeno volume, aqui te dou
Do mundo aos olhos teus, para que vejas
Por onde vás e irás e o que desejas.

Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assi foi do Saber alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo

Globo e sua superfície tão limada,
É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende.⁴

.....
E se buscando vás mercadoria,
Que produz o aurífero Levante,
canela, cravo, ardente especiaria,
Ou droga salutífera e prestante,
Ou se queres luzente pedraria,
O rubi fino, o rígido diamante,
Daqui levarás tudo tão sobejo
Com que faças o fim a teu desejo.⁵

.....
Não somos roubadores, que, passando
Pelas fracas cidades descuidadas,
A ferro e a fogo as gentes vão matando,
Por roubar-lhe as fazendas cobiçadas;
Mas, da soberba Europa navegando,
Imos buscando as terras apartadas
Da Índia grande e rica, por mandado
De um rei que temos, alto e sublimado.⁶

.....
E sabe mais (lhe diz) como entendido
Tenho destes cristãos sanguinolentos,
Que quase todo o mar têm destruído
Com roubos, com incêndios violentos;
E trazem já de longe engano urdido
Contra nós; e que todos seus intentos
São para nos matarem e roubarem,
E mulheres e filhos cativarem.⁷

São muitas as narrativas literárias, sociológicas e outras, artísticas e científicas, sobre os descobrimentos, os encontros e as conquistas, que se multiplicam pela história adentro, desde os primeiros momentos dos tempos modernos. Vejamos alguns exemplos. Primeiro, algumas narrativas literárias: *Os lusíadas*, de Luís de Camões, *A tempestade*, de William Shakespeare, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, *Passagem para a Índia*, de E.M. Foster, *Kim*, de Rudyard Kipling, *O coração da treva*, de Joseph Conrad, *A condição humana*, de André Malraux, *A*

primeira vida de Adamastor, de André Brink, e *A volta ao dia em oitenta mundos*, de Júlio Cortázar. Segundo, relatos e estudos de viajantes e pesquisadores: *A primeira viagem ao redor do mundo*, de Antônio Pigafetta, *Diários da descoberta da América*, de Cristóvão Colombo, *Novo mundo*, de Américo Vespúcio, *América meridional*, de Charles Marie de La Condamine, *A viagem do Beagle*, de Charles Darwin, *Os sete pilares da sabedoria*, de T. E. Lawrence, e *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss. Terceiro, os estudos e posicionamentos de intelectuais e líderes políticos situados em sociedades africanas, asiáticas e latino-americanas: *As cruzadas vistas pelos árabes*, de Amin Maalouf, *Novas cartas do extremo oriente*: viajantes chineses na Belle Époque, por André Lévy, *A descoberta da Índia*, por Jawaharlal Nehru, *Por que o Japão teve êxito?*, por Michio, *Facundo: civilização e barbárie*, de Domingo F. Sarmiento, *Discurso sobre o colonialismo*, de Aimé Césaire, *Os condenados da terra*, por Frantz Fanon, e *Longo caminho para a liberdade*, de Nelson Mandela.

No conjunto, todos estão empenhados em entender ou fabular sobre uns e outros: povos, tribos, nações, culturas e civilizações, ou modos de ser, estilos de vida, visões do mundo. Simultaneamente, as narrativas literárias, sociológicas e outras estão desafiadas por alguns enigmas particularmente heurísticos: Novo Mundo e Velho Mundo, Oriente e Ocidente, Islamismo e Cristianismo, África, comunismo e capitalismo?

O complexo de enigmas e contrapontos que constituem a ocidentalização do mundo, tanto quanto a orientalização, a africanização e a indigenização, desenvolve e multiplica os processos sócio-culturais, econômicos e políticos que conformam a transculturação manifesta em todas as partes do mundo. Esse é o complexo de enigmas e contrapontos que desenvolve as identidades e alteridades, tanto quanto as diversidades e desigualdades que configuram a pluralidade dos mundos.

Pluralidade em movimento, em contínua mutação, em geral simultaneamente polifônica e cacofônica, nela coexistem e tensionam-se diversidades e desigualdades, identidades e alteridades, contemporaneidades e não-contemporaneidades, territorializações e desterritorializações, modernidades e pós-modernidades. Não se trata, portanto, de imaginar que a crescente transnacionalização, mundialização ou globalização, de

par-em-par com a crescente globalização do capitalismo, anula as outras e muitas diversidades, singularidades ou excentricidades. Tanto as recobre e mutila como as anima e desenvolve, pelos desafios que suscita ou pelas tensões e transfigurações que provoca.

É claro que sempre se afirmam e reafirmam as identidades de indivíduos, coletividades, etnias, religiões, línguas, nacionalidades, nações e outras. Em geral, aparecem como ressurgências manifestas em conjunturas críticas, quando se abalam os quadros sociais e mentais de referência, quando se criam novos impasses ou multiplicam-se novos horizontes. Nessas conjunturas, muitos se voltam às tradições e raízes, ou aos localismos, nacionalismos e fundamentalismos. Essa, entretanto, pode ser uma manifestação contraditória como os movimentos da história, em face das forças e tendências que predominam na dinâmica de vida social. Também pode ser uma manifestação orquestrada por alguns setores às vezes restritos dessa ou aquela coletividade, nação ou nacionalidade, todos naturalmente mobilizando tradições e raízes próximas e remotas, reais ou imaginárias, utópicas ou nostálgicas.

Essa é uma dimensão fundamental do que vai pelo mundo: a transculturação contínua, reiterada e permanente, por meio da qual se mesclam e transfiguram instituições e idéias, modos de ser, agir, pensar e imaginar. De tal modo que tudo se inter-relaciona e se reitera, se tensiona e se modifica: "Entendemos que o vocábulo *transculturação* expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica a expressão inglesa *aculturation*, mas implica também e necessariamente a perda ou o desenraizamento de uma cultura precedente, o que se poderia denominar *deculturação*; e, além disso, significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que se poderiam denominar de *neoculturação*. . . A criatura sempre tem algo de ambos os progenitores, mas também sempre é distinta de cada um dos dois. Em conjunto, o processo é uma *transculturação* e este vocábulo compreende todas as fases de sua parábola".⁸ "Toda mudança cultural, ou [. . .] toda *transculturação* é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um 'tomar e dar' [. . .] É um processo no qual ambas as partes da equação

resultam ser modificadas, um processo do qual resulta uma nova realidade, composta e complexa. Uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de característicos, nem sequer um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente. Para descrever tal processo o vocábulo *transculturação* proporciona um termo que não contém a implicação de uma dada cultura à qual deve ter a outra, mas uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuintes e ambas cooperantes para o advento de uma nova realidade civilizatória” (Malinowski, *apud* Ortiz, 1940, XV- XXII).

A transculturação pode ser o resultado da conquista e dominação, mas também da interdependência e acomodação, sempre compreendendo tensões, mutilações e transfigurações. Tantas são as formas e possibilidades de intercâmbio sócio-cultural, que são muitas as suas denominações: difusão, assimilação, aculturação, hibridação, sincretismo, mestiçagem e outras, nas quais se buscam peculiaridades e mediações relativas ao que domina e subordina, impõe e submete, mutila e protesta, recria e transforma.

A realidade, no entanto, é que sempre há mudança e transfiguração. Nada permanece original, intocável, primordial. Tudo se modifica, afina e desafina, na travessia. Parece o mesmo, mas já não é nem pode ser o que era, salvo como memória, fantasia ou nostalgia. Modos de ser, agir, sentir, pensar e imaginar, tudo se altera, parcial ou amplamente. Tanto é assim, que muitas vezes permanece a impressão de duplicidade, heterogeneidade, montagem, colagem, bricolagem ou simulacro, uma impressão muito real e evidente, mas enganosa e aparente, já que o que resulta é sempre e também algo diferente.

É claro que as mais distintas manifestações da transculturação sempre têm algo a ver com as configurações sócio-culturais que entram na composição. Cada uma, a seu modo, já se compõe de pluralidades e heterogeneidades, pois podem ser herdeiras de outras *transculturações*. Quando entram em intercâmbio e composição, naturalmente desenvolvem outras pluralidades e heterogeneidades. Mais que isso, multiplicam as não-contemporaneidades que normalmente habitam toda e qualquer configuração cultural.

Esse pode ser o cenário em que se movem, migram, flutuam, aparecem, desaparecem, recriam-se, transformam-se ou se

transfiguram signos, símbolos, significados ou conotações sócio-culturais. Talvez os símbolos que migram sejam um elemento particularmente heurístico para a revelação de como se dá e em que resulta a transculturação. "A cultura da Índia tem sido uma das mais poderosas forças civilizatórias. Países do Extremo Oriente, inclusive a China, Coréia, Japão, Tibet e Mongólia, devem muito do que tem sido suas próprias culturas à inspiração propiciada pelas idéias assimiladas da Índia. Também o Ocidente recebeu suas contribuições. Mas os membros daquele círculo de civilizações além de Burma, dispersos pelo Golfo de Sião e o Mar de Java, na realidade devem a sua existência à influência criadora das idéias hindus. Entre os povos tribais do Sudoeste da Ásia, estas idéias formadoras enraizaram-se e floresceram. Não foram impostas por nenhuma conquista ou invasão. Foram adotadas porque esses povos julgaram que eram boas e que eles poderiam incorporá-las. As pequenas colônias de comerciantes hindus que se instalaram em pontos estratégicos ao longo das rotas marítimas nas ilhas e na costa da Indochina meramente as importaram com o seu código de vida, suas concepções de lei e parentesco, sua rica literatura e a sua altamente desenvolvida filosofia de vida" (Rawson, 1993, 7).

A rigor tudo se move, desloca, flutua ou migra, tanto quanto retorna, reaparece, regressa. Essa é uma travessia na qual todos estão, coisas, gentes e idéias, modos de ser, agir, sentir, pensar e imaginar. Tudo é, simultaneamente, reiteração e modificação. Nada permanece o mesmo, mesmidade, ainda que assim pareça e inclusive se afirme, reivindique e insista. No contraponto das relações sócio-culturais e no jogo das forças sociais, ainda que se mantenham as aparências, similitudes ou mesmidades, tudo se move, modifica e transfigura. "As altas civilizações da Europa e Ásia são habitualmente vistas como entidades com características culturais específicas e próprias de cada uma. Mas o fato é que os exércitos conquistadores e os vastos movimentos de população têm sempre convulsionado a história dessas áreas e provocado intercâmbios ideológicos, tecnológicos e artísticos que tendem a promover a mescla de cultura com cultura" (Wittkower, 1987, 11).

Esse é um cenário sempre em movimento e todo o tempo atravessado por signos e símbolos, emblemas e enigmas, doutrinas e teorias, ideologias e utopias. São freqüentes,

encadeadas, contraditórias e simultâneas as idéias de todos os tipos que se movem por diferentes sociedades, culturas e civilizações, tecendo-as todo o tempo em um imenso caleidoscópio, babélico mapa cultural do mundo. Esse é um mapa no qual as correntes de pensamento científicas, filosóficas e artísticas estão sempre em movimento. "Tanto quanto indivíduos e escolas de crítica, as idéias e as teorias viajam, de pessoa a pessoa, de situação a situação, de uma época a outra. A vida cultural e intelectual habitualmente é alimentada e com freqüência sustentada pela circulação de idéias. O movimento de idéias e teorias de um lugar para outro é um fato da vida e, habitualmente, uma condição propícia à atividade intelectual, seja quando se trata de uma influência reconhecida ou inconsciente, de um empréstimo criativo ou de uma apropriação pura e simples [. . .] Cabe perguntar, em virtude de mover-se de um lugar e tempo para outro, se uma idéia ou teoria ganha ou perde em força; e se uma teoria em um período histórico e em dada cultura nacional torna-se inteiramente diferente de outro período ou situação [. . .] Isto complica qualquer avaliação relativa ao transplante, transferência, circulação e intercâmbio de teorias e idéias".⁹

A verdade é que a história moderna e contemporânea se revela um imenso laboratório em movimento, no qual se experimentam todo o tempo identidades e alteridades, diversidades e desigualdades, fundamentalismos culturais e transculturalismos. Um vasto e complexo movimento de elementos heterogêneos, diversos, desiguais e não-contemporâneos, movimento esse no qual todos se mesclam e se opõem, se tensionam e acomodam, reafirmam-se e se transformam. "As sociedades prosperam quando se misturam, quando idéias e conhecimentos são transferidos na excitante dança da polinização cultural cruzada. A Europa dominava grande parte do mundo pelo fim do século dezenove, principalmente por meio da sua tecnologia avançada. Mas como poderiam os impérios europeus ter sido construídos sem o papel, o compasso e a pólvora chineses, a trigonometria egípcia e a numeração árabe (por sua vez emprestada dos hindus)? A civilização japonesa é admirada por muitos, mas como poderia ter-se desenvolvido sem a linguagem, o sistema legal e a filosofia religiosa tão livremente emprestada da China?" (Steiner & Haas, 1995, VIII-IX).

É claro que os dilemas e os horizontes que se abrem com a transculturação, em escala mundial, alimentam inquietações e otimismo, assim como utopias e nostalgias. Isso fica muito evidente em algumas interrogações: "A Humanidade, tomada como um corpo único, ingressa numa única civilização planetária que representa ao mesmo tempo um progresso gigantesco para todos e uma tarefa esmagadora de sobrevivência e adaptação da herança cultural a esse quadro novo. Sentimos todos, em graus diferentes e de maneira variáveis, a tensão entre, de um lado, a necessidade dessa ascensão e desse progresso, e, por outro, a exigência de salvaguardar o patrimônio que herdamos [...] Nasce daí o conflito; bem sentimos que essa única civilização mundial exerce ao mesmo tempo uma espécie de ação de usura ou de erosão às expensas do fundo cultural que produziu as grandes civilizações do passado".¹⁰

A interrogação pode ser nostálgica, mas parte do reconhecimento de que há uma nova realidade cultural no mundo. A interrogação sobre o significado da cultura mundial, no contraponto das culturas nacionais, não elimina o simultâneo reconhecimento de que já é evidente uma cultura mundial emergente.

Sim, a transculturação em curso no longo da história e no largo da geografia, processo esse que se acelera no curso do século XX, como os desenvolvimentos do capitalismo e das tecnologias da comunicação, essa transculturação leva consigo a gênese de uma cultura de alcance mundial. Uma formação imprecisa e indecisa, evidente e presente, na qual se expressam instituições e ideais, modos de ser, agir, sentir, pensar e imaginar próprios de um horizonte mundial. Sem prejuízo de tudo o que pode ser local, tribal, nacional e regional, também se desenvolvem os desafios e os horizontes que se produzem com a transculturação que corre pelo mundo. "Uma cultura mundial não está ainda pronta e completa, e nunca o estará. Está sendo lentamente criada e continuará a ser criada indefinidamente. A sua criação não significa a eliminação da presente diversidade de culturas, já que ela não pode ser criada do nada. Ela se forma e espera-se que se desenvolva a partir das culturas nacionais, assim como as culturas nacionais formaram-se a partir das culturas mais velhas [...] As culturas nacionais são dinâmicas e é o seu contínuo crescimento criativo que promove a emergência e

o crescimento de uma possível cultura mundial supranacional [...] A concepção de uma cultura mundial inclui tanto as realizações passadas como as potencialidades futuras [...] A preservação das obras de arte – arquitetura, escultura, pintura – é agora geralmente reconhecida como importante, porque são valiosas não somente para historiadores, mas para presentes e futuros artistas, estudiosos, amadores e o público em geral” (Znaniecki, 1952,176).

Talvez não seja um simples acaso o fato de que o inglês se torna uma espécie de língua mundial. São muitos os que falam, escrevem, lêem ou pensam em inglês, sem que sejam nativos ou residentes em países em que esse é o idioma nacional; e sem que estejam necessariamente engajados em empreendimentos, organizações ou instituições de tipo imperialista.

No fim do século XX, estima-se que entre setecentos milhões e um bilhão de pessoas falam inglês. Desses, uma parte fala esse idioma como língua materna, outra como segunda língua e um terceiro grupo fala o inglês como língua estrangeira. É claro que há variações e combinações importantes no que se refere a falar e escrever mais ou menos bem, sem esquecer que há também muitos enxertos e hibridismos, o que torna esse símbolo cultural ainda mais complexo e significativo. “O inglês é usado como língua oficial ou semi-oficial em mais de 60 países e tem um lugar proeminente em mais outros 20. É dominante ou bem estabelecido em seis continentes. É a principal língua em livros, jornais, aeroportos, controle de tráfego aéreo, negócios internacionais, conferências acadêmicas, ciência, tecnologia, medicina, diplomacia, esportes, competições internacionais, música pop e publicidade. Mais de dois terços dos cientistas do mundo escrevem em inglês. Três quartos da correspondência mundial é escrita em inglês. Oitenta por cento das informações arquivadas em sistemas eletrônicos está em inglês. Mais de 50 milhões de crianças estudam inglês como língua complementar em nível de primeiro grau; e mais de 80 milhões estudam essa língua em nível de segundo grau”.¹¹

É muito o que se produz em inglês e o que se traduz para o inglês, em todas as partes do mundo, continentes, ilhas e arquipélagos. Quase tudo está ou pode estar sendo traduzido para o inglês, na literatura e na sociologia, ou melhor, nas artes, nas ciências naturais e sociais e na filosofia. O inglês predomina na

mídia eletrônica e impressa, nas corporações transnacionais e nas organizações multilaterais, compreendendo a Organização das Nações Unidas (ONU), o Fundo Monetário Internacional (FMI), o Banco Mundial (BIRD, Banco Internacional de Reconstrução e Desenvolvimento) e muitas outras atuantes nas mais diferentes esferas da sociedade mundial; sempre, evidentemente, com implicações diretas e indiretas na vida social de cada nação afiliada, ou mesmo não afiliada. Pode estar não só presente, mas muitas vezes predominando, em universidades, igrejas, partidos políticos, sindicatos e movimentos sociais. As organizações não-governamentais (ONGs) provavelmente pensam, falam e escrevem em inglês.

Nesse sentido, também, é que a transculturação, em escala mundial, tanto propicia a emergência de uma cultura de âmbito mundial como transforma o inglês em língua de todo o mundo. Não se trata, mais uma vez, de imaginar que o predomínio do inglês elimina as outras línguas. Ao contrário, cada uma e todas as línguas se afirmam e reafirmam como meios de comunicação e visões do mundo. Cada língua pode ser vista como uma espécie de decantação de vivências, experiências, formas de ser, agir, sentir, pensar e fabular. Mais que isso, conforme o contexto, cada língua tanto se fertiliza no contraponto com o inglês como incute nessa língua outras modulações. É evidente que o idioma inglês, escrito e falado, está inserido nesse vasto processo de ocidentalização, orientalização, africanização e indigenização por meio do qual se desenvolve a transculturação, tecendo a mundialização da cultura e compreendendo formas de entendimento e de fabulação.

A transculturação sempre envolve a tradução. Tanto é assim que se pode afirmar que essas são diferentes formas de tradução: contato, intercâmbio, negociação, tensão, acomodação, mestiçagem, hibridação, sincretismo, assimilação, aculturação e transculturação. São diferentes formas de tradução, nas quais podem envolver-se distintas linguagens e diferentes modos de comunicação: fala e escrita, forma e movimento, som e cor, uso literal e figurado, metáfora e alegoria, realismo e impressionismo, naturalismo e realismo mágico, em diversas modalidades de combinações. Ao mesmo tempo, põem em causa modos de vida e trabalho, formas de ser, agir, sentir e imaginar ou estilos de pensamento e visões do mundo. Talvez seja possível dizer

que o conceito, por exemplo, assim como a metáfora, envolvem uma escala avançada ou mesmo excepcional de tradução. Podem ser diversas, ou muitas, as mediações que povoam a transição e a tradução da matéria de criação ao conceito ou à metáfora. Muito do que é cultura, passando pela literatura e a sociologia ou as artes e as ciências, é simultaneamente produto e condição de múltiplas e complexas traduções, realizadas pelos autores em seus múltiplos diálogos, e pelos muitos leitores, ouvintes, espectadores, variando com o lugar e a época, a pompa e a circunstância.

“O processo de tradução diacrônica, no interior da própria língua, é tão constante e é realizado de maneira tão inconsciente que somente em muito raras ocasiões fazemos uma pausa para observar sua complexidade, ou reparar no papel decisivo que desempenha na existência da própria civilização. O passado, tal e como o conhecemos, é, em sua maior parte, uma construção verbal. A história é um ato verbal, um uso seletivo dos tempos pretéritos. Mesmo vestígios tão concretos como edifícios e monumentos históricos devem ser “lidos”, isto é, re-situados em um contexto de identificação verbal, para que possam adquirir presença real [. . .] Sem a fecunda ficção que é a história, sem essa vivacidade sem fissuras que é a do passado escolhido, convertemo-nos em sombras planas [. . .] Mas não existem duas leituras, duas traduções idênticas, pois cada uma se faz desde um ângulo determinado [. . .] Não é exagero dizer que possuímos civilização porque aprendemos a traduzir além dos tempos” (Steiner, 1980, 46-48).

Sim, como processo sócio-cultural, a tradução pode realizar-se em diversas modalidades, desde a que pretende ser literal à que realiza a recriação, desde a que assume deliberada ou implicitamente um ponto de vista à que se empenha em resgatar todas as possibilidades do original. A partir do que o tradutor imagina que estaria no original, nas intenções do autor e no contexto do texto, abrem-se outras e muitas possibilidades de tradução.¹²

É assim que se realiza, se complica, simplifica-se ou se enriquece a transculturação. Sem esquecer que está sempre presente e ativa na ocidentalização, orientalização, africanização e indigenização, entre outros processos sócio-culturais fundamentais que produzem e constituem as configurações e os

movimentos da história, uma história assinalada por descobrimentos, encontros e conquistas, sempre acompanhados por traduções e transfigurações.

NOTAS

¹ Conferência proferida no Seminário de História da Literatura, promoção do GT de História da Literatura, coordenado por Regina Zilberman (PUCRS), no XI Encontro Nacional da ANPOLL em João Pessoa, PB.

² RENAN, Ernest. Qu'est-ce qu'une nation?, In: —, *Discours et conférences*, Paris: Calmann Lévy, 1887, p. 277-310; HOBBSBAWM, Eric J., *Nações e nacionalismo desde 1780*, trad. de Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino, São Paulo: Paz e Terra, 1991; GELLNER, Ernest, *Nations and nationalism*, Oxford: Blackwell, 1983.

³ ROSA, João Guimarães, "O texto, um animal bravo e vivo", trechos de cartas a Harriet de Onís, tradutora para o inglês de *Grande sertão: veredas e Sagarana*, publicados no *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 mai. 1996, p. 4. Citação da carta datada de 4 de março de 1965.

⁴ CAMÕES, Luís de, *Os lusíadas*, prefácio de Hernani Cidade, São Paulo: Abril Cultural, 1979, Canto Décimo, estrofes 79 e 80.

⁵ *Idem*, Canto Segundo, estrofe 4.

⁶ *Idem*, Canto Segundo, estrofe 80.

⁷ *Idem*, Canto Primeiro, estrofe 79.

⁸ ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, introducción de Bronislaw Malinowski, La Habana: Jesus Montero, 1940, p.142. Consultar também: RAMA, Angel, *Transculturación narrativa en América Latina*. Mexico: Siglo XXI, 1982.

⁹ SAID, Edward W., *The world, the text and the critic*. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1983, p.226. Citação do cap. 10: "Travelling theory".

¹⁰ RICOEUR, Paul, *História e verdade*, trad. de F. A. Ribeiro, Rio de Janeiro: Forense, s.d., p.277 e 283. Citações do item "Civilização universal e culturas nacionais". Consultar também: LÉVI-STRAUSS, Claude, *Raça e história*, trad. de Inacia Canelas, Lisboa: Presença, 1975.

¹¹ CRYSTAL, D., *The Cambridge encyclopedia of language*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987, p. 358. Citado por PENNYCÖOK, Alastair, *The cultural politics of English as an international language*, London: Longman, 1994, p. 8.

¹² BORGES, Jorge Luis, *História da eternidade*, 3.ed., trad. de Carmen Cirne Lima, São Paulo: Globo, 1993, "Os tradutores das 1001 Noites", p.75-97. BORGES, Jorge Luis, *Discussão*, 2. ed., trad. de Claudio Fornari, São Paulo: Difel, 1986, "As versões homéricas", p. 71-78.

TRABALHOS CITADOS

- ARNOLD, David. *The age of discovery* (1400-1600). London: Routledge, 1994.
- BHABHA, Homi K. (Ed.) *Nation and narration*. London: Routledge, 1990.
- MALINOWSKI, Bronislaw. Introdução. In: ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesus Montero, 1946.
- MANN, Thomas. *José e seus irmãos*. Trad. de Agenor Soares de Moura. Porto Alegre: Globo, 1947
- MOMIGLIANO, Arnold. *Os limites da helenização: a integração cultural das civilizações grega, romana, céltica, judaica e persa*. Trad. de Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- RAWSON, Philip. *The art of Southeast Asia: Cambodja, Vietman, Thailand, Laos, Burma, Java, Bali*. London: Thames and Hudson, 1993.
- STEINER, George. *Despues de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. de Adolfo Castañon. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- STEINER, Henry & HAAS, Ken. *Cross-cultural design: communicating in the global marketplace*. London: Thames and Hudson, 1995.
- WITTKOWER, Rudolf. *Allegory and the migration of symbols*. London: Thames and Hudson, 1987.
- ZNANIECKI, Florian. *Modern nationalities*. Urbana: The Univ. of Illinois Press, 1952.

**THE IRONIC VIEW IN HENRY JAMES'
THE PORTRAIT OF A LADY AND IN
MACHADO DE ASSIS'
EPITAPH OF A SMALL WINNER**

Carol R. Motta

Department of Comparative Literature
The Pennsylvania State University

A visão irônica de Machado de Assis e de Henry James é tanto um fenômeno estético como um instrumento estilístico. Dois romances de 1880 usam a ironia para exprimir a desilusão e alienação da sociedade que cada um retrata. Enquanto Machado, vestido na caricatura, revela um espírito revolucionário, Henry James vê confusão. Postos lado a lado, porém sem compartilhar nem influência, nem recepção, *The Portrait of a Lady* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* provam a tese de que a ironia é tanto o instrumento como a visão do mundo do gentio da virada do século.

Pursuing the multiple forms of irony in *The Portrait of a Lady* and in *Epitaph of a Small Winner* is an exercise in sowing the Gorgon's teeth. Every time I thought I had a definition of irony, another fractious, deceptive example would spring from these fertile fields. Since Muecke (*The Compass of Irony*, 1969), Booth (*A Rhetoric of Irony*, 1974), Enright (*The Alluring Problem*, 1986), Furst (*Fictions of Romantic Irony*, 1984), most recently Stringfellow (*The Meaning of Irony, a Psychoanalytic Investigation*, 1994) and most brilliantly Gurewitsch (*The Ironic Temper and The Comic Imagination*, 1994), Jason's warriors have been flailing the fields, attempting to classify modern ironic devices and make rational sense of a "phenomenon, . . . so ubiquitous and multitudinous" (Enright), a phenomenon which is the single cairn in the "epoch of disorder" (Borges), the "age of ultimacies" (Barth), or simply put, modernism. The connection between modernism and irony is analogous to the flight of a trapeze artist from bar to bar, the "extraordinary volatility" (Schwarz 87) of the individual's search for meaning or a resting place in a life of layers. Modernism itself is hard to pin down, being individualistic and anti-historical, though its dependency on paradox¹ and an ironic view is a semaphore to the critic. That Henry James, peripatetic exile, and Machado de Assis, cloistered in Rio de Janeiro, could be seen as sharing a twin-bedded room in the spanking new Motel of Modernism in 1880 is what this essay seeks to prove.

1. Forms of Irony in Modernism

Edmund Wilson's *Axel's Castle* is credited with discovering the first moment of modernism in the study of Yeats,

Valéry, Eliot, Proust, Joyce and Stein. These are all European writers, feeling the tensions, the paradoxes, the death throes of a heroic Europe. But two decades earlier, back in New York and in Rio de Janeiro, two well-educated writers, socially alienated because of infirmity, in self-imposed exile to create new forms of fiction, were emerging to herald the aesthetic of modernism; modernism, in Wilson's definition, is a departure from communication, from lucidity, from intelligibility, from serious engagements with the world of men and affairs, and an entrance into absurdity, paradox,² deception; in short, the ironic view.

The ironic view is both a stylistic device and an aesthetic phenomenon. As a stylistic device, it uses puns, gaps, secrets, altered states of consciousness (chemical or dreams), and a twisting subjectivization of time. Memory becomes the present State of Being, and faulty memory is disprovable. There are paradoxes everywhere, some the simultaneous existence of two or more oppositional truths, some the randomization of experiences. These devices are as old as Socrates and Lucian, but at the end of the 19th century, in the remote Americas, irony is used by James and Machado de Assis "to both undermine and to bolster the image of the American as a new Adam: Innocent, Tragic and (having) an awareness of heightened perception and humanity which suffering made possible" (R.W.B. Lewis 1955).

In both *Portrait* and *Epitaph*, ironic discourse renders the character, exposing the malicious, the polite, the ultrasensitive, the naif, at one and the same time:

[James:] Mrs.Touchett: If you could see none but the people I like, my dear, you would have a very small society. . . and I don't think I like any man or woman well enough to recommend them to you. When it comes to recommending, it is a serious affair. (97)

[Machado de Assis, 131, Concerning a Calumny:] When the cerebroventriloquial process had produced this word (magnificent!) – which expressed a mere opinion and not remorse – I felt someone's hand on my shoulder. I turned. It was

an old friend, a naval officer, jovial and somewhat unrestrained in speech and manner. He smiled maliciously and said: "You gay dog, you! Memories of the past, eh?"
"Long live the past!" (184)

This second piece is a complicated ironic structure. The last dialogue is doubly ironic, because the reader knows that Braz Cubas is already dead and is writing the memoirs of his past life, to discover or to reveal whether or not he was actually alive, a thinking/feeling organism, during those seventy years called life. So at face level, Braz is duping the friend. At a second level, he is revealing himself to the reader. At third level Machado de Assis is poking fun at both the naval officer and at Braz for being so egoistic. Note the word "cerebroventriloquial" which is the language clue to the multiplicity of meanings here, and to the witty handling of the structure.

Classically, irony of fate is used to propel the narrative, in organizing time and human action followed by heaven's reaction. This irony is classical because of its references to ancient writers like Lucian, Sophocles, Aristophanes, all of whom are hobnobbing in some writers' paradise far from *le merde*:

[Braz:] Poor Fate! Old dispenser of human affairs, we do not hear much about you these days; humanity seems to have exiled you. Maybe you are taking on a new skin, a new name, and when we least expect you. . . I forget where I was. . . Oh yes, in hidden paths. I told myself that from now on things were in God's hands.(98)

Machado de Assis goes on to spoof organized religion, calling it "red flannel underwear, protective and clandestine". Using irony in a surgical manner, to open up the multiple layers, the "skins" and "names" and irritating conventions of society, to search for an order (Fate = dispenser), he finds only confusion (hidden paths) and cloying manipulation (God's hands). The lucid iron hand of Fate, dealing swiftly, logically and morally, has been supplanted by a mushy, personalized, hysterical religiosity. God may or may not exist, but only in the mind of the fearful.

There is ethical irony as defined by Handwerk: "Incompatibilities at the level of language. . . (seem) to arise from the attempt to establish coherence at the level of the isolated subject." Catherine Kerbrat-Orrechini speaks of the "transgressive aspect: the pleasure of using a feint to appropriate words one impugns, to say things that one forbids oneself from saying." Stringfellow agrees: "Irony allows the ironist to evade moral or political censure and say things that cannot be said openly".

[James dropping in as narrator, briefly:] "I am far from wishing to say that Madame Merle was one of the hungry ones of the world; but we have already perceived that she had desires which had never been satisfied. If she had been questioned, she would of course have admitted – with a most becoming smile – that she had not the faintest claim to a share in Mr. Touchett's relics. 'There was never anything in the world between us,' she would have said. "There was never that, poor man! – with a fillip of her thumb and her third finger. I hasten to add, moreover, that if her private attitude at the present moment was somewhat incongruously invidious, she was very careful not to betray herself. She had, after all, as much sympathy for Mrs. Touchett's gains as for her losses. . . . (Mrs. Touchett: "He has left my niece a fortune.") "Ah, the clever creature! It certainly is clever to achieve such results –.without an effort!"(214)

This is an complicated passage which the unwitting reader may take at face value, but which alludes, by ironic remarks, to soul searching and self-castigation on the part of Madame Merle. She has had an affair with Mr. Touchett, not for love or passion, but to wangle out of him some money. She sold her body, but didn't get paid, so feels she was cheated. Then there is the transgressive aspect of adultery; that their affair was carried on while Mrs. Touchett was in Florence, it may or may not have been damaging to the marriage, and unless there was some ethical damage done (transgression), it wasn't worth the time and bother. Hence the lines admiring Isabel's "cleverness". Henry

James, the surprise "I" as another party to this ironic scene, is bamboozled by Madame Merle. He enjoys her cold-hearted, talented persona, but he can't control her, as he does Isabel, so there is some erotic attraction/repulsion between him and Merle.

In *Epitaph of a Small Winner*, Braz and Virgilia are inspired by the transgressive act of adultery as well, and when their "secret" becomes old news, the ardor cools. We readers can feel the dialectical irony of Machado de Assis cutting through Braz' *insouciance*; secretly we and the author are glad that the pleasure of illicit love turns sour for Braz. He gets his comeuppance. Dialectical irony is described more fully below.

Romantic irony, probably petering out by the time of James and Machado de Assis, still appears in the appeal/distaste of Isabel and Braz toward the codified structure of society. Another way of seeing this is the struggle for individuality or self-definition *within* the collective social opinion—a 19th century desire which gave way to modernist alienation. Lilian Furst, in *Fictions of Romantic Irony*, dedicates a great deal of the book analyzing the ironic twists of *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, which was one of the influences on Machado de Assis and seems to have been an influence on James. She talks about the non-judgmental narrator, who plays with the reader and other characters and even the author, viewing the environment through his own speculum, but not forming moral opinions. Romantic ironists ask for the reader to be involved and, from their own social and moral perspective, to make judgments for the narrator. The author/narrator gives clues to the reader on how to search out lies and deceits, figuring once the poisons are aired, there may or may not be some truth at the center. It is a game – Clue. The clues are usually: (in dialogue) – exaggeration, hyperbole followed by anticlimax, repetition to the verge of parody, symbolic imagery, dialogue at cross-purposes, verbal inflation; (in description)/tone, gesture, emphasis, proportion, pace, imagery, metaphor and internal contradictions. An example from *Portrait*:

[Isabel:] The pessimism of this young lady was transient; she ultimately made up her mind that to be rich was a virtue, because it was to be able to *do*, and to do was sweet. It was the contrary of

weakness. To be weak was, for a young lady, rather graceful, but, after all, as Isabel said to herself, there was a larger grace than that.(217)

There is dialectical irony which in its parodic jabs at the absurdity of beliefs, in fact reinforces those very beliefs. One example of this in *Epitaph* is the scene where Braz, in his quest for a mate to implant in him a soul, turns down the perfect soulmate, Eugenia, because she is lame. He mocks himself for living on the surface and realizing that which he most desires, a heartfelt emotion.

[33. Blessed Are They That Go Not Down:] The only bad thing about her was that she was lame. . . .This contrast made me suspect that nature is sometimes an immense mockery. Why pretty, if lame? Why lame, if pretty? . . .I found no answer to the enigma. . . ."Enraptured" is merely an effort of mine to lend splendor to my literary style; there was no rapture, but a liking, a certain physical and spiritual satisfaction. I liked her; near this unusual creature, this lame, illegitimate child, this product of heedless love, near her I had a sense of well-being. . . I went to the window; Eugenia sat down and began to fix her braids. What charming dissimulation! What infinitely delicate art! What profound hypocrisy! And all unstudied, as natural as appetite, as natural as sleep. So much the better; Dona Eusebia suspected nothing.(71)

All the forms of irony point to same goal: to strip away the veneer, the superficiality, to reveal a contradictory interiority. It is an unmasking. The masks of Carnival are shuttered and passed from face to face in these last four lines – "charming dissimulation. . . delicate art. . . hypocrisy. . . natural. . . appetite(mouth open). . . sleep(blank eyes)," and "Dona Eusebia suspected nothing."

The term "unmasking" presupposes two levels of being, however by 1880, the writers' view of civilization consists of layers upon layers of contradictory structures. James has a

tendency to write *through* all the layers, to leave nothing to chance or even hazardous interpretation on the part of the reader. He has honed language as sharp as a scalpel, so one general word like "face" must be defined by four and five modifiers:

Tall, lean, loosely and feebly put together, he had an ugly, sickly, witty, charming face – furnished, but by no means decorated, with a straggling moustache and whisker. He looked clever and ill. [a sly portrait of James himself]. (6)

In the hands of Machado de Assis, the portrait of Braz Cubas becomes a joke as pointed as a stick, aimed equally at the Brazilian reader of 1880 as at Braz:

[11. The Child is Father to the Man:] I grew; and in this the family did not help; I grew naturally, as the magnolias and cats grow. . . The important thing is the general complexion of the domestic environment, and this the reader has doubtless already derived: vulgarity of character, love of loudness and ostentation, weakness of will, domination by whim and caprice, and the like. Of such land, fertilized by such manure, this flower drew its substance.(29)

Not only does this passage make the Brazilian reader squirm and laugh derisively at himself in recognition of a mirror image, it also plays on the main component of comedy, which is an invitation to participate in absurdity without moral censure. In chapter 7, *The Delirium*, a hippopotamus gives Braz a ride back to "the beginning of the ages." Braz and the readers are being treated to an inversion of time, traveling back "beyond the Garden of Eden" and the "tent of Abraham," arguing about the lineup of historical markers, the dizzying speed and violent method of transportation, and the journey through the absurd, without destination. These are the constructs of Carnival and of comedy.

Comic irony is no longer simply an obscuring device, or duplicitous, but involves interaction at multiple levels, between

author and narrator, between narrator and secondary characters, between secondary characters and setting, which William Roberson calls the "ironic space", between metaphorical setting and the philosophy of existence, and finally between all these levels and the reader. Did the reader get all the levels of meaning?

And even more ironically, how many of these layers did the author intend to parody? How much control over the reader and the characters, especially the rebellious protagonist, does the author have? Booth, in *Rhetoric of Fiction*, points out that in ironic fiction, "the author has decided to go away and leave no letter" (240). In *Tristram Shandy*, someone (Sterne or Tristram?) argues "Let us leave, if possible, myself: – but 'tis impossible, – I must go along with you(reader) to the end of the work." In *Epitaph*, Braz, (or is it Machado de Assis?), complains that he and the reader are at odds about what they want from the book:

But the book is tedious, it smells of the tomb, it has a *rigor mortis* about it; a serious fault, and yet a relatively small one, for the great defect of this book is you, reader. You want to live fast, to get to the end, and the book ambles along slowly. . . (117)

Machado de Assis is up front about his multiple levels of meaning, testing the reader in little chapters directed at him, accusing the reader of letting his guard down and believing everything he reads. James in *Portrait* is more surreptitious. The use of the narratorial "I" as in Chapter XIX drops out of the blue, and the reader is left to question (for that is the point of irony) who is talking, and what it is they want to say. After several pages, one catches on that James himself is the "I", that Madame Merle is such a handful, a most deceptive character, that the author himself has to take charge and wrestle her for control. Control is usually lacking in ironic narrative; the characters run amok, deceiving and doubly deceiving, tending to destroy whatever relationships may be in formation. Raymond Wilson, in a review of Updike's novel *Roger's Version* which is curiously modeled on *The Scarlet Letter*, refers to Updike as a "master gamesman who employs quadruple irony to reverse the tragedy of *The Scarlet Letter* into a comedy." In fact, that is another aspect of irony, which is to twist the deep seated

ideological foundation of tragedy into comedy. Braz as a figure twists himself, rips away at the flesh of his own beliefs, mordantly, to become a parody of a man, a dead man, a soulless man, a man without beliefs, and the reader views him as a comic figure.

Isabel and Braz share the ironist view of life – a life of games, intrigues, complications, ambiguities and indecisions; the more crowded the canvas, the better for not having to deal with oneself, although both say they prefer their own heads to others':

[Isabel:] I don't know whether I succeed in expressing myself, but I know that nothing else expresses me. Nothing that belongs to me is any measure of me; on the contrary, it's a limit, a barrier, and a perfectly arbitrary one.(208)

[Braz:] To meditate in solitude is a common thing. But for truly exquisite voluptuousness, a man must isolate himself in the midst of a sea of gestures and words, of nerves and passions; he must declare himself an alien, remote and inaccessible. The worst that they can say, when he returns to himself – i.e., when he returns to others than himself – is that he has come down from his ivory tower; and what is this secret and luminous tower in the mind's architecture but the disdainful affirmation of one's spiritual freedom?(153)

2. Similarities of Ironic Mode in *Portrait* and *Epitaph*

A mode: a general feeling, an atmosphere permeating the scene. In music of the 18th and 19th centuries, major and minor modes dominated the compositions, each mode associated with the composer's personal expression. The beginning of the 20th century in Western music saw a return to the classical formulas of expression: varieties of modes were expanded, the structures more fragmented, and the impact of the compositions was at once remote, mathematical, unstable, impersonal and the

contrary, primitive expressionism. Melancholy, urbanity, distrust of fellow humans, a feeling of victimization gnawed its way into artistic expression. Remember that in *Epitaph*, Braz's one sole contribution to the world is the anti-melancholy plaster, an invention to cure the Disease of Mankind – despondency, but it too is an unrealized, futile inspiration because ironic fate, or chance, determined its outcome; it died with Braz.

In literature, melancholy and negation became the trademarks of modernist narrative. Gurewitsch refers to “the disappearance of the ideal”. Thomas Mann, in *Reflections of a Nonpolitical Man*, says the art of writing is basically erotic-ironic, unfolding itself in “reverence and doubt, absolute conscientiousness and absolute freedom. . .the artist tending toward deviousness and the abyss. . .(one might say) intellectual vagabondage”. Paul Dixon, writing on *Dom Casmurro*, but equally applicable to *Portrait* or to *Epitaph*, calls the ironic mode the doubting Thomas of modernism, in which both essence and relativity are questioned.

Most characters start out in economically advantaged positions (not due to merit) and are somehow ‘impoverished’ in less material ways. The game (of life) seems to be more one of chance than of skill. An element of relativity or reciprocity is often present: a person is but a small winner, or wins one day only to lose the next.(2) The narrator is a divided soul. . .a liar paradox.(11)

Candice Lang refers to a depth/surface model of discourse which at the bottom moans “anguish over the loss of meaning”. Ironists write of the ambiguity of the narrator, be he/she the author or the protagonist, and the seductiveness of that ambiguity in drawing the reader into the puzzle. Readers are trapped inside the minds of Braz and Isabel and Henrietta and even Ralph. Our perceptions are faulty, skewed, and we are aware of the vacancies, but the author is hidden and won't help us out of the dilemma. Booth says about the ironic mode: “the author decided to go away”, leaving the reader to eavesdrop, gossip and piece together with her own imagination what the narrator is driving at.

Early on in *Portrait*, Isabel playacts at being the narrator, but the reader is immediately clued into her superficial and erroneous assessment of Madame Merle. James is hidden, but by the use of an ironic statement – “Madame Merle was not superficial – not she” – the reader knows that Merle *is* working at many levels, all of them deceptive, and that Isabel is ignorant of the game; as in this scene:

Isabel found it difficult to think of Madame Merle as an isolated figure; she existed only in her relations with her fellow-mortals. Isabel often wondered what her relations might be with her own soul. Madame Merle was not superficial – not she. She was deep; and her nature spoke none the less in her behaviour because it spoke a conventional language. “What is language at all but a convention? She has the good taste not to pretend, like some people I have met, to express herself by original signs”. (198)

How duplicitous Merle is; how simply wrong Isabel is; and James is there masterminding a revelation of complete ambiguity. The reader is the one called on to provide judgment on who really thinks what. In the same manner, Machado de Assis tweaks the reader to make a judgment call on who is imagining/dreaming/thinking what in the following scene between Virgilia and Braz:

[63. Let’s Run Away. . . (V):] “I think Damião suspects something. . . . I don’t sleep well. Last night I woke up terrified; I had dreamed that he was about to kill me. Maybe I’m wrong, but I think he suspects. . . .”

I calmed her as best I could; I said that he might have political worries. Virgilia agreed, but remained very nervous. . . . I stood looking at [the curtains] without seeing them. I had picked up the binoculars of my imagination. I could spy in the distance a house of our own, a life of our own, a world of our own, in which there was no Lobo Neves, no

marriage, no morality, no other restraint to inhibit the free expansion of our wills. This idea intoxicated me; with the world, morality, and her husband all eliminated, we would share our house with no one but the angels. (105)

It is naive to take these mental constructs at face value, because the author has set up a list of negative possibilities, ending with a reference to death. By the end of the book, Braz's life, any mood swings, any excitation of the pendulum, are suspect as hysteria or insanity, so carefully has Machado de Assis structured the play of negatives. In the same way James leaves us at the fork in the path at the end of *Portrait*, the reader not knowing what will become of Isabel, or Henrietta, or Caspar. The only certainty is death, as in Ralph's death, and this certainty is referred to as a freedom from the game of life, the carnival, the spectacle of mankind.

The irony of love is similar to this game of life. Being in love, sampling the bricolage of society and never committing to a relationship, is the preferred emotional state of Braz and Merle throughout. At the beginning of *Portrait*, Ralph is the cynic, the ironist without commitment to love or life, who eventually transforms into a believer through a deep love for Isabel. Henry James himself in *The Art of the Novel* (v. 15, p. 222-23) explains his idea of "operative irony" leading to "a campaign. . . on behalf of. . . something better. . . rich and edifying", a salvation. Much later Rilke offered the anti-modernist advice: "Seek the depth of things: thither irony never descends." Braz and Merle are far too urbane to delve; their stimulation, their sense of being alive, comes from the pique of transgression. They both perform best in adultery where feigning, secret pleasure and rebellion make the blood boil. Isabel searches for love, but chooses the carnival and treachery of Osmond instead.

The narrative structure in both books is similar in expressing the dissimulation of the ironic mode. Both books are portrait galleries of one protagonist and his/her secondary circle of characters. All descriptions are biased and often illusory depending on whose eyes (mind) are doing the seeing. The effect is one of looking at the descriptor in a hallway of mirrors, because what comes out of their mouths is more descriptive of their own

psyche than of the object. The arrangement in *Epitaph* is one of windows, in the computer program sense as well as architectural. Windows open a corollary subject, windows provide a frame for observation, and windows allow the conscience to be free without guilt, as in chapters 51 and 105. In *Portrait* the format is one of scenic episodes, each episode having its own environment (or scenic design) with door frames and gates and carriages to pull the character away, but the characters are trapped inside that episode to play out their personal drama and self-revelation.

3. Differences in Ironic View in *Portrait* and *Epitaph*

The most significant difference in the the ironic view in *Portrait*, as compared with *Epitaph*, is the quantity of bitterness. Henry James paints with a oil laden brush, whereas Machado de Assis is a watercolor impressionist. James outlines his characters in black; Machado de Assis blurs his borders and definitions. The reader feels uncomfortable in the portrayals of Osmond and Madame Merle, as if James were exposing his own nightmares, a bit like Kafka. All of these self-exposures are buried in dialogue.

[Osmond:] "It's too large; it makes one feel like an atom. . . I suppose it's the right way to feel everywhere, when one *is* nobody." (304) [Madame Merle – talking to Isabel about being an American also:] "We are a wretched set of people. You should live in your own country; whatever it may be you have your natural place there. If we are not good Americans, we are certainly poor Europeans; we have no natural place here. We are mere parasites, crawling over the surface; we haven't our feet in the soil. At least one can know it, and not have illusions. A woman, perhaps, can get on; a woman, it seems to me, has no natural place anywhere; wherever she finds herself she has to remain on the surface and, more or less, to crawl. . . (205)

Self-castigation, the miserable element of irony, permeates this passage and many others in James. This is not found in

Machado de Assis. Here there is a bitter wretchedness in Madame Merle's realization that she doesn't fit anywhere. Later she talks, bitterly, of the disembodied person who lives in the holes of the social fabric.³

"The worst case is a friend of mine, a countryman of ours, who lives in Italy. . . Gilbert Osmond – he lives in Italy; that is all one can say about him. . . No career, no name, no position, no fortune, no past, no future, no anything. Fortunately he is very indolent, so indolent that it amounts to a sort of position. . . If I could only begin again. . . the best part is gone, and gone for nothing. . . what have I got? Neither husband, nor child, nor fortune, nor position, nor the traces of a beauty which I never had". (205)

Contrast that to Machado de Assis' deft brushstroke, condensing time and palette into a few choice negatives.

This last chapter consists wholly of negatives. I did not achieve celebrity, I did not become a minister of state, I did not really become a caliph, I did not marry. At the same time, however, I had the good fortune of not having to earn my bread by the sweat of my brow. Moreover, I did not suffer a death like Dona Placida's nor did I lose my mind like Quincas Borba. Adding up and balancing all these items, a person will conclude that my accounts showed neither a surplus nor a deficit and consequently that I died quits with life. And he will conclude falsely; for, upon arriving on the other side of the mystery, I found that I had a small surplus, which provides the final negative of this chapter of negatives. I had no progeny, I transmitted to no one the legacy of our misery. (209)

Note the word "our" as if we readers and the world were implicated in the misery by the use of a tiny word.⁴ What takes James pages to get across, by heavy analogy and hammered

appositions, Machado de Assis is able to do in three letters. In James the negatives are holes and the wretched protagonist is falling through, into a purgatory. Machado twists the negatives into assets and capriciously steps from strand to strand.

4. The Comic Touch in *Epitaph*, lacking in *Portrait*

Oh Braz, you are fooling with us readers again! It has taken you ninety-seven chapters of memoirs to get from your birth to your first active passion, some sign of life we have been waiting for, and now you want to delete the chapter for fear you will offend. We want to be offended. We want to experience some smut, some merde, at least in transference. Isn't that the theater of life, Machado de Assis, that you write about in *Res-surreição*?

[98. Deleted.] In truth, I do not know how to communicate to you the feeling of elevation that I experienced near this maiden, nor my guilty self-identification with Tartuffe as I contemplated the way her fine dress fell over her knee, chastely covering it and yet suggesting its smooth roundness. This contemplation led me to the discovery of a subtle point, namely, nature's need of human clothing as a condition necessary to the development of our species. In a world in which extra-sexual functions and problems claim a great part of the individual's attention, habitual nudity would tend to dull the senses and to retard sexual activity, whereas clothing, by concealing nature, sharpens the appetites, increases them, and hence permits civilization to survive and to progress.

I have half a mind to delete this chapter. Some may find it offensive. Yet, after all, these are my memoirs, prudish reader, not yours. And the truth is that near this pleasing young lady I was possessed by an indefinable and ambivalent urge. She represented for me Pascal's duality of human nature, *l'ange et la bête*, with this difference: the Jansenist did not

recognize the possible simultaneity of the two, whereas here they were together, coexistent – *l'ange* speaking of heavenly things, and *la bête* insisting. . . Yes, I shall definitely delete this chapter. (150)

A passage of sabre-sharp comic irony, this plays with the reader, teasing, encouraging agreement on the folly of society, poking fun at the narrator's (Braz) and the reader's prudishness simultaneously, and testing the reader's knowledge of the more liberated Molière and Pascal. All the elements of irony are here: self-cancellation, "ambivalent urges", "my *guilty* self-identification"; layers of clothing as a metaphor for the masks of social conventions; poking at the essence of nature to find no core; using nudity in a negative light; the ethical dichotomies – *l'ange et la bête*. Finally, in an absurdist mock, Braz pulls in the reader and then pushes away.

Teasing and clowning are abundant in *Epitaph*. Braz is such a lovable jerk, his life is so absurd and irresponsible and non-malignant; the only one he hurts is himself, and he doesn't even know it. The reader and the author together create a protective shell around Braz, and his life in memoirs proceeds without any tragic moments. He never "grows up". And we, the reader and the author, his father and Virgilia, are ultimately responsible for letting him get off the stage without damage. No tests of character, no character in fact, he ends up a big zero. We have shared a gentle laughter with him, and we are complicitous in his absurdity. Now he can elicit no more sympathy because we feel we have been duped by him. A Joseph Conrad protagonist, Axel Heyst, sums up the comic irony of the existential figure – "a man on this earth is an unforeseen accident which does not stand close investigation." Braz certainly doesn't let himself be investigated, neither by Virgilia, nor any other character, nor by the author, nor the reader, nor himself until he has been entombed.

There is no figure in *Portrait* quite so untouchable, except perhaps Mrs. Touchett, and she definitely lacks charm. Comic irony doesn't really exist in *Portrait*. The reader is not teased or indicted in what little mischief there is. James is serious about his characters, his heroines especially, and he puts them on the docket. There is laughing, but it is merely a social mannerism:

It was to be feared that [Henrietta] was. . .drifting toward those mysterious shallows as to which Isabel, wishing for a good-humoured retort, had warned her. There might be danger in store for Isabel; but it was scarcely to be hoped that Miss Stackpole. . . would find permanent safety in the adoption of second-hand views. Isabel continued to warn her, good-humouredly. Nothing, however, could exceed Henrietta's amiability on this point; she used to abound in the sense of Isabel's irony. . . Then she would forget that they had been talking jocosely(225).

Not much of the dry mock here. In fact the reader would have difficulty finding anything laughable, for it's so stoically Yankee. The reader and author haven't much of a push-me/pull-you relationship as the author wants, and assumes, full control.

Morton Gurewitch, in his PhD dissertation on irony, explains the comic touch that some ironists pull off as "lightness." Later in his book, *The Ironic Temper and the Comic Imagination*, he omits this description which applies perfectly to Machado de Assis, and explains the solemn quality of Henry James:

What distinguishes the ironist in bridging the abyss between enchantment and disenchantment is a quality of mind we shall call "lightness." . . The "lightness" of the classical ironist may convey a toughened frivolity or a profound mockery, but the very mode of conveyance – the "lightness" of tone or structure – itself suggests a kind of buoyant integrity, a kind of shrewdly gay resistance, and a kind of subtle resilience of spirit. Lucian's *Dialogues of the Dead*, for example, might pass for a cynic's handbook on death were it not for the Greek ironist's blithely derisive laughter. The theme of Lucian's *Dialogues* is that man cannot keep death under control – a theme which, in its naked form, might conceivably lead to melancholia. But the aura of irony in Lucian disinfects the gravity of the theme

and forbids us to conclude that death is necessarily demoralizing. (6-7)

If we go back to R.W.B. Lewis's *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, to his description of the three great 19th century mentalities – Hope, Memory and Irony – where hope means return to a state of innocence and irony is an “awareness of heightened perception”, we see that Machado de Assis is indeed an American Adam, albeit a South American Adam. The string of memories of Braz Cubas is a string of jewels, sparkling witty ironic connections, reflective, buoyant and inevitably leading back in a circle to the clasp of death. Though Henry James portrays hope, memory and irony cleverly, there is an element of charitableness or forgiveness towards his characters which muddies the glass. The reflection is no longer accurate, sentiment has dulled the relationship, and what James does not express is a “buoyant integrity” or “gay resistance of spirit”. Critics cannot play with Henry James in a light manner.

5. Irony as a Palliative

Analyzing the ironic view of Céline (physician and writer of *Journey to the End of the Night*, 1932) as “on one side. . .the big nose. . . and on the other, the world at large, an enormous mound of *merde*”, Irving Howe writes of the cathartic value of irony, that words are to wretchedness as remedy is to disease. Further, Céline states that “the human condition is irremediable and life an inoperable disease”. Freudian psychoanalysis uses recognition of paradox as a healing tool. The patient, or “victim” of life’s paradoxes, is encouraged to assume an ambivalent attitude toward past events, for instance reading blame as concealed praise or hearing silence as noise. In a suburb of Rio de Janeiro sometime in the 1870s, Braz Cubas died at the age of sixty-four; in fact, he petered out: sanity, logic and desire just departed his corpse, wheezing out of pneumoniatic lungs. To put some positive value on this past of waste, he wrote his memoirs. Enylton de São Rego’s study, *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*, suggests that

to write (modeled after Lucian's pithy *Dialogues of the Dead*) "a book about madness, about its nature, causes, and methods of cure. . . seems to be the best remedy to cure these illness (madness, delirium and melancholy) which affect all of humanity".⁵ Enylton is probing the origins of and literary allusions to the carnivalesque, the handling of deception and disorder, and in doing so, he studies *The Anatomy of Melancholy* (1621) of Richard Burton, itself an influence on Shakespeare. It is well to remember that Braz Cubas' one creation in life is the Anti-Melancholy Plaster, an ironic twist on the idea of superficial, bandaidd therapy for the most deep-seated psycho-medical problem, *ennui*. Secondly, the frequent allusions to Hamlet, the Prince of Melancholy, and Othello, the King of Jealousy/Shame, in all of Machado's works tie into this chain of influences from Burton to the modernist period. John Gledson, in *The Deceptive Realism of Machado de Assis*, refers to Machado's statement, "Life itself is the disease. . . life and death are themselves equivalents, and living is the indifferent process in between". (203)

In *Portrait*, Ralph Touchett, another urbane gentleman bearing resemblances to Braz, dies from exhaustion, exhausted by life's paradoxes and cruelties, and Isabel returns to her living death in Rome where sanity, logic and desire are unknown. Her Roman domicile is the modernist view of chaos: there is no hope, no memory to restructure life, and no longer any sanity. At his deathbed, Isabel and Ralph discuss, not their love for each other, not the experiences of life, but instead they discuss emancipation from pain. Pain is life, and freedom from pain is happiness, or in Christian terms since James was a believer, Heaven.

[Isabel:] Here on my knees, with you dying in my arms, I am happier than I have been for a long time. And I want you to be happy – not to think of anything sad; only to feel that I am near you and I love you. Why should there be pain? In such hours as this what have we to do with pain? That is not the deepest thing; there is something deeper.(596)

Could that deeper "something" be death, or freedom from pain, or the start of something new? Are birth and death possibly

equivalents, as Machado too has said? I suggest that the paradox of pain is that its negation is both the freedom to self-destruct and the freedom to re-create. Conrad refers to "sacred inertia" as a "negation of all saving instincts." This inertia is explicit in *Epitaph* and also in *Portrait*, despite all the moving around. In modernistic terms, inertia or negation is an avoidance of pain, a palliative. In 1906, Euclides da Cunha, writer and social anthropologist, described the *caboclo*, the uneducated resident of the *sertão* (backlands of Brazil), as "unbalanced. . .lacking the physical energy of his savage ancestors and without the intellectual elevation of his ancestors on the other side. . .unstable, inconstant. . .the victim of the fatality of biologic laws." This description demonstrates Cunha's modernist view of the plurality of life forces and the idea of man as "victim" of paradox. In philosophy, Kierkegaard, forty years prior to literature's modernism, writes of the freedom evinced by viewing the world from "infinite absolute negativity." He said "in irony, the subject is continually retreating, talking every phenomenon out of its reality in order to save itself – that is, to preserve itself in negative independence of everything". No statement clarifies the position of Braz Cubas better than this. He lived a painless death and quit a painless life.

6. Conclusion

Irony: such a simple word to convey so many meanings. In literature, the ironic mode and modernism go hand in hand. The various ironies described in the first part of this paper are specific techniques or controlling mechanisms for a chaotic world expressed by "hideously common men and women". The monstrous spectacle of what Roberto Schwartz calls the portrait "of a tedium seen in Baudelaire. . .an overflow of boredom. . . and the expanse between apathy and obsession, of the European sector of society".⁶ of 1880 Brazil is Machado de Assis's masterstroke of modernism. Mario Vargas Llosa in *La Historia de Mayta* transports this idea of chaotic plurality and fictionality to the contemporary period, by saying a million eyewitnesses can't come up with the truth, because there is none. There is only "deception, turmoil and incompatible perspectives". The

use of irony in its manifold layers is the writer's technique for structuring this chaos. Henry James, in his biography of Balzac (1875), refers to the Frenchman's "huge, all-compassing, all-obscuring, all-devouring love of reality. Equality is producing infinite nuances in France. . .Nowadays the individual creates his own features on his own authority". In the midst of this turmoil called life, the point of living is to self-create a personality, a character, an actor on the stage of life. James spoke of the responsibility of the author as a mediator between the world and the reader, having a responsibility to accurately depict the social personality, while at the same time being creative and interpretive. In his effort not to impose a restriction on the scope of the depiction, James provided *clous* and clues through which the reader could understand the character's position to the chaos, but never the complete picture. The idea of looking at life through holes is a modern one, overtly shown in *Alice in Wonderland*, but seen also in Kafka and Galdós, in Conrad and Thomas Mann. It is a concept of zero, of negation, of existentialism. Chapter 72 of *Epitaph*, "The Bibliomaniac", points out that life, the reality of which is made visible in words, is a hole and error.

He has promised himself to write a little monograph in which he will relate the finding of the book and the discovery of the error, if there really is one hidden there. In the end, he discovers nothing and contents himself with possession of the book. . .The only copy!(119)

If the bibliomaniac could find the error (the only provable thing since one can't prove perfection), he could add up the positive and negative events in Braz's life. Braz is performing a mathematical calculation, and comes up with zero, that is to say, his life between birth and death on the balance sheet amounts to zero. The same calculation of life is found in *Portrait*, in the use of collections as positive assets and experiences as negative. Madame Merle's collection of men, Ralph's collection of snuffboxes, and Osmond's asset of Pansy are positive on the balance sheet, they remain after the person has ceased to be. In the opposite column, in deficit, are experiences, which in Henry James corrode the person, removing him/her further from the

nascent purity of the innocent child, typified by the cloistered Pansy. Even love is corrosive, it hurts and it warps. The center of the modern human being rests at zero, in sacred inertia, as in Braz Cubas:

I found that I had a small surplus, which provides the final negative of this chapter of negatives: I had no progeny, I transmitted to no one the legacy of our misery. (209)

and in Isabel:

"Go and thank God you have no child," said Mrs. Touchett, disengaging herself. . . .When it was dark again [Isabel] was free. . . .In an extraordinarily short time – for the distance was considerable – she had moved through the darkness [for she saw nothing] and reached the door. Here only she paused. She looked all about her; she listened a little; then she put her hand on the latch. She had not known where to turn; but she knew now. There was a very straight path.(609)

The ultimate irony of the modern novel is that death is freedom and life is chaos and the act of living is ambivalence between two poles of non-existence. Ironically, the first novels of the modernist period were created by two American Adams, Henry James and Machado de Assis, a generation before the existential writers in Europe (Beckett, Proust, Sartre), but of these Adams very little is known of their own views. They both carried out the deception of hiding behind their characters and involving the reader in the game of Clue – true ironists.

NOTES

¹ James W. Tuttleton ("The Vexations of Modernism: Edmund Wilson's *Axel's Castle*," 1988) argues that Modernism is defined by the paradox of "the complex relationship between radical aesthetic experimentalism and the conservative cultural ideology that often accompanied it." This partial definition fits my thesis of an ironic view in Modernism better than the debate between representation/realism versus self-referentiality/modernistic circularity (Fitz).

²Roberto Schwarz says "Parody is one of the most combative of literary forms, so long as that is its intention. Aside from which, in countries where culture is imported, parody is almost a natural form of criticism: it simply makes explicit unintentional parodies which are in any case inevitable. Besides, in our times ideological bankruptcy is extraordinary and more or less generalized, a situation which is also conducive to parody. Proust, Joyce, Kafka, Mann, Brecht were all consummate parodists. In Brazil, Machado, Mário, Oswald, and today Glauber and Caetano". (40)

³Sibylle Maria Fischer in "Geography and Representation in Machado de Assis": MLQ June 1994, has a brilliant essay on the "invisible web of time." A society that lives on borrowed values, "remnants imported from Europe," as does Brazil then and now, has nothing to base life on, nothing but holes. Social structure is illusory, like coins, subject to inflation. It would seem by the James quote that precedes and follows, that American expatriots are subject to the same illusions.

⁴Fischer makes an interesting point in her essay on the satirical attack of Machado de Assis on the Brazilian literate society: "Machado's readers in the 19th and 20th century . . . perceived him as a fine stylist and writer of entertaining, inoffensive, and ultimately inconsequential texts". (212) This statement undercuts Schwarz' belief in the *integrity* of Machado's description of the Brazilian society. According to Fischer, the ultimate irony is that the Brazilian public couldn't even see themselves in his text. She also says that his texts are worldly and reflexive, "a satire of the literature of liberal values, while paternalism and exchange of favors ruled people's lives".

⁵Cf. "o livro sobre a loucura, sobre sua natureza, suas causas, sobre os meios de curá-la. . .lhe parece ser o melhor remédio para curar essas enfermidades [a loucura, o delírio, e a melancolia] que afligem toda a humanidade" (79-80).

⁶Cf. "do tédio baudelairiano. . .a volúpia do aborrecimento. . .e o vaivém entre apatia e bulício. . .do setor europeizante da sociedade".

SELECTED BIBLIOGRAPHY

BROOKE-ROSE, Christine. "Ill Locutions." In: *Narrative in Culture. The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*. Ed. Cristopher Nash. London: Routledge, 1990.

BOLDT-IRONS, Leslie Anne. "Irony/Humor in the Fast Lane: The Route to Desire in L'Abbé C." *Romantic Review*, 85:2, Mar. 1994, pp. 271-273.

BULLOCK, Marcus. Review of "Irony and Ethics in Narrative, from Schlegel to Lacan," In: *Comparative Literature*, Summer, 1988, v. 40 n. 3, pp. 279-281.

CLAIR, John A. *The Ironic Dimension in the Fiction of Henry James*. Pittsburgh: Dusquene UP, 1965.

DIXON, Paul. *Retired Dreams: Dom Casmurro: Myth and Modernity*. 1989.

ENYLTON DE SÃO REGO. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição Lucíânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

FISCHER, Sibylle Maria. "Geography and representation in Machado de Assis" *Modern Language Quarterly*, Jun. 1994, v. 55 n. 2, pp. 191-213.

FURST, Lilian R. *Fictions of Romantic Irony*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1984.

- GLEDSON, John. *The Deceptive Realism of Machado de Assis*, 1984.
- GUREWITCH, Morton. *The Ironic Temper and the Comic Imagination*. Detroit: Wayne State UP, 1994.
- HANDWERK, Gary J. *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan*. New Haven: Yale UP, 1985.
- HOWE, Irving. "Céline: The Sod Beneath the Skin," In *A World More Attractive: A View of Modern Literature and Politics*. New York: Horizon, 1963.
- JAMES, Henry. *The Portrait of a Lady*. Introduction by Richard Poirier. New York, Vintage Books/The Library of America Edition, 1992.
- JAYMES, David. "Literature and Medicine—Under the Sign of Irony: The Use of Paradox in Psychotherapy." *JAMA*, Apr. 28, 1989, v. 261, n. 16, p. 2424.
- KERBRAT-ORECHIONI, Catherine. "Problèmes de l'ironie" In: *L'Ironie*. Lyon:PU, 1978.
- LAMARQUE, Peter. "Narrative and Invention: The Limits of Fictionality". In: *Narrative in Culture*, Ed. Nash. London: Routledge, 1990.
- LANG, Candice. *Irony/Humor, Critical Paradigms*. Baltimore; Johns Hopkins UP, c1988.
- LEWIS, R.W.B. *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago: Chicago UP, 1955.
- MACHADO DE ASSIS. *Epitaph of a Small Winner*. Translated by William Grossman, 1952. Foreword by Susan Sontag. New York: Noonday Press; Farrar, Straus and Giroux, 1990.
- MELLOR, Anne K. Review of *A World of Possibilities: Romantic Irony in Victorian Literature*, by Clyde de L.Ryals. *Victorian Studies*, Summer 1992, v. 35, n. 4, pp. 434-435.
- MUECKE, D.C. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.
- PETERSON, Michel. "Le chaos des doubles. Comparatisme et connaissance chez Hubert Aquin et Osman Lins," *Confluences littéraires: Brésil-Québec: bases d'une comparaison*. Ed. Michel Peterson et Zilá Bernd. Québec:Balzac, 1992.
- ROBERSON, William. *The Ironic Space: Philosophy and Form in the Nineteenth-Century Novel*. New York; Berlin; Bern; Frankfurt; Paris; Wien: Lang, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo/Machado de Assis*. São Paulo:Duas Cidades, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. Edited with an introduction by John Gledson. London, New York: Verso, 1992.
- SEIDEL, Michael. Review of *Sterne's Fiction in the Double Principle* by Jonathan Lamb *Eighteenth-Century Studies*, Fall 1993, v. 27, n. 1, p. 175-178.
- SMYTHE, John Vignaux. *A Question of Eros, Irony in Sterne, Kierkegaard, and Barthes*. Tallahassee: Florida State UP, 1986.
- STRINGFELLOW, Frank. *The Meaning of Irony, a psychoanalytic investigation*. Albany, NY: SUNY Press, 1994.
- TUTTLETON, James W. "The Vexations of Modernism: Edmund Wilson's *Axel's Castle*". *The American Scholar*, 1988, v. 57, pp. 263-273.

- UREY, Diane R. *Galdós and the Irony of Language*. Cambridge/New York: Cambridge UP, 1982
- WILSON, Raymond III. Cited in review "The Pleasure of Textual/Sexual Wrestling: Pornography and Heresy in (John Updike's) *Roger's Version*," by John N. Duvall. *Modern Fiction Studies*, Spring 1991, v. 37, n. 1, pp. 81-95.

The author would like to thank Steve Buttermann, in the Department of Spanish and Portuguese at the University of Wisconsin, for many helpful references on the writings of Machado de Assis. Many of the intriguing confluences littéraires of the 1880s in the Americas came out of the Institute in InterAmerican Literature, taught by Earl Fitz at Pennsylvania State University, and to him a large thank you. The page numbers of the quotations are indicated at the end of each selection, but the books referenced are listed at the end in the select bibliography. The footnoted translations are all by the author.



**MULHERES E GALINHAS SEM MENDIGOS:
LEITURA DE "IMITAÇÃO DA ROSA",
DE CLARICE LISPECTOR¹**

Ligia Chiappini
USP

This paper establishes a link between Clarice Lispector's short story "A imitação da rosa" and other texts exemplified by "Uma galinha". These two stories are taken as paradigms interrogating social alienation in middle class women. If the last is an allegory of woman liberation by coming out of home to the streets to meet social inequality, the first, dealing with madness, is not so easily interpreted. The conclusion is that "A imitação da rosa" inverts the pattern by refusing freedom and normal life if the price is to be treated as a second class person.

*(. . .) não chores, que no meu dia,
há mais sonho e sabedoria
que nos vagos séculos do homem*

Cecília Meireles, fragmento do poema "5º motivo da rosa"

Este texto dialoga com outro, intitulado "Mulheres, Galinhas e Mendigos: Clarice Lispector, contos em confronto",² que, por sua vez, dialogava com "Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar: leitura de Clarice Lispector".³ Nesses dois textos, procurei responder – inspirada no belo ensaio já clássico de Gil-da de Mello e Souza, "O vertiginoso relance",⁴ e fundada na análise do conto "Uma galinha", como alegoria da condição feminina – o que acontece quando a mulher, míope e confinada ao lar, sai à rua e encontra marginais, aleijados ou mendigos, a pobreza selvagem e ferruginosa de Macabeus e Macabéas, a interrogar sem saber a sua e dela alienação.

Em "Mulheres, galinhas e mendigos" há um parágrafo que deu origem agora à análise que proponho do conto "Imitação da rosa".⁵ Dizia ele :

"Entre 'Uma galinha' (1960) e 'A Bela e a Fera' (1977), passaram-se 17 anos de escrita e vários outros contos e romances. A leitura de ambos hoje nos permite reler a obra de 60 a 77, encontrando sinais de uma permanente tematização, embora mais disfarçada, da situação da mulher na cidade que se moderniza e aprofunda selvagememente as desigualdades sociais, processo em que ela tem um papel

importante dentro da classe média brasileira, na construção do nosso chamado ‘milagre econômico’. É ela a principal consumidora; é para ela que os homens dizem trabalhar; é ela que eles querem comprar e é ela que decide se vender. ‘Amor’, ‘Felicidade clandestina’, ‘Devaneio e embriaguês de uma rapariga’, ‘Os laços de família’ e, embora menos facilmente, ‘A imitação da rosa’ são, entre outros, contos que podem ser confrontados sob essa perspectiva” (p. 38).

Por que “menos facilmente”? Porque não há aqui, pelo menos aparentemente, nem os mendigos, macabeus ou cegos da cidade, nem o mesmo movimento de ida à rua e de volta à casa, identificado na matriz “Uma galinha” e nos demais contos citados.

Há muito pouco, aliás, como enredo, nesse conto. Trata-se de uma mulher, recém-saída de um sanatório, que espera o marido para ir jantar com amigos. De repente, olha um vaso com rosas, vê as rosas e resolve enviá-las à amiga anfitriã, antes do jantar, pela empregada. Saindo esta com as rosas, Laura – é o nome da mulher – volta a entregar-se a sua loucura, para espanto do marido que, abrindo a porta, de volta do trabalho, percebe que ela voltara a partir – e para espanto do leitor ou da leitora, que sentem haver muito mais nesse parco enredo, na loucura de Laura e naquelas belas, hipnóticas e misteriosas rosas do que se percebe à primeira leitura.

Uma análise um pouco mais detida desse conto, que me desafiou por muitos anos, talvez ajude a esclarecer o mistério.

“Imitação da rosa” tem nitidamente duas partes. Nas primeiras dez páginas, das vinte e duas que compõem o conto, Laura pensa, movendo-se muito pouco (vai da sala para a cozinha para pegar um copo de leite e volta à sala). Pensa em arrumar-se para estar pronta quando o marido chegar, pensa nas compras e demais afazeres domésticos que fez pela manhã, na doença que venceu com ajuda de médicos e enfermeiras, nas visitas do marido à clínica e nos choques de insulina com que aí, “como a uma galinha indefesa”, a jogavam num abismo.

Esses e outros pensamentos – raros e repetidos – vão aparecendo aos poucos, por meio de um estilo indireto-livre ou

daquilo que Norman Friedmann chama "análise mental". Através desta ficamos sabendo também que Laura é dona de casa e, como as mulheres dos contos já citados de Clarice, casada com um homem trabalhador e bem-sucedido. No caso, esse homem é Armando, que, na guerra velada dos sexos, busca a paz conversando "com outro homem sobre o que saía nos jornais", enquanto a mulher conversa com outras mulheres "sobre coisas de mulheres".

Saída da clínica, Laura está "bem" e, estando "bem", pode ser esquecida, "voltando à insignificância com reconhecimento". Ela é como "uma galinha", doméstica, domesticada, pelo pai que a entregou ao padre que, por sua vez, a entregou ao marido. Tem "uma graça doméstica", usando "os cabelos (. . .) presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas". "Ar modesto de mulher", de "olhos marrons", "cabelos marrons", "pele morena e suave", parece a mulher de casaco marrom do conto "O Búfalo", no mesmo livro. Laura, calma e doméstica, com seu vestido marrom, "a gola de renda verdadeira e o ar infantil de menino antigo".

Sem vaidade, ela não se importa de engordar com o tratamento contra a ansiedade, pois, para uma esposa, "o principal nunca fora a beleza". Impessoal como sua casa, "arrumada e fria", ela é o contrário de sua amiga Carlota – que parece representar uma nova mulher. Enquanto Laura "nunca ambicionara senão ser a mulher de um homem", Carlota, "que fizera de seu lar algo parecido com ela própria", "tinha um modo esquisito e engraçado de tratar o marido".

Por apagada e "chatinha", o marido e Carlota – que, moderna, se aproxima dos homens, repetindo-os – não a escutam, ou melhor, quando percebem que ela está "bem" a tratam com "desatenção e vago desprezo". Até a empregada, Maria, com quem ela mais conversa, "às vezes continha a impaciência", mas "ficava um pouco malcriada". Maria é parente de Janair, como ela atrevida, o outro da patroa. Esta, como GH, traz uma falta no olhar: do "filho que nunca tivera".

A segunda parte do conto começa mais ou menos na metade (o que Jakobson nos ensinou que pode ser muito significativo), quando Laura vê um vaso de miúdas rosas silvestres. Também nessa parte haverá idas e vindas, descontinuidades e obsessivas repetições.

Depois de muitas hesitações, Laura decide enviar as rosas à Carlota por Maria, que vai sair para sua folga. Arrepende-se logo desse gesto, mas não há mais tempo de voltar atrás. Maria leva as rosas.

Por que decidira livrar-se das rosas? Porque as vê como risco. Risco de, pela beleza e perfeição, ser arrancada outra vez da vida modesta de esposa, trazer de volta a “terrível independência”, tornar-se de novo distante e “super-humana”, como “um barco tranqüilo emplumando-se nas águas”, auto-centrando-se naquele “ponto vazio e acordado”, “horivelmente maravilhoso”.

As rosas são hipnóticas, “perigosamente lindas”, “tão bonitas” “na sua completa e tranqüila beleza”, “imóveis e tranqüilas” que parecem artificiais. Olhar as rosas é olhar a perfeição, a luz da beleza que “não ia durar muito”. Sem elas a falta é maior e a necessidade de partir novamente nas asas da loucura, mais urgente.

Acesa, iluminada, sem cansaço, Laura agora imita as rosas, desistindo da alegria humilde que cabia a uma esposa. O marrom e o sombrio se transfiguram em “luz que inunda violenta a sala”. Ela agora sorri. O marido é olhado quase como inimigo. O embaraço, por não ter podido resistir, é “vaidoso” e o olhar da falta brilha com “a serenidade do vagalume”.

Altiva, a mulher-rosa desabrocha, inalcançável diante do marido subitamente envelhecido, agora de novo respeitoso e atento. A moça da Tijuca que estudara no Sacré-Coeur e lera a *Imitação de Cristo* sem nada entender, agora, ao imitar a rosa, imita Cristo.

A flor mais simbólica da cultura ocidental,⁶ que, na Antigüidade, figura Afrodite, ligada à fertilidade – e que, por aí, responde à falta da mulher estéril –, na tradição cristã simboliza as chagas de Cristo e o mistério da ressurreição. Centro místico para os Rosa-Cruz : *Sacré-Coeur*.

Sincrética, Clarice funde nesse símbolo várias dimensões e tradições simbólicas, místicas e míticas – e não pára aí. Na alquimia, as sete pétalas da rosa representam as sete etapas no caminho da perfeição: o caminho escolhido por Laura. Na tradição literária medieval, a rosa é o eterno feminino, símbolo erótico, ao mesmo tempo sugerindo o mundo secreto das virgens e corporificando o tema do *carpe diem*. Assim, altamente erótica,

a rosa é símbolo da mulher amada e desejada, fértil e bela, o contrário da esposa Laura, boba, marrom e estéril.

Rastrear a simbologia da rosa pode assim explicar um pouco do conto, da personagem e da sua loucura, mas só isso não resolve a dificuldade que apontei acima de relacionar esse conto com a matriz identificada em “Uma galinha”, tanto no que diz respeito à condição da mulher de classe média – que se anula no casamento – quanto ao movimento de ida e volta, da casa à rua e novamente à casa, identificado nesse e nos demais contos acima citados.

É preciso dar um passo a mais e notar que “A imitação da rosa” repete a matriz, mas invertendo-a. Lá havia o cotidiano da dona-de-casa, a ruptura epifânica quando ela sai à rua, já apontada por muitos críticos, e a restauração desse cotidiano, passado o risco da perda do eu em dimensões vitais que o dissolvessem. Aqui há uma epifania lembrada, anterior ao momento em que se inicia o conto – a saída no barco da loucura –, seguida da tentativa de restaurar o eu no cotidiano e, finalmente, o novo salto, talvez irremediável, nas alturas epifânicas, desvairadas e airadas.

O confinamento aparentemente feliz no lar é negado na viagem sem volta da loucura. Só a morte da menina de golinha rendada pode dar nascimento à mulher-rosa – mas há ainda um detalhe. Trata-se de uma rosa silvestre, o que parece traduzir a necessária adaptação do nobre símbolo à realidade brasileira, à selvática, primitiva e discreta majestade das empregadas, das crianças, dos bichos e das mulheres-galinhas que, como Laura e Macabéa, seja pela loucura, seja pela morte, conseguem virar estrelas.

NOTAS

¹ Este texto foi lido, pela primeira vez, publicamente, no Seminário Internacional “Loucos, excêntricos e marginais na literatura latino-americana”, realizado em Poitiers, França, entre 5 e 7 de junho de 1996.

² Lido no II Congresso de Lusitanistas alemães, em setembro de 1995, e publicada na revista *Lusorama*, n. 29, p. 34-41, Frankfurt am Main, 1996.

³ Publicado em *Literatura e Sociedade*, revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996, p. 60-80.

⁴ *Comentário*, Rio de Janeiro, 1963, republicado em *Exercícios de leitura*, São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 70-91.

⁵ *Laços de família*, Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1965 (1. ed. 1960).

⁶ Assim se refere a ela o *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Paris, Seghers, 1974, que, como muitos outros, enumera as significações tradicionais da rosa que exploro a seguir, apoiada também na leitura de *Le roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (de, aproximadamente, 1230), concluído por Jean de Meun 40 anos depois. No horizonte está ainda o célebre poema de Ronsard, já em meados do século XVII, "A sa maitresse", a cuja insistência no tema do *carpe diem* parecem responder ironicamente os motivos da rosa, de Cecília Meireles, que reviram o velho *topos* dos poetas homens, agora do ponto de vista da mulher poeta.

ANTUNES FILHO, MAGO DO PALCO BRASILEIRO¹

David S. George
Lake Forest College

This essay examines the trajectory of director Antunes Filho's work with Grupo Macunaíma, Brazil's – arguably Latin America's – most important theatrical troupe. The essay examines the plays: the theatrical adaptations of Brazilian fiction (*Macunaíma* in 1978 and *Augusto Matraga* in 1986); the revolutionary stagings of Nelson Rodrigues (1981, 1984, 1989); the 1988 *Xica da Silva*, staged in association with Brazil's centennial commemoration of the abolition of slavery; the Shakespearean productions (*Romeo and Juliet* in 1984 and *Tro-no de Sangue/Macbeth* in 1992); the 1991 *Nova Velha Estória*, based on *Little Red Riding Hood*; the 1994 staging of Jorge Andrade's *Vereda da Salvação*. The essay also considers the innovations in stagecraft brought about by Antunes/Grupo Macunaíma, as well as the impact on a new theatrical generation of *encenadores*.

Antunes Filho é o fundador e diretor artístico do Grupo Macunaíma, a companhia mais aplaudida na história do teatro brasileiro. As encenações da equipe, a partir de 1978, têm conquistado prêmios dentro e fora do país. O trabalho de Antunes/Macunaíma revolucionou o palco brasileiro: 1) despertando o palco, amordaçado pela ditadura militar, e iluminando o caminho cênico na transição para a democracia; 2) resgatando e consagrando de uma vez por todas o maior dramaturgo brasileiro, Nelson Rodrigues; 3) fazendo viver no palco os clássicos da moderna narrativa brasileira de Mário de Andrade e de João Guimarães Rosa; 4) mergulhando fundo nos mitos e na história nacionais; 5) abrasileirando a literatura e os métodos teatrais universais; 6) redefinindo o papel do diretor e gerando uma geração de “encenadores”.

Começemos com o pano de fundo: José Alves Antunes Filho nasceu, em 1929, num bairro de São Paulo chamado Bixiga. Lá nasceu, também, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) – fundado em 1948 e encerrado em 1964 –, que modernizou as artes cênicas do Brasil. O TBC formou, outrossim, uma geração inteira de profissionais do teatro, entre eles Antunes Filho (o “José Alves” sumiria de cena). A partir das primeiras experiências no TBC, Antunes encenou com várias companhias, nos anos cinqüenta, sessenta e setenta, obras de autores estrangeiros e brasileiros, entre esses últimos destacando-se Jorge Andrade, Nelson Rodrigues e Oduvaldo Vianna Filho. Foi premiado numerosas vezes como diretor de teatro. Dirigiu, outrossim, cinema e televisão. Em 1977, quase cinqüentão, fez o que poucos teriam coragem de fazer: abriu mão da posição absolutamente segura de diretor profissional bem-sucedido, para enveredar pelo caminho do teatro experimental. Sem sabê-lo, tornar-se-ia um visionário.

A nova trajetória se inicia com um curso que ele oferece, sob o patrocínio da Secretaria Estadual de Cultura, baseado no tema “Macunaíma”. Do curso nasce a montagem de *Macunaíma*, adaptação para o palco do livro homônimo de Mário de Andrade.

Para dar uma idéia do sucesso dessa montagem, vale a pena mencionar alguns dados: *Macunaíma* – a montagem original e as remontagens – seria apresentada 876 vezes em cem cidades de 18 países. Obteria prêmios em vários festivais internacionais. Os críticos, no Brasil e no exterior, caracterizariam o espetáculo como o maior “milagre” teatral brasileiro de todos os tempos; um crítico escreveria que *Macunaíma* representa para o teatro o que *Cem Anos de Solidão* significa para o romance. Antunes, outrossim, seria comparado com os grandes diretores mundiais de teatro e cinema: Robert Wilson, Peter Brook, Fellini, Buñuel.

Em que consiste esse tal milagre? Por um lado, o “teatro pobre” de Grotowski encontra seu significado essencial na encenação de Antunes, pois nela utilizam-se “matérias-primas” – papel, pano – próprias do Terceiro Mundo, enfim “pobres”, que são transformadas pela riqueza da imaginação numa verdadeira rapsódia de cenários, adereços e figurinos. Antunes cria, também, um sistema de marcação baseado nos blocos de carnaval, apresentando assim para as platéias do mundo um desfile, um mosaico das mais variadas dimensões da realidade brasileira: danças e música populares, rituais indígenas e afro-brasileiros, o trabalho ritualizado dos operários urbanos, a mitologia e narrativa oral de diferentes regiões do país, a fauna nacional (papagaios da floresta e piolhos da cidade). Tudo na peça é carnavalizado no melhor sentido bakhtiniano: parodia-se o poder (*Macunaíma* estréia na época da ditadura militar), os mitos ufanísticos (Brasil, paraíso terrestre, democracia racial), a antropofagia (os brasileiros se devoram uns aos outros e são devorados pelo “imperialismo”). Tudo isso sem nenhum braço de dogmatismo nem ideologismo. Como em *Cem Anos de Solidão*, esse *potpourri* de imagens aparentemente exóticas se transforma no sonho, no mito, na história universais. O mergulho nas raízes de uma cultura nacional traz à tona padrões arquetípicos internacionais.

Se a guinada de Antunes Filho tivesse sido limitada unicamente a essa experiência, valeria como marco na história do

teatro brasileiro. Entretanto, é apenas o começo. O próximo projeto, intitulado *Nelson Rodrigues, O eterno Retorno* (1981), dá a justa dimensão à dramaturgia do autor cujo nome e título comemora. Nelson Rodrigues, sabemos agora, é a figura mais revolucionária e provocadora da moderna dramaturgia brasileira por suas inovações temáticas, estilísticas e cênicas. Aprofunda-se não só na realidade social brasileira, mas também no que Jung chama o inconsciente coletivo. Para encontrar algum escritor com quem compará-lo, é preciso pensar na narrativa (Guimarães Rosa, Clarice Lispector) ou na poesia (Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade). O dramaturgo inaugurou em 1943, com a montagem de sua obra *Vestido de Noiva*, o que prometia ser uma gloriosa carreira teatral, pois com essa peça deu início, também, ao moderno teatro brasileiro. A glória, porém, não veio. Nelson Rodrigues, apesar de ver montadas suas subseqüentes obras, tornou-se um escritor maldito. Tachado de obsceno e imoral pela direita – com várias peças censuradas – e de reacionário pela esquerda, tido como autor de comédias de costumes pelo grande público, sua carreira estagnou. Manteve sempre intacta, porém, a fama jornalística com suas crônicas intituladas *A vida como ela é*. É Antunes que consegue revelar, pouco depois da morte do dramaturgo em 1980, que sua produção dramática crescera e amadurecera sem parar. *Vestido de Noiva* não fora, no final de contas, um acidente. Antunes pesquisa, para o espetáculo que pretende encenar, dimensões mítico-arquetípicas entranhadas nas obras do dramaturgo. Para essa finalidade recorre às teorias de Mircea Eliade e Carl Jung, o mito do eterno retorno e os arquétipos do inconsciente coletivo. A visão arquetípica tem para Antunes vários propósitos, entre os quais o de desfazer a imagem de Nelson Rodrigues de autor de comédias de costumes. Se Nelson Rodrigues, em algumas de suas obras, retrata a burguesia brasileira que é sujeito e objeto das comédias de costumes, ele ao mesmo tempo rasga o véu que esconde um outro universo atemporal, estranho, grotesco. Antunes inventa mais uma nova linguagem cênica, baseada nas procissões enraizadas na vida religiosa do Brasil. Estas são utilizadas para criar imagens oníricas e ao mesmo tempo como anti-rituais que parodiam as cerimônias litúrgicas de renovação e a esterilidade do universo corriqueiro das personagens.

Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno, adaptação de quatro peças, e a segunda versão de 1984, *Nelson 2 Rodrigues*, que inclui apenas duas das peças – *Álbum de Família* e *Toda Nudez Será Castigada* –, apresentam, como *Macunaíma*, dados impressionantes em termos de turnês e elogios nacionais e internacionais. Essa nova montagem, porém, é muito mais do que um sucesso para Antunes Filho e o Grupo Macunaíma. Resgata a imagem e a dramaturgia de Nelson Rodrigues, que é, hoje em dia, o autor brasileiro mais encenado. Há sempre uma ou mais obras do dramaturgo em cartaz em Rio ou em São Paulo, sem falar de outras cidades como Belo Horizonte e Curitiba.

O próximo passo de Antunes Filho é um mergulho na literatura dramática internacional, com a encenação de *Romeu e Julieta*. Antunes fundamenta a concepção do espetáculo numa idéia de Roland Barthes, o discurso amoroso, um conceito antidogmático, o avesso do discurso do poder autoritário. Antunes filtra a obra de Shakespeare através das músicas dos Beatles para criar um canto de resistência da juventude de todos os tempos: a poesia, a paixão, o sexo, a nostalgia da perda. Bebendo nessas duas fontes britânicas, o diretor consegue criar um espetáculo profundamente brasileiro, pois se na Europa e nos Estados Unidos o excesso de emoção amorosa e o melodrama pertencem à subliteratura e ao *kitsch*, no Brasil ocupam uma posição ainda privilegiada, pelo menos nas mãos de um mago como Antunes Filho. O resultado é um espetáculo de um só ato, tão cenicamente “pobre” quanto os anteriores, apresentado no Brasil e no exterior. A crítica não poupa elogios, definindo a encenação em termos de “nova feição”, “doloroso frescor”, “mágica”, “festa para os olhos”.

Em 1986, Antunes volta à literatura clássica nacional com uma adaptação do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, de João Guimarães Rosa. A finalidade, como no caso de *Macunaíma*, é a de fazer uma indagação das raízes da cultura nacional. O diretor mantém nesse novo espetáculo, intitulado simplesmente *Augusto Matraga*, as técnicas grotowskianas desenvolvidas na encenação de *Macunaíma*. Os objetos e adereços projetados para a encenação recriam cenicamente a riqueza do artesanato e o engenho do povo do sertão. Esta utilização de materiais simples e naturais corresponde ao material lingüístico popular que Guimarães Rosa recria literariamente em seu conto.

Augusto Matraga obtém um sucesso menor do que os espetáculos anteriores, mas representa uma etapa importante no desenvolvimento da pesquisa cênica levada a cabo por Antunes e seu grupo. E há, como sempre, turnês (Brasil, Alemanha, Espanha, França e Canadá) e críticas encomiásticas.

Xica da Silva, de 1988, peça que comemora a primeira década do grupo Macunaíma, pode-se definir como espetáculo de transição, pois nele aparece pela primeira vez no trabalho de Antunes/Macunaíma a cenografia elaborada, criada por J.C. Serroni, que daí em diante será o colaborador de Antunes Filho. Baseado na personagem histórica do título, uma escrava famosa da Vila Rica colonial retratada em 1977 no filme *Xica*, de Cacá Diegues, o espetáculo coincide com o centenário da abolição da escravidão no Brasil. Essa nova tentativa de estudar as raízes da cultura brasileira – como fizera com *Macunaíma* e *Augusto Matraga* – e de indagar sobre a relação colonizado/colonizador é uma revelação para alguns críticos, mas uma decepção para outros, pois já esperavam de Antunes, a cada nova encenação, uma concepção cênica totalmente nova. Apesar da falta de unanimidade crítica, *Xica da Silva* faz a já obrigatória turnê internacional e participa do Festival de Artes Olímpico de Seul (*Macunaíma* participara, em 1984, do Festival Olímpico de Los Angeles).

Em 1989, Antunes volta em plena forma estética, com mais uma encenação da obra de Nelson Rodrigues. O espetáculo, intitulado *Paraíso Zona Norte*, reúne duas peças – *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos* – definidas pelo autor como “tragédias cariocas”, pois o cenário onde a ação se desenrola é um subúrbio da zona norte do Rio de Janeiro. A alusão ao “paraíso” do espetáculo parodia a designação “cidade maravilhosa”, apelido ufanista já desmentido pelos problemas sociais que hoje em dia assediam o Rio. Nelson Rodrigues, já nos anos cinquenta, com suas tragédias localizadas nesse paraíso turístico, desmistificava a ufanía carioca. Como contraponto ao “paraíso” do espetáculo, os atores, ao saírem de cena, descem por uma escada ao “inferno”. A escada pela qual os atores transitam refere-se, outrossim, à região da psique humana onde reside o inconsciente coletivo, pois mais uma vez Antunes utiliza como pano de fundo as teorias junguianas. A escada é apenas um detalhe da cenografia da montagem, idealizada por J. C. Serroni. Há uma estrutura de

plástico semitransparente que cobre parte do palco e com a qual os espectadores fazem várias associações: estação de trem suburbana, sanatório antigo, palácio de cristal. Antunes chama a estrutura de "bolha", um ponto de eterno retorno fora do tempo e do espaço onde se desenrola a tragédia cotidiana dos habitantes das zonas suburbanas do Brasil. Para a trilha sonora, Antunes utiliza a música de filmes épicos/bíblicos de Hollywood, referência que Antunes define como o misticismo piegas vendido ao povo. A iluminação do espetáculo é de Max Keller, do Teatro Municipal de Munique.

Paraíso Zona Norte comprova claramente que Antunes Filho não perdeu nem fôlego nem inspiração. A montagem é um sucesso de crítica e de público, recebendo vários prêmios nacionais e internacionais. Em 1990, faz uma turnê nacional e internacional, participando do festival internacional de teatro de Caracas.

Em 1991, Antunes dá uma nova guinada radical, montando uma versão do conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho*, sob o título *Nova Velha Estória*, com uma cenografia instigante de J.C. Serroni. Dessa vez, o diretor dispensa a palavra. Não é que os atores não falem, mas se comunicam numa linguagem de *nonsense* inventada para a encenação, simulando a fala pré-verbal das crianças. Salientando a dimensão mítica da fábula – os ritos de iniciação e de passagem, sobretudo o despertar sexual da protagonista –, os atores utilizam gestos que evocam os estados primitivos de agressão, curiosidade e luxúria. Sucesso notável no Brasil, *Nova Velha Estória* é apresentada, também em 1991, no Festival Internacional das Artes de Nova York. D. J. R. Bruckner, crítico do *New York Times*, caracteriza a peça como "perfect fantasy perfectly realized".

Em 1992, Antunes Filho abandona a fantasia pré-verbal para mergulhar no terror verbal de *Macbeth*. O diretor, em homenagem ao filme do diretor japonês Kurosawa, baseado na tragédia de Shakespeare, intitula o novo espetáculo *Trono de Sangue* (cenografia de J.C. Serroni). Os figurinos de Romero de Andrade Lima, que utilizam retalhos de cortinas de veludo e outros materiais baratos, lembram o "teatro pobre" das primeiras encenações de Antunes/Macunaíma. O diretor, que tem o hábito e a ousadia de confiar papéis difíceis a atores inexperientes, utiliza uma atriz de 19 anos para representar Lady

Macbeth. A atriz, Samantha Monteiro – também faz o papel principal de *Nova Velha Estória* –, é totalmente convincente como a pérfida protagonista. As críticas encomiásticas caracterizam o espetáculo como “eletrizante”, “poético”, “belo”, ou, nas palavras de Jairo Arco e Flecha, “um dos melhores momentos do teatro brasileiro nos últimos anos”.

No mesmo ano de 1992, Antunes encena duas peças de Nelson Rodrigues com o Teatro de Repertorio Español de Nova York. O sucesso é, mais uma vez, notável.

Em dezembro de 1993, de volta com o Grupo Macunaíma, Antunes estréia seu mais recente espetáculo, *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade. Um dos dramaturgos brasileiros mais importantes, Jorge Andrade (1922-1984) focalizou o tema da decadência da aristocracia rural de São Paulo, em obras como *A Moratória*, *O Telescópio* e *Senhora na Boca do Lixo*. Em sua peça derradeira, *Milagre na Cela*, o autor tratou o tema da tortura na ditadura militar. Dramaturgo relegado ao esquecimento, pois como Nelson Rodrigues não parecia comunicar as preocupações da geração de teatrólogos – sobretudo José Celso e Augusto Boal – que revolucionaram o teatro brasileiro nos anos sessenta e foram posteriormente calados pela ditadura, Jorge Andrade é lembrado em pleno rigor nessa nova operação resgate levada a cabo por Antunes Filho. *Vereda da Salvação*, de 1963, conta a história de uma seita messiânica e seu subsequente massacre pela polícia, numa pequena cidade do interior de Minas Gerais. A peça, encenada em 1964, pelo próprio Antunes Filho, não agradou à esquerda, pois, segundo Sábado Magaldi, “Jorge foi vítima de um dos mais lamentáveis mal-entendidos: a esquerda não apoiava seu teatro, considerado nostálgico e aristocratizante, e a direita julgou que, depois dos acontecimentos políticos de 1964, era quase um atentado trazer para o palco um problema de miséria popular” (54). Já chegara, porém, hora e vez dessa obra trágica. A polarização ideológica dos anos sessenta não mais divide a platéia. Os massacres contra lavradores do interior do Brasil continuam. O fanatismo religioso como fenômeno marcante entre as camadas mais pobres das sociedades é um tema – e problema – universal: os fundamentalistas islâmicos do Irã, os fundamentalistas cristãos dos Estados Unidos, os conflitos religiosos da Índia e assim por diante. Só por seu tema, então, a redescoberta de *Vereda da Salvação* seria um

grande achado. Entretanto, Antunes e o Macunaíma revelam com sua montagem uma grande obra teatral, tanto que, pela primeira vez na história do grupo, há pouquíssimas alterações do texto original e a encenação está à altura do texto. O cenário, de J. C. Serroni, consiste num bosque de árvores sem folhas, lembrando grades de um cárcere. Há procissões religiosas, marca registrada de Antunes. O espetáculo abre com uma fileira de mortos colocados de pé em caixões, referência a um recente massacre de camponeses no interior do Brasil. O trabalho dos atores é excelente. A crítica não poupa elogios. Por exemplo, Alberto Guzik escreve: "Até quinta-feira, o evento mais importante da temporada teatral fora a reabertura do Teatro Oficina, com o magnífico/exasperante *Hamlet* de José Celso Martinez Correa. Agora, o Oficina e Zé Celso têm de abrir espaço para Antunes e o Grupo Macunaíma. Porque *Vereda da Salvação* é realização ambiciosa, ousada, desafiadora, de importância gigantesca". Não há dúvida de que o impacto do espetáculo será internacional.

Para concluir, Antunes Filho e seu Grupo Macunaíma renovaram o ciclo teatral cortado pela ditadura militar. O diretor tem sido capaz de criar um teatro autóctone, brasileiro, sem subordinar-se à cultura importada. Se utiliza modelos estrangeiros – a teatralização dos conceitos de Jung, Eliade, Barthes, Grotowski –, abasileira-os ao ponto de transformá-los completamente em pesquisas cênicas originais. Antunes Filho mergulha fundo nas raízes e nos mitos nacionais como nenhum outro encenador. Descobre níveis desconhecidos no maior dramaturgo brasileiro, Nelson Rodrigues. Teatraliza a literatura clássica do país ao adaptar as obras de Mário de Andrade e João Guimarães Rosa. Suas montagens de Shakespeare são altamente inovadoras. Na alquimia Antunes/Macunaíma, enfim, processa-se o único trabalho teatral cuja importância é tão universal quanto é brasileira.

A partir do trabalho de Antunes, tem surgido no teatro brasileiro atual a fase dos encenadores, *auteurs* do palco cuja presença é praticamente hegemônica. Entre eles se destacam Gerald Thomas, Bia Lessa, Ulysses Cruz (ex-assistente de direção de Antunes), Moacyr Góes, Gabriel Villela. Devem a Antunes o controle quase absoluto sobre o espetáculo e estão provocando, sob o signo de Antunes, uma revolução teatral brasileira tão profunda e abrangente quanto a dos anos sessenta.

NOTA

¹ Este artigo faz parte de um projeto, patrocinado pelo National Endowment for the Humanities, sobre o teatro brasileiro da época pós-abertura. O artigo se baseia em várias fontes, incluindo as resenhas e os artigos citados no texto. A fonte principal, porém, é meu contato direto com o grupo Macunaíma. Desde o começo acompanho os ensaios e espetáculos e tenho vídeos fornecidos pelo grupo que me permitem estudá-los mais a fundo. Além disso, converso frequentemente com Antunes Filho, em pessoa ou ao telefone.

TRABALHOS CITADOS

ARCO E FLECHA, Jairo. Título. *Veja*, São Paulo, 27 maio, 1992.

BRUCKNER, D. J. R. Título. *New York Times*. New York, 12 junho, 1991.

GUZIK, Alberto. Título. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12 abril, 1993.

MAGALDI, Sábato. Surge o TBC. *Dionysos*, nº 25, 1980. Número especial sobre o Teatro Brasileiro de Comédia.

JIM

Aldyr Garcia Schlee

*Essas coisas, agora,
são como se não tivessem sido.*

Jorge Luis Borges

Eu tenho até hoje uma tia solteira que era para ser minha madrinha, está com mais de oitenta anos e vive por minha conta num instituto geriátrico, onde três vezes por dia lhe tiram a urina e onde briga muito com as outras hóspedes porque não gosta de telenovelas.

Quando a visito, levo-lhe revistas e jornais, às vezes um livro. Mas o que ela prefere e guarda com todo o cuidado são os exemplares de *Uruguay Sports* e do suplemento esportivo de *La República*, que está sempre relendo.

Sua paixão confessada é o futebol. Torcedora fervorosa do Nacional, ouve há muito tempo os programas esportivos das rádios uruguaiaias e acompanha sempre as transmissões dos jogos. É da época em que se jogava com camisas de seda abotoadas na frente e ainda não se havia mudado a lei do impedimento. Fala com tanto carinho daquelas velhas jaquetas gloriosas que é como se ela mesma houvesse costurado com suas próprias mãos cada terno inteiro de camisetas e pregado nos bolsos, um a um, o distintivo tricolor.

Titia nunca casou. Não por isso, mas por tudo, não sei se conto sua história. Porque essa é uma espécie de segredo familiar, guardado até com certo orgulho mal perceptível nos sussurros e gestos dos poucos que o conhecem; e reforçado com o

acumulado silêncio de anos e anos, capazes de transformá-lo em irremediável esquecimento.

Foi difícil conhecer e recuperar esse segredo esquecido, com a paciência de quem vence o tempo, fazendo, de vagas e improváveis lembranças, certezas precisas e nítidas, capazes de substituir os testemunhos mais claros e as mais indeléveis recordações perdidas.

As dúvidas que tenho hoje, não são quanto ao que sei, mas quanto ao que conto. Não porque conte o que não deva saber; mas porque saiba o que não deva contar. Assim, perdoe-me o leitor, mas não vou contar a história de minha tia e sim a história de um homem pelo qual ela se apaixonou com catorze anos, numa quermesse, e cuja volta espera ainda hoje, sem uma palavra de mágoa e sem uma lágrima de desesperança.

Uma vez apareceu em Jaguarão um inglês, o primeiro inglês que eu teria visto em carne e osso: era cor-de-rosa e tinha o cabelo vermelho (mas chutava muito bem com os dois pés e era capaz de fazer golos com uma facilidade que ninguém podia imaginar).

Naquele tempo eu não era nascido e, na verdade, não poderia me lembrar do inglês. Tudo o que sei me confienciaram seguidas e repetidas vezes, tanto que é como algo que, se eu tivesse testemunhado, não conseguiria recordar com igual clareza.

O inglês se chamava Jim como um mocinho de cinema. Apareceu não se soube de onde, com uma calça branca de flanela e um paletó de listras – a mesma calça com que encantou a todos pela elegância, participando de uma demonstração de tênis em recém-inaugurada quadra aberta num terreno baldio da Rua Marechal Deodoro; o mesmo paletó que envergou quando foi convidado para arbitrar um jogo de segundos-quadros, antes da partida em que fez sua estréia em canchas jaguarenses.

Jim jogou pólo com os oficiais do Regimento de Cavalaria, remou no rio e andou de prancha pelas águas, rebocado pela lancha de meu pai. Dizem que era um sujeito simpático e de fina educação, ao ponto de suspeitarem de sua macheza: inglês, quando não é veado, foi quando era guri ou será depois de velho – lembravam. Mas Jim nem era Jim, mas sim Sean, como descobri anos depois, revendo um surrado Livro de Presenças com sua assinatura de sobrenome ilegível. Jim era simplesmente um tipo

que tinha bebido chá em pequenino: havia-se sempre com bons modos, levava a mão ao chapéu diante dos cavalheiros, descobria-se diante das damas, de quem beijava a mão com leve dobrar de joelho. Era afável, tratável e obsequioso; um homem gentil, fino e civilizado.

Pois ele, viram-no pela primeira vez provavelmente debruçado na balaustrada do Campo de Futebol a observar o treino; ou sentado à mesa de esquina do Café, tomando água gaseificada a sifão; ou parado junto aos mostradores do saguão de entrada, olhando os quadrinhos do Cinema. Era um artista de filme que estava fugindo pelo Uruguai, depois de dar um golpe de um milhão de dólares em Douglas Fairbanks e Carlitos Chaplin; ou um filho bastardo do Príncipe de Gales, despachado a peso de ouro para a América do Sul, a fim de não atrapalhar ainda mais a vida do periclitante rei da Inglaterra.

Jim talvez não tenha conseguido implantar a desportividade em nosso *ground*, palco de constantes brigas e entreveros. Mas, se não pôde transformá-lo em lugar de encontros marcados pela lealdade e o cavalheirismo, quase recuperou em Jaguarão o modo como se designavam os acontecimentos e os postos nos jogos de futebol: fau, córnia, baque, golquipe, alfe, refe. . . E, sendo ele mesmo a maior atração, com seus golos espantosos e suas camisetas sem mácula, foi ainda assim quem levou para o estádio a banda de música, o hurrah, a troca de flâmulas e o *kick-off* simbólico, entre grinaldas coloridas e bandeirolas esvoaçantes.

Ele contava que era neto de certo Cobbold, que por dezesseis anos fora craque do time do Old Carthusians, no final do século XIX; e que tinha parentesco, também, com Smith, o qual por vinte e uma vezes defendera a seleção inglesa, enquanto jogador do mesmo Old Carthusians.

Eu nunca tive tempo ou disposição para verificar o que foi ou tem sido o Old Carthusians. Cada vez que tomo alguns goles de Chartreuse, me conformo em lembrar que é um licor produzido pelos monges cartuxos de São Bruno, os velhos cartusianos transformados num time de futebol que talvez tenha revelado para o mundo, numa época em que se jogava com um *goalkeeper*, dois *backs*, dois *halfbacks* e seis *forwards*, aquele Mr. Cobbold, que terá sido craque e avô de Jim.

O pai de Jim viera da Inglaterra como inseminador para a fazenda de um compatriota, no Uruguai. Em Montevideú, Jim havia crescido e estudado em internato anglicano. Meu pai, que falava alguma coisa de inglês, soube isso do próprio Jim. Mas não encontrou jeito de perguntar-lhe como e por que foi parar em Jaguarão.

Jim era um mistério. Morava no Hotel e contava que trouxera na bagagem um baú cheio de libras esterlinas. Andava sempre com a roupa planchada, os sapatos lustrados, as unhas polidas. Aguardava a saída da missa de picareta e bengala, caminhando na calçada da Praça. Certa vez, apareceu numa baratinha Ford e rodava bem devagar ou saía em disparada tão louca que dava muito o que comentar. No Carnaval, participou do Corso estourando garrafas de champagne e distribuindo sacos de confetes e serpentinas.

Passava as noites no Clube, em rodas de carpea. Mas era impossível que ganhasse tanto jogo de cartas a ponto de viver folgando como vivia, gastando a rodo e sem parar.

Dormia toda a manhã e não almoçava, tendo determinado, no Hotel, que lhe servissem ao meio-dia um *lunch* com presunto uruguaio, ovos quentes, frutas da estação, aveia, mel e leite.

Parece que muitas mulheres se apaixonaram por ele. E, num dia de domingo em que se ouviu um estrondo de um tiro perto do Cinema, bem na hora do início da sessão da noite, dizem que foi um marido traído que tentou matá-lo. Mas Jim era arredo e parece que não se arriscava - a não ser uma vez, muito antes ainda de não se saber bem quem ele era, em que teria sido visto em uma *matinée*, agarrando a mão de uma guria assustada com aquele despropósito.

Lá em casa, quando o viram jogar pela primeira vez, Jim entrou em campo como capitão do Time, com uma faixa no braço - e fez cinco dos seis golos da vitória sobre um combinado de Rio Branco. Era um tanque, um canhão e um sabre ao mesmo tempo - sem ser pesado, sem ser forte, sem ser esguio (isso é o que penso agora, guiado pelas raras informações dos poucos que acompanharam maravilhosos sua rápida trajetória, bem como pelas possíveis lembranças de quem não se interessava propriamente pelo jogo, mas não podia despregar os olhos de Jim).

O que aquele gringo de gênio, de tantos acontecimentos futebolísticos, estava fazendo ali em Jaguarão? Por que não jogava em Montevideú, envergando aquela mesma jaqueta do Nacional, entre os melhores jogadores do mundo – ele, que havia crescido e estudado no Uruguai? (Meu pai nunca se animou a perguntar-lhe).

Desde que Jim se aproximou de minha tia, numa quermesse, a família passou a viver perplexa entre seus gestos e gostos e, ao mesmo tempo, começou a cultivar a dolorosa indiferença com que procurava encobrir tanto o inconfesso orgulho de ter aquele estrangeiro tão perto como a inconfessável vergonha de não saber explicar sua origem.

O inglês comprou pelo dobro do preço um quadro a óleo de titia, reproduzindo um camelo diante das pirâmides, que ornamentava a tenda oriental pela qual ela era responsável. Depois, arrematou em leilão americano um centro de mesa de cristal de *Baccarat* com suportes de prata, cheio de bombons suíços, e ofereceu-lhe o mimo quando começaram as danças (mas tiveram que ficar ali parados, porque ela ainda não tinha idade para dançar).

Ele passou a freqüentar nossa casa como uma sombra. Discreta e educadamente não se limitava a tomar chá, mas foi ensinando minha vó a prepará-lo e servi-lo com toda a cerimônia e com todos os requintes tradicionais. Ele deixava a bengala no aparador e, no inverno, jamais permaneceu com seu impecável casacão dentro de casa, um minuto que fosse.

É provável que meu avô e minha avó tenham passado noites em claro, pensando naquele inglês, preocupados com aquele namoro que nem bem era um namoro mas que começava forte como nem certos noivados – o homem se metendo dentro de casa, muito respeitoso sim; mas tomando certas intimidades: trazendo receitas de bolos e tortas escritas com letra redonda em cartões prateados, determinando o uso das porcelanas, fazendo misturas de bebidas, de gemadas, de leites e até de ervas, com café. . .

Titia ficava parada diante dele. Mal lhe levantava os olhos – e sorria cabisbaixa. Tinha sempre as mãos presas diante do corpo, apertando um lenço que ficava úmido de sentimentos que ela com certeza não saberia explicar. Cada vez, cada chá da tarde, cada visita foi um diferente lenço de cambraia, finalmente

bordado, que titia guardou como relíquia, com os papéis dourados dos bombons, com o centro de mesa de cristal de *Baccarat* de suportes de prata – e com o quadro do camelo diante das pirâmides.

Os namoros de antigamente eram de piscadelas, coichos e dar d'olhos – de serenatas, cumprimentos e conversas furtivas. Mas aquele inglês se insinuava, havendo-se sempre com bons modos. Não parecia homem de pegar à força a mão de uma rapariga no cinema (talvez tentasse se convencer minha vó), e era capaz de cortejar e de galantear sem ofender.

Titia tinha catorze anos e passava a manhã na escola sem saber o que se fazia e o que se dizia em aula. Na hora do recreio, relembra, sem palavras, para as colegas curiosas, o mistério das visitas do inglês transformado em segredo confesso nos sorrisos e olhares de confirmação.

Depois do almoço, inverno e verão, todas as mulheres da casa iam sestar. Titia ficava sob o mosquiteiro, olhando o teto lá no alto, os braços ao comprido do corpo – e via o inglês do jeito que queria, com medo de vê-lo como não podia. Era quase um sonho de alcovas escurecidas, de perfume de marcela, de camisolas compridas, de sussurros e suspiros.

Tudo isso, embora fácil de imaginar, eu não deveria estar contando. Porque esta não é a história de minha tia. Mas a do homem pelo qual ela se apaixonou aos catorze anos, numa quermesse.

Jim, naquela quermesse, aproximou-se da tenda árabe diante da qual titia se encontrava ricamente fantasiada de odalisca. Cumprimentando-a cerimonioso, pediu licença para tirar uma fotografia. Postou-se ereto diante da tenda, de meio-perfil e gravata borboleta, a um passo de minha tia, com o quadro do camelo ante as pirâmides entre os dois. Ficou ali até que explodisse o magnésio diante da máquina do retratista e acabasse aquela eternidade.

No dia seguinte titia recebeu de um mandalete, na porta de casa, um ramalhete de flores e um cartão prateado, no qual Jim pedia licença à família para visitá-la às dezesseis horas. Quando vovô chegou para o almoço, os quadros da sala de visitas estavam fora do lugar, os móveis arredados, o tapete enrolado, e a empregada lavava o chão de escova.

O inglês apareceu pontualmente às quatro da tarde, sendo recebido com fingida surpresa por vovó, que lhe deu as boas-tardes e não deixou de lhe perguntar o que desejava. Jim havia dado um passo para trás, ao vê-la, e, já de cabeça descoberta, beijou-lhe a mão reverencioso, sem responder.

Todas as segundas e sextas-feiras, durante quase um ano – menos por uma semana em que esteve sentido do tornozelo –, Jim repetiria o gesto no vestibulo de nossa casa, entraria para encontrar titia sentada na sala, depois ficaria para o chá.

Aos domingos, a família ia vê-lo jogar. Titia foi madrinha do Clube e ele se fez capitão do time. As camisetas, de seda branca com distintivo tricolor no bolso, eram lavadas e passadas na nossa casa. Vovó passou a ser presidente de honra, meu pai era guarda-esporte. Todos iam ao campo. E é certo que se comentava aquilo – apesar de que não era para ninguém saber do namoro.

Para todos os efeitos, Jim era amigo da casa. Mas ele nunca teve oportunidade de se encontrar com meu avô, nem com meu pai, pois suas visitas eram nas horas de trabalho e só quando recém havia saído, chegavam em casa vovô e papai, fosse segunda ou sexta-feira.

Na sala, Jim conversava sobre as coisas que sabia, que eram todas. Ele falava com elegância e conhecimento de causa sobre o que se quisesse – de maneiras de montar a renda de *guipure*, de raças de cachorros à necessidade de pasteurizar o leite. Nunca lhe faltava assunto – de modo que, passados rigorosos vinte minutos de conversa, já havia posto titia, mamãe e vovó a par de muitos de seus conhecimentos sobre o mundo e a vida. Às dezesseis e vinte, como se adivinhasse, puxava pela corrente do relógio do bolso e todas já sabiam que era hora de servirem o chá.

Jim levava para titia chocolates Cadbury, bolachinhas dinamarquesas, latas das mais variadas marcas e dos mais exóticos tipos de chá. Às cinco e vinte, todos aqueles dias, o chá tornou-se pretexto para a grande mesa da sala-de-jantar enfeitar-se de rendas e cobrir-se de *petit-fours*. Mas vinte minutos depois, tendo conversado sobre tudo um pouco, muito animadamente, Jim consultava o relógio – eram cinco e quarenta –, pedia desculpas e se despedia, com medidas. Quando se via, já tinha ido embora.

Em campo, já disse, Jim era todas as armas ofensivas de uma equipe ao mesmo tempo: insinuante, como vovó já havia constatado; arreatador como se desconfiava que fosse; e destruidor, como ninguém seria capaz de imaginar. Jim fazia golos como Proença nunca fez, como Ortiz jamais pensou em fazer. Como Bernabé Ferreyra não terá feito, na Argentina, nem Pendibene, no Uruguai – nem mesmo Friedenreich, que foi capaz de botar 1.329 vezes a bola nas redes contrárias.

Jim procurava ser antes de tudo o que ele próprio chamava de *gentleman*. Exigia que os companheiros de time se comportassem como verdadeiros atletas: com fleuma e *fairplay*, que eles mesmos nunca saberiam bem o que era.

Mas Jim um dia sumiu: não foi tomar o chá da tarde; não foi visto no Clube; não apareceu no Hotel. Não se despediu de ninguém.

Ninguém comentou com titia o desaparecimento de Jim. Ela ficou sentada na sala até às cinco e vinte, depois tomou calada chá com vovó e mamãe. E foi para o seu quarto exatamente quando o relógio da sala-de-jantar marcava vinte para as seis.

No dia seguinte titia não conseguiu esconder no seu silêncio o que as colegas já sabiam e não se animavam a perguntar, para não passarem por mexeriqueiras.

Vovô disse que o inglês tinha fama de vadio, bêbado e bandalho. Papai soube que ele vivia metido em orgias, farras e bacanais. Vovó achava uma sorte que ele tivesse desaparecido: era um cínico, imoral, femeeiro.

Ao que eu saiba, não se falou uma palavra a titia. Nem mesmo permitiram-se alusões, reticências a respeito do comportamento de Jim. Ele desapareceu e pronto: não se falou mais nisso – assunto encerrado, pedra em cima, livro fechado a sete selos.

Jim fora visto em bordéis, em cabarés, em lupanares. Andava amigado, amancebado, amasiado. Era indecente, lascivo, devasso.

Paciência. Se isso era verdade ou mentira, nunca se vai saber. Até porque tudo sobre Jim, se não era só invenção, era palpite, suspeita ou suposição.

Jim teria saído com seu baú de ouro sem pagar o Hotel. Estaria em Montevidéu, com uma mulher casada. Teria fugido com a trapezista de um circo que estava na cidade.

Jim nunca chegou ao menos a buscar titia na saída da missa ou a acompanhá-la num piquenique ou a sentar com ela no Cinema. Como tinha menos de quinze anos, titia ainda não fora apresentada à sociedade e só num baile de disfarces pôde dançar uma única vez com Jim. Ela estava fantasiada de cigana rica e ele de diabo. Quando vovó viu aquele homem guampudo de encarnado, com rabo comprido e tridente em pleno salão, chamou titia e se retirou do baile (depois, não quis saber de explicações nem permitiu que se guardasse em casa o retrato de satanás com a filha).

Parece que houve queixas na polícia contra Jim – dívidas de jogos e de amores, essas ninguém terá alegado, contudo; apesar de, antes que se abatesse definitivamente a cortina de silêncio sobre a passagem de Jim por Jaguarão e por nossa família, ter-se dito que ele era dado a gostos impuros – porco, obsceno, libidinoso.

Na verdade, o presumível namoro de Jim e titia nunca foi admitido pela família e não era para Jaguarão saber, de modo que todo o comentário havido, tudo o que se inventou e se disse, o que se lembrou e se esqueceu, o que eu sei ou não cheguei a saber, não teria importância se titia tivesse continuado sua vida da forma que era considerada normal. Se primeiro não tivesse deixado de ir à escola e, depois, de ir a qualquer lugar. Se titia não continuasse a cada três, quatro dias preparando o chá e esperando sentada, na sala, que o relógio desse as cinco horas.

Todas as segundas e sextas-feiras de manhã era enrolado num canto o tapete, eram arredados os móveis de seus lugares, retirados os quadros das paredes e lavado a escova o chão da sala-de-visitas.

Vovó e mamãe talvez tivessem culpa por isso, pois não consta que tenham dito a titia uma única palavra a fim de despertá-la para a realidade, fosse porque viviam também a sua fantasia, fosse porque temessem identificar na obscura realidade a mais cruel das fantasias.

Vovó e mamãe continuaram tomando caladas o chá com titia. Talvez tivessem preferido acreditar que Jim fora mesmo um inesperado e perseguido artista de cinema ou um surpreendente e desgarrado filho bastardo do Príncipe de Gales. O medo que tinham era de que todo aquele mundo viesse abaixo se titia descobrisse ou passasse a acreditar ou ao menos desconfiasse

que aquele inglês cor-de-rosa e de cabelo vermelho que conhecera numa quermesse, que ele, Jim, não era só e apenas – única e exclusivamente – um jogador de futebol: o *center-forward* que um dia lhe tocara a mão ao entregar uma *corbeille* e que elevara também à categoria de relíquia a camisa de seda branca com o distintivo tricolor no bolso.

LYGIA FAGUNDES TELLES:
Esperança, Pasárgada e Vida Literária no Brasil

Patrícia Sobral
Brown University

Estive na Academia Paulista de Letras, com Lygia Fagundes Telles, no dia 31 de agosto de 1995, numa tarde quente de inverno. No meio de sua vida agitada, ela reservou alguns momentos para conversar comigo.

PS: Poderia me falar um pouco sobre o novo livro de contos no qual sei que estás trabalhando?

LFT: Esse é um livro de contos com um título que acho bonito. O título é um verso da Cecília Meireles de que gosto muito. O verso que é o título do livro é este:

A noite escura e mais eu

Vou dizer a trovinha toda –

*Ninguém abra a sua porta para ver
o que aconteceu
saímos de braços dados
a noite escura e mais eu*

Eu já devia ter terminado, mas tive muitos problemas no começo do ano. A circunstância brasileira é muito difícil, é complicadíssima. É uma circunstância sobretudo adversa para o escritor, que tem que roubar um tempo para escrever, umas horas, quando deveria ser o contrário. Eu perco muito tempo indo em bancos; sou sozinha, minha empregada ficou doente, faleceu há quatro dias. Tenho só uma diarista que vai em casa e faz a limpeza, então tenho que ir ao banco, tenho que fazer tudo. Agora estamos em greve, ainda bem! Tenho que desenvolver e fazer tudo, então comecei esse sistema de acordar às cinco e meia, cinco horas da manhã. Até às nove, nove e meia trabalho bem, depois começa aquela agitação: chamada, pedem muitas coisas para mim, eu fujo de muita coisa, não faço vida social, mas há sempre um mínimo que você é obrigada a frequentar, e esse mínimo já é imenso.

PS: Você tem algum lugar separado para escrever?

LFT: Eu tinha um pequeno estúdio, um apartamentinho mínimo e ia lá, me trancava, punha minha máquina de escrever, punha lá minha música e ficava trabalhando. Agora, com esse trânsito congestionado, estou sentindo um pouco de cansaço de chegar até lá e depois voltar. Ultimamente não tenho feito isso. Estou trabalhando em casa mesmo.

PS: Como é escrever no Brasil?

LFT: Como disse a você, estar no Terceiro Mundo sabidamente é uma circunstância muito difícil. Eu gosto muito do Presidente da República, acho que é um homem muito inteligente, é um *scholar*, mas as coisas ainda estão muito difíceis; tudo meio pastoso, não estou vendo a curto prazo uma solução para essa confusão que está aí. Dizem que é uma confusão própria de todo fim de século, vamos pôr assim, vamos pensar que é uma confusão natural, mas aqui é mais profunda. Não vamos esquecer que o analfabetismo aumentou, a miséria aumentou de forma avassaladora, assustadora. Você vê que para o escritor é uma coisa melancólica estar escrevendo num país onde sessenta por cento dos eleitores são analfabetos, eles sabem desenhar o nome. É quase um ato de coragem escrever num país como esse, mas ainda assim a gente tem esperança, ainda assim eu escrevo. Acor-do às cinco horas da manhã para escrever! A esperança é em mim uma espécie de disciplina.

PS: Você nos seus livros escreve muito sobre os jovens, as jovens. Penso em *As meninas* e *Ciranda de pedra*.

LFT: Você sabe, justamente *As meninas* é jovem, *Ciranda de pedra* é jovem, *As horas nuas* já é da velhice. Agora nesse livro novo está tudo bem misturado. Estou terminando um conto que se chama "Dolly", se passa em mil novecentos e vinte e um, vinte e dois, é um conto dentro do cinema, do cinema americano, é cinematógrafo, como diziam. É um conto sobre duas jovens fascinadas pelo cinema americano, é meio trágico. Esse é um conto jovem, mas tem outros contos da chamada idade madura, da maturidade.

PS: E suas personagens parecem muitas vezes estar deslocadas ou à margem da sociedade de alguma maneira. Por exemplo, se penso em *Ciranda de pedra*, me vem à mente Virgínia. Há a grande dificuldade de inclusão, de poder fazer parte de, e ao mesmo tempo a necessidade que ela tem de fazer parte.

LFT: A vontade de fazer parte e a rejeição. O problema da rejeição me preocupa muito, sempre me preocupou toda a minha juventude. Afinal, escrevi *Ciranda de pedra* quando ainda era jovem, no entanto era um problema de rejeição. A rejeição é o problema mais terrível, parece-me, da condição humana, o que justamente gera a solidão. A rejeição no amor, a rejeição na família, a rejeição na sociedade. São as chamadas ovelhas negras que são afastadas para não conspurar, digamos, o rebanho. Esse sentimento de rejeição me preocupa muito no meu trabalho porque é um sentimento muito dolorido na nossa condição e a mim, como escritora do Terceiro Mundo, de um país difícil, essa temática sempre me seduz muito. Outro tema que me seduz muito é a loucura.

PS: Você acha que o tema da rejeição e da loucura tem certas características brasileiras por ter sido esse um país colonizado?

LFT: Sem dúvida nenhuma. Tem vínculos justamente com a loucura, a rejeição, o amor e a morte. Eu também trato disso nesse novo livro de contos. Há um conto, por exemplo, que envolve muito a vida e morte, que é justamente o tema disfarçado da eutanásia.

PS: Você escreve uma hora um livro de contos, outra hora um romance. O que você prefere?

LFT: Quando estou escrevendo conto, estou apaixonada pelo conto; quando estou escrevendo romance, estou apaixonada pelo romance. É um amor de cada vez, que é importante não misturar os canais, um amor de cada vez. Como na vida real, se você está apaixonada, não pode pensar em outro enquanto está apaixonada por esse, aí você está completamente concentrada, fixada. Se a coisa muda, você passa, mas passa completamente. Eu acredito muito na paixão, quero dizer, no ofício como paixão.

PS: Você teria mesmo que acreditar nisso para ser uma escritora no Brasil.

LFT: Pronto. Você vê que os vínculos todos se formam nas raízes. Se você não é apaixonada pelo seu ofício num país como esse, se você não tem paixão por esse ofício, você acaba se afastando dele. Pode vir a ter uma certa apatia, uma certa indiferença, como tenho visto acontecer com alguns escritores. Uma certa apatia, uma certa indiferença; a impressão é de uma luta vã. Não é vã. O Carlos Drummond de Andrade – eu gosto muito dele, era meu amigo muito querido, eu tinha por ele a mais profunda amizade – tem uns versos que dizem muito justamente sobre esse ofício. Os versos são:

*Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.*

Acho bonito isso de Carlos Drummond. Mas não é vã. Era isso que eu conversava com ele, eu dizia para ele, Carlos, não é vã, é vã sim, ele dizia. Ele era muito pessimista, principalmente nos últimos anos de vida. Eu dizia Carlos, não é vã, a gente vai morrer, a gente vai ficar ali, não vai ficar nada. Lutar com palavras é a luta mais vã, entanto lutamos mal rompe a manhã. Então é essa a luta.

PS: E você acha que tem uma luta especial por ser mulher?

LFT: A luta é mais do que você. É aquela coisa: ao invés de matar um leão, você tem que matar três leões por dia para se provar. Eu estou vendo você jovem e me lembro de mim mesma jovem. Você sabe que havia tanto preconceito na minha juventude quando comecei a escrever, mas tanto preconceito. . . Me lembro que um dia fui a uma festa onde havia uma jornalista horrendamente feia, muito feia mesmo, era constrangedora na feiúra. E me lembro então que havia um grande movimento de exaltação em torno dela. Fiquei pensando: acho que vou ter que ficar velha e feia para poder ser admirada. Porque ela não era, mas eu percebia na minha inocência, na minha inexperiência,

que ela não era de fato, ela desaparecia completamente, não tinha importância nenhuma. Mas era aquela coisa dela ser feia e tal, parece que aquilo dava a ela um certo prestígio, e eu não, eu era tratada como um bichinho, assim: ah é, que bonitinha, continua e tal, então tenho que ficar velha e feia.

PS: Você acha que as coisas mudaram muito?

LFT: Ah sim, eu gostaria de ter começado nessa geração atual. Mudaram muito, mudaram até demais para o meu gosto, até muito rapidamente. Quanto à revolução feminista, já que estamos em plena Conferência da Mulher na China, estou de acordo com o filósofo Norberto Bobio. Ele a considera a mais importante revolução do século XX. Eu também considero, no entanto é uma revolução que foi muito destrutada, está sendo muito desmoralizada. É uma confusão muito grande que estão fazendo com essa revolução, que é uma revolução da maior importância de fato, mas as mulheres não estão entendendo uma revolução dessas, então está uma desmoralização e há vontade de desmoralizar essa revolução. As exigências que estão fazendo às mulheres na China, estou dizendo para você que vão proibir cenas de sexo, mas o que é isso??!! Mas não me passa pela cabeça que uma lésbica, uma homossexual, vá agarrar uma outra lá no estádio. Então fico pensando, o que é isto? Mas é que as mulheres estão muito confusas; começou o negócio da promiscuidade, a confusão da liberdade sexual com a promiscuidade. A confusão da liberdade enquanto liberdade, assumir sua liberdade, sua vida, com as drogas, quer dizer, houve uma série de acontecimentos que agravaram os motivos tão belos e profundos, como aquelas besteiras de queimar sutiãs, isso é uma cretinice tão grande, então isso desmoralizou muito a revolução.

PS: Você não acha que, normalmente, as revoluções começam um tanto quanto radicais e depois retornam?

LFT: Daqui a cinquenta anos a revolução vai estar ótima! Cinquenta anos, não menos! A curto prazo cinquenta anos. Como Freud perguntava, mas o que as mulheres estão querendo? Pois é, daqui a cinquenta anos, a resposta.

PS: E o Brasil no futuro?

LFT: Eu estou com esperanças. Você pode dizer, sua profissão é esperança, pois é, mais ou menos. Tem que haver, eu acho que sim. É um país tão louco este, tão extraordinariamente imprevisível, há muito acaso, muita loucura, e esse imprevisível, esse acaso, essa loucura, são elementos que me dão essa esperança de achar que o Brasil vai dar certo. Por incrível que pareça, vai dar certo. Uma pena que minha geração só encontrou o Brasil desesperado. Eu me lembro que meu pai, quando eu estava na faculdade de Direito, dizia: "Ai, que pena, minha filha (eu mocinha ficava triste quando ele dizia isso), sua geração é uma geração sacrificada", mas todas as gerações que eu vejo são sacrificadas. A minha geração, a guerra, então aquela confusão, aquelas coisas todas. Depois os nossos governos, golpes, e tanta coisa acontecendo e continua acontecendo. Quando é que eu podia imaginar que na minha maturidade eu fosse assistir a um *impeachment*? Assisti. Houve de tudo já. Acho que faz parte, sabe. A revolução feminista, por exemplo, só para encerrar esse assunto, eu quando estudava Química, Física, naqueles tubos de ensaio, aqueles depósitos, as águas turvas e tal. Depois o depósito se esvaziava e a água ficava cristalina. Essa água que eu vejo nesses tubos de ensaio, em relação à revolução feminista, é uma água de sangue. Depois o depósito de sangue se assenta, eu acho que sim.

PS: E as pessoas que dizem que o Brasil vai sempre ser um país do futuro? Você parece mais otimista.

LFT: Vai chegar esse futuro, acho que sim. Talvez até me alcance. Nesse depoimento que fiz (e estou dando a você), eu começo com o *Eclesiastes*. Eu tenho paixão por Deus, acredito em Deus da minha maneira, ao meu modo. Eu fui educada dentro da religião apostólica romana, tudo direitinho. "Sois cristã? Sim, sou cristã, pela graça de Deus." Aprendi tudo aquilo. Fui menina de procissão, mamãe me vestiu de anjo. Você pode dizer, mas essa influência, você não se libertou dela. Não é uma coisa que tinha, uma fé muito grande mesmo nos meus anjos e nos meus santos, isso independente da mamãe me vestir com aquelas asas e me pôr naquelas procissões todas. Eu independente disso tinha uma

devoção própria, especial. Essa devoção continuou muito especial, como continua especial. Eu não frequento igreja, mas gosto de padre, converso muito com padre, tenho uma ligação profunda com os rituais. Fico com pena de ver a nossa igreja perder todo aquele ritual, que era muito belo, que era importante e ritual da igreja cristã, a verdadeira igreja que está sendo muito deturpada na vontade de se tornar uma igreja sedutora, popular. Não se pode misturar tanto assim como estão misturando. Voltando a esse depoimento que eu fiz, cito o *Eclesiastes*:

*Eu vi ainda debaixo do sol
que a corrida não é para os mais ligeiros
nem a batalha para os mais fortes
nem o pão para os mais sábios
nem a riqueza para os mais inteligentes,
mas tudo depende do tempo e do acaso.*

Eu acho esse tempo e esse acaso, o grão de loucura, o imprevisto com as coisas todas acontecendo; eu acho que esse tempo e acaso regem muito, comandam muito nossa própria vida e o nosso trabalho, nosso ofício, a nossa vocação. Essa expressão eu gosto muito: *Vocare* do verbo em latim, chamar. Então você é chamada para fazer isso ou aquilo. Esse tempo e esse acaso regem muito o que eu faço, não só na minha vida, mas também no meu trabalho. O que acontece comigo: esse esforço todo nosso é a vocação, é a paixão. Você vê que nós voltamos, é como uma espiral que encontra os seus pólos no próprio movimento.

PS: Vejo, pela maneira que está falando, que a *Bíblia* deve ter tido uma grande influência em você.

LFT: Gosto muito da *Bíblia*. Gosto muito do Velho Testamento. É tão cheio de verdade aquilo tudo que está ali, é tão misterioso e ao mesmo tempo tão claro.

PS: Há outros livros que a influenciaram?

LFT: Gosto muito de Machado de Assis, para falar num escritor brasileiro que eu considero extraordinário. Eu fiz com

Paulo Emílio um roteiro de cinema inspirado em Capitu. Fizemos com grande paixão esse roteiro. Eu e Paulo brigávamos, fazíamos as pazes. Eu achava que a Capitu era infiel, depois era ele que achava, depois ele dizia, não, mas você não pode ter certeza de nada. Foi um momento bonito de criação, no sentido da criação literária. Então esse livro mostra meu interesse no Machado de Assis. Carlos Drummond de Andrade como poeta, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes. E os autores como Shakespeare, tenho paixão por Shakespeare, leio muito Thomas Mann, Dostoiévski. Quando eu era jovem, na faculdade eu lia Dostoiévski, eu tinha paixão por Dostoiévski, eu ficava de cabelo em pé, lia aquelas traduções, há boas traduções (aliás, acho a alma russa muito parecida com a alma brasileira, aquelas lutas internas, aquelas grandes paixões, os problemas existenciais). Faulkner, gosto muito de Faulkner. Ele esteve no Brasil. Aconteceu muita coisa engraçada: ele esteve três dias aqui num porre, numa bebedeira só. Eu era muito mocinha, estava saindo da faculdade de Direito e fazia parte da comissão que recebia o Faulkner e escritores e tal. Lá ia eu, felicíssima, para o hotel pegar o Faulkner e levar para lugares como o Butantã. Ele de pileque, cabelo ensopado, que ele molhava o cabelo para melhorar do pileque, para baixo e para cima. Então um dia ele me perguntou, você está sempre aqui ao redor, o que você faz? Eu disse, eu sou escritora. É, ele disse, você tem olhos muito bonitos. Aí o Silva Brito, que estava perto, era um amigo meu, disse, ponha isso na orelha do seu livro que é a única opinião do Faulkner sobre um escritor do Brasil! Aí o Mário repetiu, põe na orelha, põe na orelha!

PS: E a tradução dos escritores brasileiros?

LFT: A tradução é muito difícil. Não se esqueça do Olavo Bilac:

*Última flor do Lácio, inculta e bela,
És a um tempo, esplendor e sepultura:*

e no próximo verso,

Amo-te assim desconhecida e obscura.

Língua linda a nossa. Nós escrevemos em português, mas o estilo é brasileiro. Os romances que eu escrevo não podem ser escritos por uma portuguesa. Não só pela circunstância, pela atmosfera, pelo clima, mas também pelo estilo. Justamente a língua é desconhecida e obscura, então você tem que ter por ela um grande amor. No meu caso, eu, que não sou uma pessoa política – é claro que sou um ser político, mas não político nesse sentido, nas manhas das astúcias, eu sou o oposto –, não tenho jeito. Por isso minha entrada no mundo lá fora de outras línguas, outras gentes, é uma entrada que se faz difícil. É minha própria palavra que vai abrindo caminho, mas é difícil.

PS: Por outro lado, é difícil as pessoas se interessarem pela literatura brasileira se não leram em tradução alguma obra.

LFT: Exatamente. Nélida está fazendo uma carreira linda no exterior. Ela é professora de literatura, ela tem uma vivência, uma trajetória bastante profunda e muito bela. Ela fala muito bem, ela se exprime extraordinariamente bem, é inteligentíssima. É uma escritora muito importante, mas a Nélida tem isso a favor dela – ela está dentro do mundo. Ela está lá, na Espanha, nos Estados Unidos. Eu digo para Nélida, vai trabalhando lá que você está fazendo um trabalho muito belo e também, de certo modo, ela, como brasileira, está abrindo caminhos e valorizando a literatura brasileira. Aqui de fato é muito complicado. A tradução do brasileiro é muito difícil, mas ainda assim está se fazendo. O problema é que tudo é lento.

PS: O problema também é encontrar pessoas competentes que possam fazê-lo.

LFT: Competentes, porque eu já soube de traduções minhas feitas aí pelo mundo que são uma coisa horrível. A tradução para o italiano acabou com meu livro, porque se é mal traduzido acaba, porque tocou, estragou, então é melhor nem tocar. Como estou dizendo, a língua impede a penetração no exterior, mas ao mesmo tempo há essa coisa heróica da língua abrindo o seu caminho a duras penas:

Amo-te assim desconhecida e obscura.

PS: Vejo que tem paixão pelos poetas.

LFT: Gosto muito de poesia. Ontem eu estava conversando com uma amiga por telefone e eu disse para ela:

*Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui não sou feliz*

A poesia do Bandeira. . . Você sabe que existe Pasárgada, eu não sabia, mas estive com Paulo Emílio no Irã, na Pérsia – gosto de falar Pérsia – e ainda estava o Reza Pahlev e a Farah Diba e pegamos lá o reino inteiro. Lá na Pérsia, aqueles passeios, de repente, sabe que eu conheci Pasárgada. Eu disse, Paulo Emílio, existe! Pensei que fosse invenção do Bandeira! Uma porção de gente não sabe disso. A pronúncia lá é Basárgada. Eu trouxe até um cartão postal da tumba do rei Ciro, fundador dos Basárgadas. Aí, eu disse, vou-me embora pra Basárgada, lá sou amigo do rei! Existe!

BROWNING, Barbara. *Samba: resistance in motion.* Bloomington: Indiana University Press, 1995.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.

There is an old adage in Brazil – tudo acaba em samba, or "everything ends in samba" – which suggests the centrality of this popular music and dance in the nation's cultural, social, and even political life. Two new books, one by a North American literary/cultural critic and dancer, and the other by a Brazilian anthropologist, seek to understand both why and how samba has become so intrinsic to Brazilian national identity. The two books differ enormously in terms of methodology, ideological underpinning, and regional focus.

Browning's study owes as much to her experience as a dancer who specializes in Afro-Brazilian forms as it does to her training as a literary critic. She writes, "Brazilian dance offers entirely different ways of thinking about language, writing, representation, narrative, even irony" (xxi). Her book registers an innovative attempt to "read" the implied narratives of Afro-Brazilian dance and get "down to the g-string of meaning" (to quote one of many suggestive tropes which make her book a pleasurable read). From the beginning, she is up front about her very personal, anecdotal approach which combines post-modern cultural analysis with commentary about her everyday experience as a participant/observer. She writes off "professionalism" and "objectivity" as "the very doctrines of normative anthropology which have effaced women's and non-Western perspectives (xx)". Browning has contributed fresh and

interesting insights, but at times her narrative slides into impressionistic meanderings which end up affirming a perspective which is, ironically, all too "Western".

Browning concentrates on four distinct traditions: Samba dances from Rio, the sacred dances of the Afro-Brazilian religion, Candomblé, the deceptively graceful dance/fight, capoeira, and the various music and dance expressions associated with the carnival of Salvador, Bahia. While the history of samba has often been interpreted as a syncretic product of racial unity and harmony among whites and blacks, Browning writes that "samba narrates a story of racial contact, conflict and resistance, not just mimetically across a span of musical time, but also synchronically, in the depth of a single measure" (2). Understanding and expressing this story textually is a difficult task. How do we interpret in words the myriad of steps, gestures, and gyrations involved in samba dance? Browning identifies a "strong lyricism grounded in racial identification. These are the bare feet stamping down on a concrete floor" (7). She rightly argues that the promotion of samba as the national dance occurred when Brazilian intellectuals were formulating a celebratory view of their country as "racial democracy". What isn't entirely clear in her analysis is exactly how samba functions as an expression of resistance to dominant institutions and cultural values, given that its practice cuts across racial and social categories. But Browning's book is more attuned to the utopian energies of desire in expressive cultures, which don't necessarily translate into overtly counter-hegemonic manifestations. When the dancers she describes "speak with their feet" do they affirm a personal and collective identity or do they partake in an exuberant ritual of "Brazilianness" which transcends, or indeed, effaces, races and ethnicity?

Browning's discussion of Candomblé largely revolves around the sexual politics and gender representations within the religious community. Drawing on ethnographic accounts going back to the work of Ruth Landes in the 1940s, she discusses the role of women and homosexual men – those who are "penetrated" by Yoruba deities, the orixás, during spirit possession. She reverses conventional notions of sexual and spiritual penetration by suggesting that, in fact, those who "give" (are penetrated) are actually consuming those who "eat" (penetrate). If, on one hand,

this reading has a certain literal logic, it seems to ignore the symbolic relations of power involved in the give/eat dichotomy. Other observations are inappropriate and just plain inaccurate, such as when she quips that caboclos (spirits of Brazilian Indians who also manifest themselves in human bodies during trance, but, unlike the orixás, speak and interact with the people) "generally comport themselves like rude party animals" (56). This type of free-association sidesteps the more difficult task of trying to comprehend and explain the multiple symbolic meanings that the caboclos hold for the Candomblé community.

The most interesting chapter of the book is on capoeira, the Afro-Brazilian dance/martial art of Angolan origin performed to percussive music. Capoeira was developed by black slaves as a form of self-defense and was later used in street fights and in confrontations with the police. Beginning in the 1930s, it was institutionalized in capoeira academies where it acquired status as a legitimate cultural expression. Browning takes us through a fascinating, and at times poignant journey through capoeira circles in Bahia, Rio and New York. She discusses three styles – the slow, graceful capoeira angola, the regional style, which tends to be more acrobatic and aggressive and finally a recent hybrid of the two styles known as capoeira atual. Each of these styles are explained, though Browning clearly prefers the traditional angola style which employs *malícia* (glossed as "cunning") instead of showy athleticism. The angola style most skillfully demonstrates "ironic inversions" – a central theme in Browning's account – which refers to the ways in which capoeira playfully subverts dominant values.

The final chapter of Browning's book deals with the carnival of Salvador, Bahia, which has, in recent years, gained enough national and international media attention to seriously challenge the hegemony of Rio's carnival. Browning takes us through the various dances associated with Bahia's carnival music all the while offering personal reflections on the sexual and racial meanings expressed through movement. Most of her analysis concentrates on the blocos afro, carnival groups which emerged in the mid-1970s expressing black pride and protesting racial discrimination. Unlike the Rio samba schools, Browning writes that "the songs of the blocos afro are unironically, powerfully politicized" (145). Their rewriting of African and

diasporic history in catchy lyrics for popular consumption served to educate the Bahian public about local and transnational anti-racist and anti-colonialist struggles. This is what made the projects of blocos afro like Ilê Aiyê, Olodum, Muzenza and others so exciting. Although it is true that the Afro-Bahian groups have carved out a specifically black-identified space within a dominant culture which tends to erase difference and denies the existence of racial privilege, it remains unclear the extent to which they have made any significant impact beyond of the realm of cultural production.

In her conclusion, Browning addresses these reservations in reference to all of the dance cultures she has discussed:

Despite our questions as to the political efficacy of carnivalized, ironic inversions or romanticized African fantasies, the insistence of Brazilians to keep dancing is not a means of forgetting but rather a perseverance, an unrelenting attempt to intellectualize, theorize, understand a history and a present of social injustice difficult to believe, let alone explain. (167)

Browning rightly locates these dance cultures within the realm of intellectual production and reveals their counter-hegemonic potential for challenging or ironically playing on dominant myths and stereotypes in Brazilian society. I sympathize with her project, but I have reservations about interpreting these manifestations within a logic of "resistance", particularly since samba and to a lesser degree candomblé and capoeira have been assimilated as symbols of national and/or regional identities.

While Browning tends to ascribe a specifically black identity to the dance cultures she analyses, Hermano Vianna begins from a different set of assumptions, particularly as they relate to samba music from Rio de Janeiro. Instead of viewing samba within a dynamic of dominance and resistance, he argues for understanding the "mystery of samba" as an instance of transcultural negotiation involving a variety of cultural agents, from black samba musicians to consecrated white intellectuals, who conspired to elevate samba to the status of national rhythm in the 1920s and 1930s. Vianna unpacks and decompresses the

historical narrative which largely remains "supercompressed", if not entirely submerged in Browning's lyrical account.

Most often the story of samba is shown as a heroic descent from the poor, mostly black neighbourhoods of the hills in and around Rio de Janeiro down to the avenue – the privileged space of the middle class and bourgeoisie. Vianna posits a more nuanced, mediated, and at times contradictory history in which cultural and political elites embraced samba as an authentic Brazilian form even as the police continued to harass samba musicians. He writes that "the transformation of samba into national music was not a sudden event, going from repression to praise in less than a decade, but rather, the crowning of a long tradition of contacts among various social groups in an attempt to invent Brazilian identity and popular culture" (34). The consecration of samba is linked intrinsically to a shift in perception regarding racial and cultural *mestiçagem* throughout the late nineteenth and early twentieth centuries.

Vianna credits Gilberto Freyre, and to a lesser extent the Modernist group of São Paulo, for celebrating *mestiçagem* and embracing diverse forms of popular culture as symbols of national originality. In the early 1920s Freyre studied at Columbia University with the anthropologist Franz Boas, who dedicated much of his life's work to refuting theories of biological racism. With Freyre the old anxiety concerning the supposed degenerative effects of miscegenation was effectively challenged by a celebratory view of racial and cultural *mestiçagem* which would serve as the basis for a new and unique national identity. Of course, Freyre's highly romanticized, "luso-tropicalist" view of Brazilian society, which he would later apply to Lusophone Africa to justify the Portuguese colonialism, served to efface any form of politicized identification based on race and ethnicity. As Vianna shows, Freyre warned against "the constitution of an 'Us' within the national 'Us'" (88). This view also served the interests of the Getúlio Vargas' Estado Novo regime which afforded official legitimacy to samba for the promotion of national unity. Vianna is quite aware of the limitations and pitfalls of the Freyrean ideal, but ultimately favors it over the fragmented, "multi-cultural" model most associated with the United States.

Vianna emphasizes the significance of personal ties and affinities which linked musicians in Rio, who were developing a modern orchestrated style of samba, and members of Brazilian intelligentsia yearning for cultural manifestations of national originality. For Vianna, one particularly festive encounter in 1926 (involving, among others, Pixinguinha, Donga and Patrício Teixeira, three celebrated samba composers/musicians, Gilberto Freyre, Prudente de Moraes Neto, the historian Sérgio Buarque de Hollanda, and the classical composer Heitor Villa-Lobos) "can serve as an allegory, in the carnivalesque sense, of the 'invention of a tradition' – that of Brasil Mestiço, where music occupies a privileged place as a defining element of nationality" (20). Freyre would later enthusiastically refer to this night of song in the *Diário de Pernambuco* as evidence of an emerging authentic Brazil which had long been stifled by the official, fake Brazil with its aping of European and North American styles and cultural values.

But the process of acceptance and consecration of samba as the national rhythm did not depend solely on the praise of key intellectuals. Vianna mentions other factors, like the expansion of mass communication which consolidated Rio de Janeiro's position as Brazil's cultural capital and samba as the national rhythm. At times, he exaggerates Rio's cultural hegemony, as when he writes that "the carnival of Rio, exported to the rest of Brazil, served as the standard of homogenization for carnival throughout the country" (124). While this might be true for São Paulo, it does not apply to Salvador and Recife, the two most important urban centers of the Brazilian northeast, which continued to elaborate on local carnival traditions – afoxé and maracatu, respectively.

What is missing from this cultural history is a more developed discussion of the role of samba composers and musicians in the formation of national popular music. Vianna focuses primarily on Pixinguinha and company of the Oito Batutas, the most important samba orchestra during samba's early phase. In 1921 the group was initially received with disdain by racist critics who were scandalized at the sight of an all-black orchestra, but only a year later, received an official invitation to perform for the Belgian Royalty at the luxurious Cine Palais and at the General Motors Pavillion during Brazil's

Centennial celebrations in 1922. This suggests, according to Vianna, that "Brazilian society was already prepared to accept that mestiço music, even to represent it in official ceremonies" (116). But what of the sambistas associated with the Escolas de Samba, which have dominated the Rio carnival since the early 1930s?

Vianna briefly discusses the first samba school, Deixa Falar, later renamed Estácio, which enjoyed contacts with entertainment professionals from the city. He ignores, however, key innovators like Paulo da Portela, Cartola and Carlos Cachaca, whose 1933 first composition for the Escola de Samba Mangueira, "Homenagem", is often identified as the first samba-enredo (a carnival anthem with specific allegorical story or theme). The samba-enredo quickly became the standard model for all carnival sambas. Paulo da Portela was especially adroit in dealing with the authorities and promoting his own public image as, to use Vianna's term, a "transcultural mediator" between the poor suburbs, middle class society, and local authorities. In 1936, after months of campaigning, he was elected the first "Samba Citizen" in a popular contest sponsored by a local newspaper. Vianna's argument might have benefited from a deeper analysis of agency among actual samba composers and musicians, not just their supporters among the intellectual elite. To use the terms of Pierre Bourdieu, what were the strategic 'position-takings' of the sambistas within this particular 'field of struggle'?

Perhaps it is also useful to make some distinctions within the field of samba music, which was (and still is) by no means homogeneous. While samba became consecrated as the national music of the 1930s, only the stylized, orchestrated samba-canção was widely recorded and given air time on the radio. Cartola and Carlos Cachaca of Mangueira composed many radio hits, recorded by Francisco Alves, Mário Reis, Carmen Miranda, Araci de Almeida and others, but didn't have the opportunities to record themselves until late in their lives. Samba symbolized Freyre's "Brasil Mestiço" but it was generally the white interpreters who capitalized on its consecration as the national music. This is a familiar story (with parallels to the development of rock and roll in the U.S.) and perhaps Vianna didn't feel the need to recount it here. Yet the "mystery of samba" – its migration from the periphery to the center of national culture –

surely relates to a broader process of racialized effacement and selection involved in the "invention of tradition" in Brazilian culture.

Christopher Dunn
Tulane University

VARGAS, Getúlio. *Diário* (1930-1942). São Paulo: Siciliano; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995. 2 v., 1.257 p.

Getúlio Vargas inicia seu *Diário* revelando a consciência que tem de quanto é difícil a relação com o *outro* e a necessidade de cada vez maior de encontrar-se na solidão de seu interior:

Se todas as pessoas anotassem diariamente num caderno seus juízos, pensamentos, motivos de ação e as principais ocorrências em que foram partes, muitos, a quem um destino singular impeliu, poderiam igualar as maravilhosas fantasias descritas nos livros de aventura dos escritores da mais rica fantasia imaginativa. O aparente prosaísmo da vida real é bem mais interessante do que parece. Lembrei-me que, se anotasse diariamente, com lealdade e sinceridade, os fatos de minha vida como quem escreve apenas para si mesmo, e não para o público, teria aí um largo repositório de fatos a examinar e uma lição contínua da experiência a consultar. (1995, v.1,3)

Assim, sem um projeto arquitetado, centrando-se em sua própria pessoa, escreve a cada dia, limitando-se a seguir o curso de sua existência como homem e como político, pormenorizando-a tal qual ela se desenvolve, conforme as transformações de um lento decorrer. Como ele mesmo diz, escreve para si mesmo, o que faz com que não exista necessidade de justificações explícitas, pois conhece a situação que expõe, e focaliza o instante presente, vivido por ele. Também as palavras iniciais do *Diário* de

Getúlio Vargas marcam claramente o *pacto* que constitui, no texto, a marca da identidade assumida em nível de enunciação.

Parece evidente, pois, que Getúlio Vargas tem muito claras para si não só a necessidade de autoconhecer-se através do diário, como também a progressiva responsabilidade do homem diante do universo e da sociedade em que vive. Por ter, através da escrita, “um largo repositório de fatos a examinar e uma lição contínua de experiência a consultar” (ibidem), empreende sua tarefa. Se outras qualidades não tivesse, só por isso seu *Diário* merece ser lido e discutido.

Por tratar-se de um diário, persegue um objetivo claro, que é dar ao *eu* um corpo de palavra cujo contorno será a história do autor. Phillippe Lejeune, em *Le Pacte Autobiographique* (Paris: Seuil, 1975), estudou o percurso histórico da autobiografia na França e, analisando textos confessionais ou íntimos, alcançou a formulação dos princípios fundamentais do gênero autobiográfico. Sua preocupação era observar a diferença entre o romance autobiográfico e a autobiografia, considerando diferentes níveis de identidade e não identidade entre autor-narrador-personagem. Pode-se, pois, pensar o *Diário* de Getúlio Vargas a partir da definição de autobiografia proposta por Lejeune:

relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, dando ênfase na sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade (1975, 13-46).

Constata-se que o texto se encaixa perfeitamente no conceito proposto, pois Getúlio Vargas, sujeito histórico, real, faz um relato retrospectivo, a cada dia, da sua própria existência, enfatizando a história de sua personalidade simultaneamente aos fatos políticos de seu governo e da história do País. Observa-se, ainda, que o autor de um diário, para a realização de seu projeto autobiográfico, deve recompor a unidade de sua vida através do tempo, o que também fica explícito no *Diário*, cuja data inicial é 03 de outubro de 1930 e a final é setembro de 1942, um período de doze anos que revelam a tentativa do diarista de reconstituir e decodificar essa vida em sua globalidade. Assim, ao relatar fatos de sua história, Getúlio Vargas, indivíduo, chega a si mesmo, situa-se como é, na perspectiva do que foi.

Desde a notícia da existência do *Diário* de Getúlio Vargas, a curiosidade do leitor é aguçada, pois ele quer saber como vivia o homem de ação que se preocupou em registrar e comentar a história política de seu tempo; quer saber o que acontecia nos bastidores do governo, durante a Revolução de 30 ou da Segunda Guerra Mundial. A relação entre o leitor e o diarista estabelece-se de forma íntima e enquanto um quer saber quem foi esse Presidente do Brasil, o outro quer comentar a história política de seu tempo e contemplar-se no espelho da sua interioridade.

O *Diário*, suporte formal dum texto de intervenção, é em Getúlio Vargas, como em outros autores, registro de uma voz que nenhuma imposição ou força pode calar, porque ela é a própria voz de um impulso interior e duma liberdade de pensamento. Essa voz tem, no *Diário*, o tom de confissão marcado quer pela vibração das vitórias alcançadas, quer pelo desânimo dos insucessos, como se pode constatar nas últimas palavras do *Diário*:

A 1º de maio desci para o Rio, com o propósito de comemorar esse dia no grande comício dos trabalhadores no Estádio do Vasco da Gama. Um acidente de automóvel imobilizou-me no leito durante vários meses. Só a 27 de setembro regressei a Petrópolis para transportar parte das coisas que ficaram no Rio Negro.

Quantos acontecimentos de grande transcendência ocorreram na vida do Brasil. Aqui chegado, tracei rapidamente estas linhas, dando por encerradas as anotações. Para que continuá-las após tão longa interrupção? A revolta, o sofrimento também mudou muita coisa dentro de mim! (1995, v.2, 477)

Getúlio Vargas pretende, declaradamente, verter, no molde do registro cotidiano e datado, o relato de um tempo histórico de grandes convulsões e mudanças. O *Diário* recobre a Revolução de 30, a impossibilidade do tenentismo, o fracasso da rebelião paulista de 1932, a Intentona Comunista, a implantação do Estado Novo, a Segunda Guerra Mundial, tornando-se um testemunho notável por ser a visão do articulador político que

permanece fiel à sua personalidade de homem de ação e intervenção. Por mais que se preocupe com o Brasil e pense que ele não lhe reserva surpresas, Getúlio Vargas não perde nunca a capacidade de comoção perante um fato ou uma notícia, sem se deixar vencer pela indiferença e desvelando sempre o sentimento de brasilidade que o envolve. Justamente isso se revela, quando Getúlio Vargas, em outubro de 1934, no registro referente aos dias 2 a 4, diz o seguinte:

O dia 3 do corrente, aniversário da Revolução, não teve qualquer festividade. Parece até que passou esquecido. Observei-o *com amargura*. Apenas, nesse dia, tivemos a corrida de automóveis. Foi um espetáculo empolgante: grande multidão, pista difícil, corrida arriscada, alguns acidentes, vários que desistiram da prova em meio. Por fim venceu um brasileiro. *Como é forte o sentimento nacional!* Junto a mim estavam o embaixador argentino e algumas senhoras. Guardando a atitude de compostura exterior, *eu intimamente sentia-me comovido, com receio até de que me saltassem lágrimas* se vencesse um estrangeiro. E eu mesmo me analisava, *tomado daquela emoção estranha que procurava reprimir*. (Grifo nosso. 1995, v.2, 331)

As palavras grifadas, no texto acima, corroboram-lhe o sentimento de nacionalidade e de orgulho por um brasileiro haver vencido uma prova automobilística, revelando, também, sua personalidade de político que, com diplomacia, reprime os sentimentos para não ferir os "estrangeiros" que o acompanham. Também se observa, desde as primeiras páginas do *Diário*, que Getúlio Vargas escreve para si mesmo, que o eu escreve para o eu, contemplando a alteridade como uma referência tangencial, pois o desejo de justificar-se foi abandonado, o texto acima comprova isso. Mostra que o diarista permanece o ser em sua unicidade na escrita, na autenticidade da enunciação verdadeira que abriga toda a diversidade do *eu*, quando se confessa cheio de emoção escondido sob a máscara da indiferença. A emoção que o faz abrir-se no ato da escrita, trazida pela memória, o faz desvelar-se como ator e testemunha da história.

Foi publicado o manifesto de Plínio Salgado. É um ato de acatamento ao governo, pregando a ordem e a união de todos os brasileiros. Os integralistas mais exaltados não queriam que o manifesto fosse publicado, por entender que o mesmo diminuía ou humilhava seu signatário. Apesar de tudo isso desgostou o ministro da Guerra e seu chefe de secretaria, general Benício, que escreveu uma carta de protesto. (1995, v. 2, 223)

As andanças pessoais e familiares ficam registradas, também, no *Diário*. Diversas experiências do marido, do pai, do amigo, do amante, ali estão. Não poucas vezes, refere-se à sua família e aos amigos de maneira carinhosa, como se pode notar nos apontamentos dos dias 4 e 5 de março de 1933:

Sábado e domingo deviam ser dias de repouso, mas [não] chegaram a ser. A mulher e os filhos foram para a cama, atacados de gripe. Além da assistência que lhes devia, aproveitei para trabalhar, despachando um longo expediente, principalmente as nomeações da Agricultura, e estudei um pouco. No sábado, recebi o João Alberto, com quem tratei da representação de classes, de sindicalização e organização política. No domingo, fui à casa onde o Osvaldo está veraneando. Lá encontrei o Virgílio, o Macedo Soares (José Eduardo) e o Edmundo da Luz Pinto. Conversamos sobre vários assuntos e dali fomos a uma casa fronteira onde estava o ministro Melo Franco que nos mandou convidar para um chá. (1995, v. 1, 192-3)

A preocupação com os filhos fica marcada em várias páginas, destacando-se, por exemplo, o relato do dia 11 de setembro de 1939:

Embora as preocupações causadas pela guerra e os problemas que ela cria não serem tranquilizadores, não se deve ser pessimista quanto à marcha dos negócios públicos.

O mesmo não poderei dizer na vida particular. Primeiramente, a doença dos dois filhos menores, depois, o desastre de automóvel de Alzira e Amaral. Segue a Darci para assisti-los, e lá também adoece e é recolhida a um hospital. O filho mais velho, em Berlim, não deseja sair. Tudo isso são motivos de apreensões e de não pequenas despesas. Quanto a mim, dois acidentes desagradáveis perturbam a minha saúde, além da velha doença crônica que progride, acrescida de agudos motivos sentimentais. Mas tudo isso é comigo e, se escrevo aqui, não falo a ninguém. (1995, v. 2, 254)

Registrando quotidianamente tempos de felicidade e de mágoa, os conteúdos emotivos corporificam-se numa linguagem que intensifica a expressividade. A escrita diarística e fragmentária, o centralismo autobiográfico, a função catártica, próprios do gênero, estão explicitados quando o narrador diz “mas tudo isso é comigo e, se escrevo aqui, não falo a ninguém” ou, ainda, quando aponta para a sua solidão e para a espinhosa função de ser presidente:

Todos passeiam, vão aos teatros, divertem-se. Eu fico só, trabalhando. Não me queixo, nem maldigo a sorte. Sorrio apenas dos que supõem que este posto seja um gozo, e que eu esteja aqui para servir-me e não para servir. (1995, v.2, 239)

Mesmo assim, ao tratar das emoções e de seus estados psíquicos, transpostos para o papel e corporificados pela escrita, Getúlio Vargas mostra, através de um estilo simples, uma inteligência arguta e uma escrita menos pensada e mais sentida. Não há a preocupação com o literário, apenas a atitude confessional que denuncia as contínuas contradições entre o homem amoroso e o político preocupado com as coisas de seu país. Disseca o eu individual, mostrando que nele coabitam diferentes eus e demarcando seu lugar na sociedade e na política brasileiras. Acentua-se, através de uma escrita intuitiva e fragmentária, a atitude avaliadora e crítica, que não deixa indefinido o perfil daquele *eu* que é, no *Diário*, o *outro*

que poderia ter sido se fossem diferentes as circunstâncias de sua existência.

Ainda assim, o *Diário* de Getúlio Vargas é uma narrativa orientada muito mais para sua vida pública do que para a privada; mais documental, no sentido de que nela predominam os fatos da esfera do público sobre os da ordem do privado. Um dos aspectos dessa preocupação do diarista reflete-se na difícil atividade diplomática que desenvolve no sentido de convencer o povo brasileiro e as nações americanas e européias de que toma atitudes corretas, como, por exemplo, se constata nas anotações referentes aos dias 13 e 15 de agosto de 1933:

Nesse tempo, a ocorrência mais importante tem sido a questão do arrendamento dos *destroyers* americanos pelo Brasil. A Argentina, ou antes, o inquieto Saavedra Lamas apresentou sua reclamação ao governo americano, publicando uma nota contrária ao princípio do arrendamento. O Itamarati publicou outra contestando, e eu publiquei outra para explicar o objetivo das negociações numa linguagem mais ao alcance do povo.

Tenho acompanhado, ou antes, estou acompanhando todo o trabalho de chancelaria não só junto a Washington, como junto a Buenos Aires e às outras nações americanas. Parece que a Argentina e a Inglaterra estão empenhadas em estorvar o arrendamento, e o trabalho maior que fazem é junto à própria política americana: propaganda nos jornais, no Senado, etc., dinheiro e influência política. A Alemanha também se manifestou contra. (1995, v.2, 64)

O painel histórico e político apresentado em poucas linhas destaca a capacidade de Getúlio Vargas em sintetizar os momentos importantes do homem público que tomara decisões arrojadas. Muitos relatos como esse são encontrados ao longo do *Diário* e, se fazem o retrato de um momento histórico, também demarcam a estatura do homem público.

As alegrias e vicissitudes da vida privada, quando aparecem no *Diário*, surgem de modo muito breve, e ainda que demonstrem emoção e sentimento, como antes se referiu, quase

não permitem o desnudamento do *eu*. Somente o leitor perspicaz, aquele que procura nas entrelinhas, percebe a sensibilidade que existe naquele que escreve seu diário.

O *Diário* de Getúlio Vargas pode ser classificado como literatura confessional e de fato insere-se nesse gênero não só por ser um diário, mas também porque o sujeito avalia de forma autocrítica sua posição no mundo: o mundo que deixa nele marcas profundas e que existe em função de um *eu* que vive e observa o momento histórico-político de seu tempo. Sendo um texto sem perfeição literária, percebe-se que a escrita reflete a sinceridade da vivência desse *eu* que se confessa. As palavras servem para revelar o “outro que era eu”, portanto, a centralidade do sujeito narcísico e também a função catártica dessa escrita. Literatura confessional ou não, o *Diário* de Getúlio Vargas tem, como tantos outros, valor documental, o que, entretanto, não é o mais importante do livro. Importa o sujeito que ele nos revela: homem público que, conforme ele mesmo diz: “gosto mais de ser interpretado do que me explicar” (1995, v.2, 209).

Maria Luíza Ritzel Remédios
PUCRS, Brasil

DANTAS, Francisco. *Coivara da memória*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991. 328 p.

Em *Coivara da memória* – segundo romance do sergipano Francisco Dantas, autor também de *Os desválidos* –, o narrador, tabelião e neto de senhor de engenho, aplica-se em passar a vida a limpo, com o intuito de recompor-lhe a identidade; já que não se reconhece no sangue de seus antepassados. Enquanto aguarda julgamento pela morte do coronel Tucão, antigo inimigo político, o narrador confessa-se no corpo do papel, buscando compreender “as trilhas erradas” que lhe marcam as origens. A narrativa se faz de um torvelinho de lembranças, captadas em linguagem lírica, com atenção aos detalhes, ritmo lento e meditativo, como convém às divagações da memória.

O narrador esquadrinha, com “paciência de relojoeiro”, os meandros do passado. Não se trata, no entanto, da nostalgia de um tempo perdido, mas de um apelo vital à sobrevivência; é um rememorar da experiência que se torna linguagem, dando sentido a uma vida que se gastara sem conseguir se “fixar na letra de nenhum projeto razoável”. A obsessão do narrador em livrar-se das paredes do cartório, onde vive em prisão domiciliar, leva-o ao tempo da infância, em que corria solto pelos campos e pastos do Engenho Murituba.

Criado sem a presença da mãe, morta ao dar-lhe a luz, e privado também do pai, vítima de emboscada, o menino cresce sob a proteção do avô, homem de poucas palavras e rude no trato com os empregados e com as gentes dos arredores do engenho. A paisagem rural da infância – da qual só se afasta quando é levado à força pelos tios para o internato em Aracaju – impregna a vivência do narrador, e são muitas as evocações às

plantas e aos bichos, como à paineira, carinhosamente chamada de "barriguda", ao pé da qual tem "enterrados umbigo e o primeiro dente de leite"; ao roseiral, com suas espécies, cores e perfumes; à vaca Araúna, ao galo cego, e tantas outras imagens da terra, que restituem o sentido da existência ao narrador. Também as gentes desfilam em sua memória, como a avó, mulher de fibra, desde cedo empurrada para o trabalho; o tio Burunga, dado a maluquices e fanfarras; Lameu Carira, antepassado paterno, de quem herdara a rebeldia e a índole apaixonada; o negro Garangó, que morre à decadência do Murituba, quando não pode mais alimentar-lhe as fornalhas.

De todas as lembranças do protagonista, a mais cara talvez seja a de Luciana, amante de quem sofre a dor da perda irreparável. É para ela que converge o esforço rememorativo do narrador, explodindo, já nas páginas finais do romance, em cenas de intensa paixão e erotismo: enquanto o escritor concentra-se em recuperar as "volúpias e ardores" dos encontros amorosos, retarda o acerto de contas com a Justiça, ao mesmo tempo que recobra as forças para fazer o balanço de suas culpas e perdas.

Nessa linha que vai do passado da reminiscência ao futuro do julgamento, no tempo presente da escritura, o narrador desenrola a memória da história, num discurso altamente atravessado pela subjetividade. Vale lembrar que a memória do narrador retrocede às raízes de nossa tradição colonialista. Neto de poderoso senhor de engenho, cuja ascendência remonta a Costa Lisboa – português que angariara o prestígio da gente pobre e ignorante do interior nordestino em proveito de sua cobiça – o narrador-protagonista revolve o passado para fazer a crítica do legado rançoso do patriarcado que impera na formação da cultura brasileira. A veia sentimental do narrador teima em cobrar os demandos e iniquidades cometidos contra os mais humildes, ao que sempre assistira desde menino, nas audiências que o avô comandava, das quais saía "estropiado de medo e condoído dos que perdiam, mas sem jamais fazer o menor gesto a favor dos que mereciam".

De outra parte, não se pode deixar de perceber a filiação de *Coivara da memória* ao melhor da nossa tradição literária dos anos 30, num paralelo evidente com *Caetés* e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, se considerarmos o adensamento do

conflito humano, no cenário rural nordestino. Contudo, o romance ultrapassa as fronteiras de uma região, pois a exploração da “cor local” e do universo lingüístico que lhe é próprio serve antes de lastro ao imaginário, lembrando *Grande sertão: veredas*, para citar outro exemplo ilustre. Francisco Dantas reata, nestes anos noventa, o fio de uma vertente da ficção brasileira que parecia já ter-se esgotado, numa escrita hábil, em que confluem as identidades do sujeito, da literatura e da história.

Todo esse trabalho da memória acaba consumindo o narrador, que chega, ao final de seu relato, sentindo-se “fenecer a cada dia” e “vulnerável” à condenação que o aguarda. Ao leitor de *Coivara da memória*, verdadeiro manancial, fica o vigor da própria ficção, capaz de transformar os despojos do passado e as perplexidades do presente em instigações para o futuro.

Rejane Pivetta de Oliveira
Faculdades Ritter dos Reis

LYRA, Pedro. *Sincretismo: a poesia da Geração 60: introdução e antologia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. 632 p.

Pedro Lyra, com a colaboração de Verônica de Aragão, proporciona a ampliação do debate sobre a produção poética surgida nos anos 60, com ênfase na sua vertente discursiva. A antologia se compõe de duas partes: uma Introdução, onde o autor defende o conceito de "geração" e discorre sobre a conjuntura histórica e as características da "Geração-60", bem como sobre as antologias e críticos referentes à mesma; e, a seguir, a Antologia propriamente dita, onde estão agrupados quarenta e cinco poetas, cada um apresentado através de uma biobibliografia e de dez páginas em que o leitor tem acesso às sucessivas etapas de sua poesia.

Lyra valoriza de forma pertinente o objeto de seu estudo, quando aponta que, para não se envolver com a "explosiva produção" (p. 23) lançada nos anos 60, "a crítica e a história oficiais – ignorando a tradição, depreciando a vanguarda, boicotando o engajamento e sufocando a cultura alternativa – andaram menosprezando essa época como de 'vazio cultural' " (p. 23). Argumenta que, se não houve nada de "monumental ou sublime" (p. 24), a razão está no próprio projeto de seus criadores, o de fazer "uma arte comunicativa e imediata, sem artifícios e sem ambições, para o envolvimento cúmplice do receptor" (id.).

A obra indicia o zelo excessivo do autor em delinear os pressupostos teóricos do conceito de geração de que ele próprio, embora o utilize, irá reconhecer o caráter problemático na Conclusão: "Transposta da Biologia para outras séries culturais, a figura seduziu e, ao mesmo tempo, desencorajou muitos

estudiosos em razão desse conflito entre a linearidade biológica e a sinuosidade cultural" (p. 163). Empenhado em deslindá-lo dos conceitos de grupo, corrente, estilo, escola, tendência, moda, movimento e década, Lyra parte da discussão sobretudo de teóricos como Karl Mannheim, José Ortega y Gasset, Julián Marías e Claudine Attias-Donfut. Define-se pelos usuais vinte anos como meio de indicar, no plano genealógico, a diferença de idade entre os integrantes mais velho e mais novo de uma dada geração, e de fixar, no plano histórico, o período de sua vigência.

Ainda que o autor se preocupe em reter a categoria estética, ao afirmar que os nomes de uma geração literária possuem em comum um componente histórico-genealógico e outro estético, sendo o primeiro "básico" (p. 59) e o segundo "legitimador", a ênfase termina por ser sobre o primeiro na aplicação do conceito ao levantamento das gerações da poesia brasileira no século XX. Consciente da necessidade de romper o impasse que fez com que os historiadores só se referissem aos poetas posteriores à Geração de 45 "como 'novos', arrebanhados apenas em função da idade ou da estréia" (p. 69), Lyra postula as gerações Pré-Modernista; a de 22 ou Modernista, que inclui os nomes de 30; a de 45 ou Pós-Modernista, que ele separa do espaço estético do movimento modernista, embora não da modernidade, e na qual incluirá também as vanguardas do Concretismo, Tendência, Neoconcretismo e Praxismo (p. 112); a de 60, em que visualiza a penetração do pós-moderno no Brasil (p. 24); e a de 80.

O momento mais rico da Introdução se dá quando Lyra aprofunda a caracterização especificamente estética de seu objeto. Ele assinala a "fisionomia compósita" da geração: "É um amplo *Sincretismo* de estilos e tendências, tanto pelas opções individuais de seus realizadores quanto pela sua dispersão por quase todos os Estados da Federação" (p. 96). Daí que a veja como "*a primeira geração verdadeiramente nacional da poesia brasileira*" (id.). Também propõe uma tipologia, na qual identifica três segmentos geracionais ou correntes: tradição discursiva, que se distribui por quatro vertentes: a herança lírica, o protesto social, a explosão épica e a convicção metapoemática; o semioticismo vanguardista, com o poema-processo, e a arte-postal, essa última lançada por ele mesmo e outros poetas; e a variante alternativa, também conhecida como poesia marginal.

Contudo, o leitor pode se ressentir da falta de uma discussão mais exaustiva sobre as características da "Geração-60". Um ponto alto é a referência às reflexões de Benedito Nunes sobre a composição de cânones na poesia dos anos 80 (p. 156-158), em que se incluem nomes selecionados também por Lyra. Ao não explorar mais incisivamente o estudo de Nunes, o autor deixa de interpretar melhor a natureza do diálogo entre os cânones modernos e pós-modernos a que seu próprio trabalho aponta.

A Antologia propriamente dita, que demonstra um paciente e criterioso trabalho de seleção, abrangente em termos do País e das correntes discursivas, traz desde Mário Faustino, "figura precursora por excelência" (p. 92) da "Geração-60" ("Vida toda linguagem,/ vida sempre perfeita,/ imperfeitos somente os vocábulos mortos/ com que um homem jovem, nos terraços do inverno, contra a chuva,/ tenta fazê-la eterna – como se lhe faltasse/ outra, imortal sintaxe/ à vida que é perfeita/ língua/ eterna" (p. 179)), a Adriano Espínola, apontado como pós-moderno (p. 109) ("Depois da corrida inesperada do Táxi por dentro da cidade/ e da memória,/ de ter penetrado no inominável delírio do presente,/ com o taxímetro marcando alucinado o preço da Eternidade;/ depois de ter amado o tempo,/ que era essa mulher marinha e moema,/ seja de saliva e sonhos,/ no último motel da praia do Futuro; [. . .])" (p. 613).

O leitor encontra também as vozes femininas de Lupe Cotrim Garaude ("A mais breve palavra/ sorri, e seu sorriso/é grave" (p. 193)), Orídes Fontela, Adélia Prado, entre outras; a poesia negra e ácida de Adão Ventura ("faça sol ou faça tempestade/ meu corpo é fechado/ por esta pele negra./ faça sol ou faça tempestade/ meu corpo é cercado/ por estes muros altos, [. . .]", p. 503); a utopia da poesia participante em Brasigóis Felício ("As pessoas não se comovem/ a não ser quando sangram./ E muitas vezes, nem isto. /Que a lucidez não me limite./Longe de mim a paz de cemitério/ dos que nunca tentaram nada.", p. 541); as experiências com o épico de Marcus Accioly ("cessem do grego do troiano e luso/ o profundo pensar e o sonho extenso/ cale-se a voz de sal do mar confuso/ e o céu escute o som do meu silêncio", p. 461) e Affonso Romano de Sant'Anna; a lírica metafísica de Armindo Trevisan ("Em nossa carne, ó Amada, a lição aprendamos:/ somos uma semente que

do bico de uma ave/ fulminou a terra.", p. 426); o humor provocativo dos anos 70 em Anderson Braga Horta ("A pomba da paz comeu o ramo de oliveira/ e recolheu- se à arca./ Olhem, se antes não a devoram as harpias,/ na certa vai morrer de indigestão./ Pois esta é a hora de Babel/ e sua torre.", p. 520); e a reflexão metapoemática em Lindolf Bell ("Seja o poema/ o homem devorado pela luz/ E seja a sebe sutil do tempo/ onde encontrareis insetos e dúvidas/ E mistério nenhum mais transparente/ que a vida passada a limpo", p. 279), bem como outros nomes menos conhecidos.

Dispersa pelos poemas selecionados estão as marcas das vanguardas de 50 a 70, bem como o trabalho dos "magros" – no dizer de Alfredo Bosi – Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Assim, embora Lyra opte por ressaltar a poesia em verso, a palavra-coisa e a palavra descarnada se impõem. É de se indagar, em vista disso, por que não deu espaço explícito às outras duas vertentes de sua tipologia, que ele argumenta terem sido, e de fato o foram, antologizadas por Heloísa Buarque de Hollanda e outros. Com isso não só a tipologia mas o próprio conceito de sincretismo apareceriam melhor exemplificados, com o conseqüente enriquecimento da visão do leitor sobre a poesia do período.

Apesar dos problemas assinalados, a antologia de Pedro Lyra comprova que a produção poética brasileira não se deteve nos mestres Drummond e João Cabral. Em incessante metamorfose, continua a desafiar o público, que praticamente baniu a poesia de suas leituras, e a própria crítica.

Nea de Castro
Doutoranda em Letras
do CPGL-PUCRS

**ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL
DE LUSITANISTAS
5º CONGRESSO**

O 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, realizado no período de 1º a 8 de setembro do corrente ano, na Universidade de Oxford, Inglaterra, teve como núcleo temático a discussão sobre os caminhos da lusofonia, marcado pela conferência de abertura *Cultura e Lusofonia*, proferida pelo Dr. Eduardo Lourenço, professor e crítico literário português.

Mais de trezentos pesquisadores da Europa, África, Ásia e Américas, destacando-se o grande número de brasileiros, debateram as principais áreas de trabalho desenvolvidas nas sessões paralelas, com comunicações sobre literaturas africanas, brasileira e portuguesa; literatura popular; literatura & história; teoria da literatura; literatura comparada; literaturas de língua portuguesa e a narrativa cinematográfica; história dos descobrimentos; história das idéias e lingüística portuguesa; além de analisarem as relações Portugal/Brasil/África, e discutirem a situação e o futuro dos centros de estudos portugueses dos diferentes países que lá se encontravam representados.

Durante o 5º Congresso, foi eleita e empossada, na Assembléia Geral, realizada no dia 7 de setembro, a nova Diretoria da Associação Internacional de Lusitanistas, assim constituída:

Presidente: Helder Macedo

(King's College, Univ. de Londres)

1º Vice-Presidente: Cleonice Berardinelli

(Univ. Federal do Rio de Janeiro)

2º Vice-Presidente: Carlos Reis

(Universidade de Coimbra)

Secretário-Geral/Tesoureiro: Sebastião Pinho

(Universidade de Coimbra)

Vogais: Ana Paula Ferreira (Univ. California, Irvine); **Carlos Reis** (Universidade de Coimbra); **Ettore Finazzi-Agrò** (Univ. de Roma); **José Octávio Sena Vandunem** (Univ. Agostinho Neto, Luanda); **Regina Zilberman** (Pont. Univ. Católica do Rio Grande do Sul); **Thomas Earl** (Univ. Oxford).

Conselho: Benjamin Abdala Júnior (Univ. de São Paulo); **Christopher Lund** (Brighan Young University, Utah); **Sebastião Pinho** (Universidade de Coimbra).

Na mesma Assembléia, ficou determinado que o 6º Congresso será realizado no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, tendo como sede as Universidades Federal do Rio de Janeiro e Federal Fluminense, sob a coordenação da professora Drª Cleonice Berardinelli.

(Maria Luíza Ritzel Remédios - PUCRS - Brasil)

V ENCONTRO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DOS PESQUISADORES DO MANUSCRITO LITERÁRIO: MEMÓRIA E EDIÇÕES

O V Encontro Internacional da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário: Memória Cultural e Edições realizou-se em Salvador, Bahia, entre

os dias 03 e 11 de novembro de 1996, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), tendo a Profa. Elisabeth de Andrade Lima Hazin como presidente da Comissão Executiva. Dela participaram pesquisadores de várias universidades e entidades culturais do Brasil, Argentina, Portugal, França e Itália, para discutir aspectos teóricos e práticos da pesquisa em acervos de manuscritos literários e não-literários, de crítica textual, crítica genética e restauração e conservação de documentos manuscritos, bem como para divulgar o que está sendo realizado nessas áreas.

Entre as conferências salientaram-se a do Prof. Giuseppe Taviani, da Universidade de Roma, *Filologia e Genética*, e a da Prof^a Maria Aparecida de Vries Mársico, da Fundação Biblioteca Nacional, *Restauração de Manuscritos em Adiantado Estado de Degradação*. O Prof. Taviani expôs a importância da Filologia e da Genética Textual e sua interdependência, propondo uma estreita colaboração entre os cultores de uma e de outra disciplina, pois a Genética pode rejuvenescer a Filologia, e esta oferece fontes legítimas para o acompanhamento da gênese das obras, com resultados interessantes para o usuário final. Já a Prof^a Maria Aparecida Mársico apresentou, apoiada em *slides*, os procedimentos técnicos de conservação, restauração e/ou acondicionamento de manuscritos realizados de acordo com as mais adiantadas técnicas em operação simultânea de lavagem/desacidificação/velatura/obturação/reencolagem. De forma objetiva e competente, acrescentou a sua exposição normas para a tomada de decisões de ordem técnica e/ou administrativas.

As mesas-redondas reuniram pesquisadores igualmente qualificados, em número de quatro em cada sessão, que debateram temas específicos dentro das linhas de pesquisa em que desenvolvem projetos. Destacamos, neste segmento, particularmente, as apresentações dos professores Willi Bolle (USP), Diléia Zanotto Manfio (UNESP), Giulia Lanciani (Univ. Roma) e Maria José Rabelo de Freitas (UFBA). Muito interessante foi a palestra do Prof. Willi Bolle, *As Siglas em Cores*

no Trabalho das Passagens, enfocando a obra *Trabalho das Passagens*, de Walter Benjamin, concebida como a história social da cidade de Paris no Séc. XIX, com base no deciframento de manuscritos, em forma de uma constelação de 30 siglas em cores que simbolizam as categorias construtivas, atuando na intersecção entre tradições conceituais e pictográficas. A Prof^a Diléia Zanotto Manfio, em seu trabalho *Manuscritos de Gregório de Matos no Exterior*, acentuou dois problemas: a perda das fontes documentais da história literária brasileira para instituições no exterior pela falta de apoio financeiro à sua manutenção no País, dificultando sobremaneira a pesquisa, e a necessidade de uma divulgação maior da existência e localização dessas fontes, bem como dos trabalhos que estão sendo desenvolvidos sobre elas. A Prof^a Giulia Lancini abordou a *Irrupção da Crítica Genética na Ecdótica Literária*, determinando transformações estruturais no metadiscorso crítico atual e do passado, uma vez que põe em questão o próprio conceito de "texto". E, por último, a Prof^a Maria José Rabello de Freitas, que apresentou, no encontro, os pesquisadores do manuscrito não-literário com a palestra *Os Manuscritos do Acervo Documental da Primeira Escola de Medicina do Brasil: Uma Experiência de Organização Arquivística*, descrevendo a organização do acervo documental da mais antiga Escola de Medicina do Brasil, criada pelo Príncipe-Regente de Portugal, D. João VI, em 1808.

Quanto às comunicações, selecionaram-se as que se seguem: *O Processo Criativo de Haroldo de Campos nas Galáxias*, pela Prof^a Sílvia Ferreira Lima (PUCS); *Na Travessia Prática do Processo de Escrita – A Valorização dos Rascunhos na Busca de um Método*, pela Prof^a Vera Maria P. Marinho Gozzo (PUCSP); *Os Textos em Língua Espanhola do Ms1507 da BNL: Sua Realidade Grafemática*, pela Prof^a Célia Marques Telles (UFBA); *A Literatura Médica Medieval: Uma Abordagem Filológica*, pela Prof^a Marinalva Freire da Silva; *Notícia sobre a Edição de um Livro de*

Marinharia do Século XVI (Ms "Fonds Portugais" 40, Atual 61), Códice 44.340 da Bibliothèque Nationale de Paris, pela Prof^a Teresa Leal Gonçalves Pereira; *O Acervo de Amélia Rodrigues*, pela Prof^a Ívia Iracema Duarte Alves (UFBA).

O V Encontro da APML foi assinalado pelo alto nível da produção científica apresentada e pela seriedade na organização e realização do evento. Registram-se especificamente, como pontos positivos, a variedade e objetividade dos temas, a discussão de problemáticas e questões de interesse comum, a competência e profissionalismo dos participantes, o florescimento de uma cultura organizada, cuja continuidade busca-se garantir com a presença de jovens pesquisadores apoiados pelas bolsas de Iniciação Científica.

NÚMERO 12

ENSAIOS

- **Um texto fugitivo em *Água viva*:**
sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector
Lucia Helena
- **Translating History and self-translation:**
João Ubaldo Ribeiro's *Viva o povo brasileiro*
Robert Myers
- **Tropicalismo: algumas reflexões teóricas**
Evelina Hoisel
- ***São Bernardo*: dialética temporal
e duplicidade do sujeito**
Maria Luíza Ritzel Remédios

LITERATURA

- ***De A dança do fogo***
Armindo Trevisan
- **The gaze**
Rubem Fonseca
- **Father and son**
Sônia Coutinho

ENTREVISTA

- **Autran Dourado: cavalheiros de antigamente**
Roberto Reis

NÚMERO 13

ENSAIOS

- **Política cultural, cultura política**
Marilena Chauí
- **A redoma e o bumerangue: assédios à cultura brasileira**
Roberto Reis
- **A estampa originária da dependência**
Eneida Leal Cunha
- **Literary lies and the modern novel: Erico Verissimo's characters theorize the novel-writing process**
Gary M. Vessels

LITERATURA

- **Haicais inéditos**
Pedro Geraldo Escosteguy

ENTREVISTA

- **Antônio Callado: um mosaico dos fragmentos da história brasileira**
Cida Golin

NÚMERO 14

ENSAIOS

- *Grande sertão: veredas* e a literatura de cordel
Mark J. Curran
- *Grafias de uma metrópole do século*
Renato Cordeiro Gomes
- *The female reader on trial*
Marisa P. Lajolo
- *Nisia Floresta: Woman*
Peggy Sharpe

LITERATURA

- *De Concerto campestre*
Luiz Antonio de Assis Brasil

ENTREVISTA

- Naum Alves de Souza: "Gosto de ouvir
'Eu nunca me esqueci daquela peça' "
Margo Milleret

NÚMERO 15

ENSAIOS

- **João Guimarães Rosa: o contista de Sagarana**
Kathryn H. Rosenfield
 - **Rer *Vidas Secas*: redescobrir o sertanejo forte**
Renato Cordeiro Gomes
 - **História e poesia no *Romanceiro da Inconfidência***
Maria da Glória Bordini
-

LITERATURA

- **De *O vendilhão do templo***
Moacyr Scliar
 - **Dois poemas**
Nelson Ascher
-

ENTREVISTA

- **Josué Montello: um contador de histórias com mais de 3.000 personagens**
Cida Golin

NOS PRÓXIMOS NÚMEROS

FORTHCOMING



ENSAIOS

- **A ficção brasileira no fim do milênio**
Beatriz Resende
- **O percurso erótico da poesia de Adélia Prado**
Rita Olivieri
- **Experiencing the body in two stories**
by Clarice Lispector
Eric Iversen

ENTREVISTA

- **Imaginário e arte: Nélida Piñon na *República dos Sonhos* e na Academia**
Patrícia Sobral

ISSN 0103-751X



9 770103 751000