

ISSN 0103-751X

BRASIL

BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 31 / ANO 17 / 2004





ISSN 0103-751 X

Copyright © 2004 by **Brasil/Brazil**

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

Chanceler

Dom Dadeus Grings

Reitor

Norberto Francisco Rauch

Vice-Reitor

Joaquim Clotet

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Mons. Urbano Zilles

Diretora da Faculdade de Letras

Regina Zilberman

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Regina Zilberman

EDIPUCRS

Antoninho Muza Naime

BROWN UNIVERSITY

President

Ruth J. Simmons

Provost

Robert J. Zimmer

Vice-President for Research

Andries van Dam

Dean of the Graduate School

Karen E. Newman

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Luiz Fernando Valente

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

Nelson H. Vieira

ENSAIOS

- “Tupy or not Tupy”:** 5
os sotaques brasileiros de Shakespeare
Marcia A. P. Martins

- Celebridade e anonimato segundo Loyola de Brandão:** 31
fantasmagoria mercantil e subjetividade
terminal na virada de milênio
Francisco Rüdiger

- Dom Casmurro e a colonização** 59
Paul B. Dixon

LITERATURA

- O corpo inscrito** 73
Maria José Somerlate Barbosa

ENTREVISTA

- Miltom Hatoum: A literatura não se obriga a nada.** 93
Não precisa representar o seu país, nem a sua região
Cláudia Antunes

- 105

RESENHAS

- FÓRUM** 125

Editores/Editors

Nelson H. Vieira (Brown University)

Regina Zilberman (PUC – Rio Grande do Sul)

Editores Associados/Associate Editors

Luiz Fernando Valente (Brown University)

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

Execução Gráfica/Electronic Editing

Maria Isabel Daudt Giulian (PUC – Rio Grande do Sul)

Revisão de Provas/Copy Editing

Miriam Denise Kelm (PUC – Rio Grande do Sul)

Conselho Editorial/Editorial Board

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

Candace Slater (University of California – Berkeley)

David Haberly (University of Virginia)

Elvo Clemente (PUC – Rio Grande do Sul)

Gregory Rabassa (Queens College)

João Alexandre Barbosa (Universidade de São Paulo)

Lygia Fagundes Telles (Ficcionista)

Silviano Santiago (Universidade Federal Fluminense)

Consultoria Editorial/Advisory Board

Dirce Cortes Riedel (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Elizabeth Lowe (University of Florida)

George Monteiro (Brown University)

Heloísa Buarque de Hollanda (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

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)

"TUPY OR NOT TUPY": OS SOTAQUES BRASILEIROS DE SHAKESPEARE

Marcia A. P. Martins

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

A poesia dramática de William Shakespeare, produzida há quatro séculos, continua demonstrando excepcional vigor, a julgar pelas inúmeras traduções publicadas, nas mais variadas línguas, em um ritmo cada vez mais intenso. No Brasil não é diferente; depois de um início tímido, no século XIX, caracterizado por traduções de fragmentos e trechos escolhidos, o cânone shakespeariano começou a despertar um interesse crescente por parte de poetas, tradutores, diletantes e editores, a ponto de mais de 23 novas traduções terem sido lançadas entre 2000 e 2003, prevendo-se a publicação de pelo menos mais oito até 2005.

As obras de Shakespeare foram introduzidas na literatura brasileira de maneira indireta, por meio de traduções de textos vertidos anteriormente para o francês (Gomes 13). Havia, também, adaptações livres voltadas para o palco, igualmente a partir de traduções francesas – feitas, em sua maioria, por Jean-François Ducis, que adotava uma poética neoclássica, ou por Alfred de Vigny, de filiação romântica. Algumas dessas versões brasileiras foram encomendadas pela companhia teatral de João Caetano, o ator-empresário que dominou o teatro brasileiro ao longo de três décadas (1835-1863) e que parecia muito apreciar as imitações de Ducis. No Brasil oitocentista, apesar da grande

ligação econômica e política com a Inglaterra, a *intelligentsia* e a classe alta eram inteiramente voltadas para a cultura francesa, fonte de inspiração para a moda, literatura e costumes. Em 1835, Caetano encenou seu primeiro *Hamlet* de acordo com o original inglês, em tradução de Oliveira Silva, mas a receptividade do público não foi boa. Segundo o crítico e especialista Eugênio Gomes, autor do muito citado *Shakespeare no Brasil* (1960), as platéias brasileiras reagiram negativamente à “aspezeira de Hamlet para com Ofélia”, à “vexatória situação entre mãe e filho” e à “cena lúgubre e jocosa do cemitério” (p. 238). Cinco anos depois, Caetano viria a encenar o *Hamlet* de Ducis com grande sucesso; segundo Gomes, “o mesmo público que tinha repellido a tragédia shakespeariana aplaudiu entusiasticamente” a imitação francesa (ibidem).

O Brasil só veio a conhecer o Shakespeare “elisabetano” praticamente no final do século XIX, por meio das companhias italianas de Ernesto Rossi e Tomaso Salvini, que se apresentaram no Rio de Janeiro em 1871, com um repertório que incluía *Otelo* e *Hamlet* traduzidos diretamente do inglês. Nessa época, a língua inglesa ainda não tinha conquistado a posição hegemônica que hoje ocupa no Brasil, situação que só começou a se configurar na primeira metade do século XX.¹ Portanto, não é de admirar que a primeira tradução brasileira publicada do texto integral de uma peça do cânone shakespeariano date apenas de 1933, vindo somar-se às traduções existentes de trechos esparsos e às produzidas em Portugal que circulavam no Brasil. Desde então, começaram a surgir traduções brasileiras de peças de Shakespeare a partir do inglês, empreendidas por poetas, escritores, estudiosos e tradutores profissionais, somando, até 2003, mais de 150 versões diferentes. Nesse total, estão consideradas apenas as traduções publicadas, excluindo-se aquelas feitas por encomenda para montagens teatrais e que não foram disponibilizadas em forma de livro. Também não foram incluídas as adaptações voltadas exclusivamente para o público infanto-juvenil, como as da editora Scipione. Até o momento, já passam de 30 os tradutores que ajudaram a construir o cânone shakespeariano em português; enquanto a maioria deles traduziu apenas uma ou duas peças, alguns poucos embarcaram no projeto de traduzir todo o cânone, ou uma boa parte do mesmo.

As estratégias tradutórias adotadas variam: há textos que usam exclusivamente a prosa, enquanto outros recorrem à combinação de prosa e verso (branco e rimado) característica da poesia dramática shakespeariana, traduzindo os pentâmetros iâmbicos do inglês em decassílabos (a maioria) ou em dodecasílabos (muito poucos).

Da mesma forma, como se poderia prever, há traduções feitas para o palco e outras para a página, refletindo percepções diferentes a respeito das expectativas de leitores e platéias. Estratégias globais concernentes a dicção e sintaxe também variam de acordo com as expectativas presumidas da platéia e das intenções do tradutor e do editor, e vão desde gramática frouxa, linguagem coloquial e obscenidades até sintaxe elaborada e vocabulário erudito. Essas formas diferentes de se traduzir o drama shakespeariano, além de atenderem a expectativas e gostos distintos, refletem leituras diferentes – embora igualmente plausíveis – da obra do autor inglês.

Da segunda metade do século XX em diante, Shakespeare certamente se tornou ainda mais conhecido no Brasil, em parte devido às inúmeras produções teatrais feitas por companhias brasileiras e ao número crescente de adaptações para o cinema realizadas nos mais diversos países e por diretores de estilos variados. Além disso, as editoras começaram a publicar traduções do drama shakespeariano a partir de uma preocupação em oferecer “grandes clássicos” em seus catálogos.

1. Os sotaques brasileiros de Shakespeare

A primeira tradução brasileira do texto integral de uma peça de Shakespeare foi publicada no auge do movimento modernista, que surgiu em 1922 e consolidou-se com o Manifesto Antropófago de 1928, no qual Oswald de Andrade proclamava: “Só me interessa o que não é meu”, e defendia a devoração antropofágica da cultura européia pela literatura brasileira, para se fortalecer e renovar as suas próprias energias. Como explica Haroldo de Campos, “é preciso comer o tutano do forte para ficar forte também” (*apud* Pelegrini 2001). Na literatura, uma vertente do movimento voltava-se para o repertório europeu

em busca de modelos textuais, temas e inspiração estética, enquanto outras eram bastante xenófobas, rejeitando a contaminação estrangeira e tentando capturar a “essência” da cultura brasileira nas tradições coloniais. Na poesia, o verso livre já havia sido introduzido pelo simbolismo, oferecendo uma opção para a rígida poética parnasiana. A frase “Tupy, or not tupy”, presente no Manifesto de 1928, traduz o dilema entre ser ou não ser brasileiro, em que “ser brasileiro” significa voltar-se para dentro, em busca de suas raízes. Vale observar que a flagrante referência intertextual evidencia uma forte presença de *Hamlet* – e de Shakespeare, por consequência – na cultura brasileira.

Curiosamente, a primeira tradução brasileira publicada de uma peça de Shakespeare foi precisamente *Hamlet*, por iniciativa do próprio tradutor, o jurista e poeta Tristão da Cunha. O sotaque desse primeiro *Hamlet* brasileiro revelava uma prosa de tendência arcaizante, justificada em nome de uma preocupação em ser fiel ao autor e do desejo de “evocar a atmosfera da época” (Cunha 6). Ainda nessa década, foram publicadas outras três traduções: *A megera domada* e *O mercador de Veneza*, por Berenice Xavier, e *Romeu e Julieta*, traduzida em verso pelo prestigiado poeta Onestaldo de Pennafort. Tanto a tradução de Tristão da Cunha quanto a de Pennafort foram usadas no palco, em produções muito bem sucedidas. É interessante notar que o *Hamlet* de Cunha foi publicado em 1933 e encenado em 1948, enquanto a tradução de *Romeu e Julieta* foi feita por Pennafort em 1937, levada ao palco em 1938 e publicada dois anos depois. As traduções de Xavier, por sua vez, são bastante “invisíveis”: é raro fazerem parte do acervo de grandes bibliotecas e também não são mencionadas por comentaristas e críticos literários.

Com essas primeiras traduções brasileiras publicadas, em versão integral e a partir de originais em inglês, Shakespeare finalmente abandonava seus outros sotaques (francês e português europeu) e passava a falar o nosso idioma em suas variantes próprias, lingüísticas e estéticas. A concretização dessa iniciativa – bastante tardia, considerando-se a forte presença do drama shakespeariano em tantos países, especialmente a partir do século XVIII – talvez se deva a uma feliz conjunção de fatores, que incluem o fortalecimento da indústria editorial brasilei-

ra e a renovação do nosso teatro nacional, conforme observado por Barbara Heliodora, em seu artigo “Shakespeare in Brazil” (1967), publicado em *Shakespeare Survey*. Segundo Heliodora, um dos aspectos básicos dessa renovação foi um movimento do teatro amador, liderado pelo Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno, um diplomata brasileiro que desejava promover o teatro inglês em um Brasil “afrancesado”. É preciso mencionar, ainda, o grande incentivo às artes e à literatura por parte do governo de Getúlio Vargas.

Já na década seguinte, de 1940, enquanto o país vivia um momento político de transição de uma ditadura para um governo democrático – que seria, como se comprovou mais tarde, relativamente breve – o meio literário (particularmente o da poesia) viu surgir, como resposta ao modernismo, a geração de 45, de inspiração parnasiana. A geração de 30 havia incorporado a mesma prática poética dos modernistas, mas o impacto da guerra, destruindo a ordem mundial, fez-se refletir no contexto brasileiro. Na análise de Bosi (1995), “alguns poetas amadurecidos durante a Segunda Guerra Mundial entenderam isolar os cuidados métricos e a dicção nobre da sua própria poesia elevando-os a critério bastante para se contraporem à literatura de 22: assim nasceu a geração de 45” (464). O resultado é que a poesia dos neo-parnasianos, também chamados *Novíssimos*, aprofunda a depuração formal, “policiando a emoção por um esforço de objetivismo e intelectualismo, e restabelecendo alguns gêneros fixos, como o soneto e a ode” (Coutinho 294).

No início da década, alguns críticos, como Eugenio Gomes, lamentavam a ausência de uma tradição de leitura de autores ingleses em nosso país, em parte por desconhecimento do próprio idioma estrangeiro, em parte pelo pouco contato dos leitores com aquela literatura (Alves 109). Conseqüentemente, os editores tinham certas reservas em relação à publicação de obras da literatura de língua inglesa, mas a situação estava começando a mudar. Como avalia Wilson Martins, o grande número de traduções publicadas nas décadas de 1940 e 1950, incluindo muitos títulos de autores americanos e ingleses, não apenas dava consistência à vida literária como também assegurava a consolidação econômica da indústria editorial (Martins

148). Segundo José Paulo Paes, esse foi o período áureo da tradução, visto que a consolidação mencionada gerou um grande aumento do número de obras traduzidas (1990, 10). As traduções, diretas ou indiretas, eram confiadas a autores do porte de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, José Lins do Rego e Raquel de Queirós, o que explica a sua alta qualidade. Entre as casas editoriais mais atuantes incluíam-se a Globo, a José Olympio, a Civilização Brasileira, a Pongetti e a Martins (ibidem 29); muitas delas lançaram coleções importantes, tanto de ficção e/ou poesia estrangeira traduzida, como a Rubáiyát (José Olympio), como de novos ou consagrados autores nacionais. A ampla escolha de traduções disponibilizou para o público brasileiro obras originalmente escritas em idiomas estrangeiros, contribuindo para torná-lo mais eclético e para acabar de vez com a hegemonia cultural francesa, já abalada pelo novo e importante papel que a língua inglesa vinha assumindo no cenário internacional.

Como se poderia esperar, o cânone shakespeariano muito se beneficiou da situação de florescimento editorial e namoro firme com a cultura inglesa observada nesse período, que se revelou prolífico em traduções brasileiras das peças do Bardo. Em 1948, a Coleção Clássicos Jackson publicou *Macbeth* na tradução em alexandrinos de Arthur de Salles, juntamente com *Rei Lear*, de J. Costa Neves. No mesmo ano, chegaram às livrarias três novas versões de peças já traduzidas: *Macbeth*, *Romeu e Julieta* e *Hamlet*, com a assinatura do escritor Oliveira Ribeiro Neto.

No final da década de 1940 e início da de 1950, a indústria editorial brasileira começou a perder sua competitividade, devido principalmente à elevação dos custos gráficos e a uma taxa de câmbio baixa, que favorecia a importação de livros estrangeiros (Wyler 101). Como resultado, 50% das editoras acabaram fechando as portas. Essa situação, no entanto, não evitou que a Melhoramentos planejasse e executasse o ambicioso projeto de publicar todo o cânone shakespeariano em português do Brasil. A tarefa foi realizada entre 1950 e 1958 por Carlos Alberto Nunes, um erudito que traduziu o pentâmetro iâmbico em versos decassílabos, caracterizando-se por uma dicção eru-

ditas, sintaxe elaborada e atenção à exegese, estratégias mais voltadas para a página do que para o palco.

Nesse meio tempo, foram realizadas diversas traduções isoladas. Em 1955, um terceiro *Hamlet* chegou às livrarias, traduzido em alexandrinos pelo prestigiado poeta neoparnasiano Péricles Eugênio da Silva Ramos. O texto foi encenado em 1956, aparentemente sem muito sucesso (Heliodora 1967). Também em 1956 Onestaldo de Pennafort traduziu *Otelo* em verso para a recém-formada companhia Tonia-Celi-Autran; a tradução foi publicada pouco depois. Finalmente, em 1957, o poeta modernista Manuel Bandeira produziu uma versão de *Macbeth* em português a pedido de uma companhia teatral que se dissolveu antes de encenar a peça. A tradução foi publicada quatro anos mais tarde, em 1961, e desde então vem sendo reeditada com frequência.

Nos anos 1960, o Brasil enfrentou nova transição política. Em março de 1964, uma reação das Forças Armadas à radicalização das forças de esquerda, precipitada pela instabilidade política e econômica do governo vigente, inaugurou o período militar, que se estendeu por mais de duas décadas de um governo de exceção, com suspensão dos direitos civis. Foi, mais uma vez, uma época de censura, tanto política quanto de costumes; assim como ocorreu de 1937 a 1946, a livre circulação do pensamento foi proibida. Entretanto, ao contrário do que ocorreu no Estado Novo, caracterizado por um grande incentivo às letras, às artes e principalmente ao teatro, liderado pelo próprio Getúlio Vargas, as manifestações culturais foram sufocadas pelo governo autoritário. Músicas cujas letras contivessem possíveis alusões ao regime ou a seus próceres não podiam ser veiculadas. Inúmeros artistas e intelectuais auto-exilaram-se, temendo maiores represálias.

Nesse contexto, a indústria editorial, após entrar em colapso em 1953, foi-se recuperando lentamente com a ajuda de outros países, principalmente dos Estados Unidos. Em 1960, este país e o Brasil firmaram o acordo MEC/USAID,² no qual o governo norte-americano se comprometia a subsidiar a tradução para o português de obras cobrindo 222 assuntos, basicamente nas áreas de ciências sociais, exatas e humanas. O acordo vigorou

durante 27 anos, de 1960 a 1987, viabilizando a tradução de 9.849 títulos, o que corresponde a um total de 364 títulos por ano.

Na poesia, a grande novidade foi o movimento dos concretos, que surgiu no final dos anos 1950. Resgatando temas, formas e atitudes semelhantes à vertente mais “européia” do modernismo de 22, os poetas concretos se empenharam em levar às últimas conseqüências processos estruturais que visavam “a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página)”, rejeitando toda concepção voltada para a expressão da realidade interna (psíquica) do poeta ou que tivesse como razão de ser a abordagem de temas específicos (Bosi 476). O poema é identificado como objeto de linguagem e inova nos mais variados campos, desde o semântico, através da utilização de ideogramas, até o tipográfico, com a abolição do verso e o uso construtivo dos espaços brancos, sem falar no campo fonético, através de jogos sonoros, e no léxico, com o recurso aos neologismos, tecnicismos e termos plurilíngües. Os principais mentores do movimento foram Ferreira Gullar, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que capitalizaram o momento de abertura internacionalizante e cosmopolita das artes – que, na opinião do crítico Wilson Martins, “coexistia com uma onda crescente de nacionalismo no pensamento político” (298).

Se por um lado, as traduções do teatro de Shakespeare publicadas ao longo da década sugeriam topicalidades com a situação política brasileira, como *Julio César*, *Hamlet* e *Macbeth*, que tematizam a questão da ocupação indevida do poder, por outro lado as estratégias empregadas não refletiam a nova poética concretista. Na verdade, o sotaque das traduções em verso denunciavam uma filiação parnasiana. Em 1965, foram publicadas três traduções em prosa: *A megera domada*, por Millôr Fernandes, *A tempestade*, por Esther de Mesquita e o *Júlio César* de Carlos Lacerda. Em 1966, Péricles Eugênio da Silva Ramos traduziu *Macbeth*, dessa vez valendo-se do metro decassílabo; dois anos mais tarde, foi publicado o *Hamlet* de Anna Amelia Carneiro de Mendonça, que vem a ser mãe da tradutora e crítica Barbara Heliodora, também em decassílabos; e em 1969 o público brasileiro recebeu mais uma tradução das obras comple-

tas, por Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Enquanto Medeiros traduziu as peças, recorrendo à prosa, Mendes encarregou-se da revisão, da elaboração das notas e da tradução das canções. A “Nota Editorial” que acompanha os três volumes da *Obra completa* de Shakespeare, publicada na coleção Biblioteca Universal da José Aguilar, informa que a tradução foi feita por encomenda da editora, o que é bastante raro. De modo geral, as traduções do drama shakespeariano costumam resultar de iniciativas isoladas de tradutores ou de solicitações de encenadores, podendo, posteriormente, ser encaminhadas a editoras para fins de publicação.

Na década seguinte, bastante sombria em termos culturais, sociais e políticos, as únicas novas traduções do drama shakespeariano publicadas foram *Macbeth*, por Geir Campos, *Rei Lear*, por Maryland Moraes e *Amansando Catarina*, por Newton Belleza, que têm em comum a pouca visibilidade: além de ausentes da mídia, dos palcos e das livrarias (apenas o *Rei Lear* teve uma reedição, pelo Círculo do Livro), dificilmente são encontradas em bibliotecas. Com o endurecimento do regime de exceção, instaurado em 1964, a cultura brasileira, abafada e sem espaço, flertou com a marginalidade. No Rio de Janeiro, foi o início da chamada “geração mimeógrafo”, de jovens poetas que declamavam sua poesia em público e a divulgavam em folhas mimeografadas. De uma poesia bipolarizada, em meados dos anos 1960, dividida entre a ênfase ideológica e a vanguarda formal, com destaque para os concretos, evoluiu-se para a poesia “marginal”, feita por pessoas que não pertenciam a círculos da intelectualidade e que se caracterizava por uma lírica “abertamente anárquica, satírica, paródica, de cadências coloquiais e, só aparentemente, antiliterárias” (Bosi 487). Essa lírica, segundo o poeta Cacaso – um dos expoentes da geração mimeógrafo – não apenas mantinha a dessacralização do verso ocorrida no modernismo, através da incorporação da gíria e do coloquial, como aproximava a poesia da vida cotidiana.

A situação só viria a mudar na virada dos anos 1980, quando a abertura política e a retomada do crescimento econômico deram novo impulso à indústria editorial. Abriram-se oportunidades para novos autores, gêneros e linguagens, ofere-

cendo-se ao público leitor obras tanto de “informação geral” como de autores estrangeiros que nunca haviam sido traduzidos no Brasil. A estética literária tornou-se mais eclética e menos dicotômica, replicando o que estava ocorrendo no cenário político nacional e internacional, que testemunhava o desaparecimento da oposição radical entre ideologias de esquerda e de direita. Segundo o crítico Ítalo Moriconi, os anos 1980 “foram assinalados pela normalização pós-vanguardista dos circuitos” (1998, 13).

Dentre as cinco traduções de peças de Shakespeare publicadas nessa década, quatro eram em prosa e empregavam linguagem coloquial. Geraldo Silos deu a *Hamlet* um tratamento mais compatível com textos destinados à leitura – muitas vezes inserindo, nas próprias falas, explicações de algumas idéias ou termos –, enquanto Millôr Fernandes traduziu *As alegres comadres de Windsor*, *Rei Lear* e o próprio *Hamlet* pensando no palco. Para o crítico Mario Sergio Conti (1981), em resenha sobre a tradução de *Lear*, Millôr não tratou a peça como um “intocável monumento de mármore. Sua tradução é simples sem ser simplória, erudita sem ser acadêmica, captando com precisão as mudanças de linguagem, que passam rapidamente do culto ao popular, dependendo do personagem que fala”. E acrescenta que, “ao contrário do que acontece com muitas versões, os palavrões foram mantidos, inclusive os mais pesados”. Embora feito a respeito das traduções de Millôr, o comentário também se aplicaria ao *Hamlet* de Silos, que não poupa o leitor da faceta despudorada do Bardo, tantas vezes suavizada por tradutores e editores zelosos, preocupados em corresponder às expectativas de um público que coloca Shakespeare em uma ascética torre de marfim. Uma hipótese plausível é a de que o fim da censura rígida e a crescente liberalização dos costumes tenham contribuído para essa popularização da linguagem shakespeariana. A única exceção à prosa predominante foi o *Otelo* de Péricles Eugênio da Silva Ramos, traduzido em decassílabos, estendidos para versos de 12 sílabas “sempre que o molde [nos] pareceu dever alargar-se por imposições da expressão”, como explica o tradutor na introdução que acompanha a peça em português.

A década seguinte testemunhou a consolidação do regime democrático no Brasil, conjugada com uma economia libe-

ralizante que produziu, entre outros efeitos, uma crescente elevação do número de livros publicados e vendidos anualmente; essa tendência só foi revertida em 1997, para logo em seguida retomar seu crescimento, embora em um ritmo menos acelerado. A geração de escritores brasileiros que despontou nos anos 1990, em meio a um mundo de cultura e economia globalizadas, é considerada um “caleidoscópio estético” pelo escritor e crítico paulista Nelson de Oliveira, autor de duas antologias de contos de autores contemporâneos.³ Em sua avaliação, as escolas literárias, com seus manifestos literários e ideológicos, deram lugar ao individualismo de projetos e tendências, em que cada autor tenta seguir o seu próprio caminho. O poeta e ensaísta Antonio Carlos Secchin corrobora essa visão, observando que

os poetas brasileiros não se reúnem mais em torno de seitas, grupos, escolas, movimentos, manifestos. Com o fim das vanguardas, os herdeiros de Drummond, Cabral, Bandeira, Leminski convivem lado a lado, aproveitando-se dos mesmos ventos que sopram a favor da poesia. (...) Uns dialogam com Bandeira, outros reformulam vanguardas. (*apud* Nina 1997)

A poesia mostrava-se, assim, “heterogênea e múltipla” e buscava, de modo geral, “ser séria (nada de poema-piada), cle-an (nada de marginalismos) e afeita a revisões e recriações da bagagem cultural do Ocidente (nada de rupturas e manifestos)” (Gardel 2001). O final do milênio foi, portanto, um momento de grande agitação cultural e diversidade de temas e tipos; um novo período de transição, como aquele marcado pelo pré-modernismo no início do século XX, prenunciava-se para a virada do século XXI. Talvez não por acaso, a década passada foi extremamente prolífica em termos de traduções de obras de Shakespeare. Além das novas traduções publicadas, houve muitas reedições de trabalhos antigos que estavam esgotados, como o *Otelo* de Pennafort (1956) e *A megera domada* de Millôr (1965). Esse interesse renovado em publicar o Bardo em português pode ser fruto da conjugação de dois fatores principais: a ênfase crescente das editoras nas séries de bolso, oferecendo basicamente os chamados “clássicos”, e o *boom* de Shakespeare no mundo inteiro, para o qual muito têm contribuído destacados

críticos literários, como Harold Bloom, e a mídia em geral. Belas e instigantes adaptações cinematográficas de tragédias (*Otelo*, de Oliver Parker, 1995; *Hamlet*, de Kenneth Branagh, 1996; *Romeo + Juliet*, de Baz Luhrman, 1996; *Titus*, de Christopher Dunne, 1999), comédias (*Much Ado About Nothing*, de Kenneth Branagh, 1993; *Twelfth Night*, de Trevor Nunn, 1997; *A Midsummer Night's Dream*, de Michael Hoffman, 1999) e dramas históricos (*Henry V*, de Kenneth Branagh, 1989; *Richard III*, de Richard Loncraine, 1995) têm atraído milhões de espectadores no mundo inteiro, encorajando as editoras a explorar esse mercado de leitores em potencial e fornecendo às livrarias uma ampla variedade de traduções.

Nos anos 1990, a maioria das traduções publicadas respeitavam a combinação de verso branco, verso rimado e prosa característica da poesia dramática shakespeariana, elegendo-se o decassílabo como o metro de escolha. A predominância do verso nos “Shakespeares” brasileiros então produzidos parece dever-se menos a uma especial valorização dessa poética tradutória do que a uma preferência pessoal dos tradutores que mais se destacaram na década: Barbara Heliodora, Jorge Wanderley, José Roberto O’Shea, Sergio Flaksman.

Igualmente relevante é o fato de peças que ainda não haviam sido objeto de tradução isolada – excluindo-se, portanto, as duas traduções de obras completas já mencionadas – passarem a merecer atenção, como *Henrique V*, *Medida por medida*, *Coriolano*, *Antonio e Cleópatra*, *Cimbeline* e *Henrique IV* (partes 1 e 2). Tradicionais favoritos, como *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo* e *Romeu e Julieta*, também continuaram presentes nas prateleiras das livrarias, seja em novas traduções ou em reedições de versões antigas. O quadro apresentado no Apêndice comprova não só o aumento significativo do número de traduções publicadas, como também a ampliação do leque de peças selecionadas para tradução.

Outra tendência da década, além das reedições e novos títulos no formato de bolso, foram as edições bilíngües. Relume Dumará, Nova Fronteira e Mandarin estavam dando preferência a esse formato, considerado ideal por todas as editoras, embora nem sempre financeiramente viável: não só eleva os custos de produção como também exige muito mais cuidado em ter-

mos de formatação das páginas. Infelizmente, o conceito foi abandonado no final da década. A Relume, por exemplo, interrompeu a coleção Shakespeare Bilíngüe após cinco excelentes traduções, fruto de um projeto editorial louvável e coerente (incluindo, nas edições, algum tipo de apresentação, informações a respeito do texto-fonte usado pelo tradutor, edições anteriores da tradução e quadro informativo “Shakespeare e seu tempo”).

A década atual mantém, em vários aspectos, muitas características da anterior. A globalização parece irreversível, embora já mostrando sua face mais dura; a democratização política continua a ser uma tendência mundial; a hegemonia cultural da língua inglesa ainda persiste. Por outro lado, a economia mundial não dá tantos motivos para otimismo quanto nos anos 1990 e a supremacia econômica e política dos Estados Unidos vem sofrendo abalos. No cenário cultural e literário internacional, uma marca desse momento de transição entre séculos e, excepcionalmente, entre milênios, são as publicações que se propõem a fazer “balanços”, assumindo o formato de antologias que procuram selecionar o que houve de melhor nos últimos cem anos, ou mesmo ao longo da história: os cem melhores contos brasileiros do século, os cem melhores poemas brasileiros do século, os cem melhores filmes do século, cem anos de cinema brasileiro, os cem melhores contos de crime e mistério da literatura universal, os cem melhores contos de humor da literatura universal, as cem maiores personalidades da história, os cem livros que mais influenciaram a humanidade, os cem autores mais criativos da história da literatura, cem artistas que mudaram a história do mundo...

Na cena literária brasileira, permanece a tendência da década anterior, de projetos individuais e diversidade de linguagens. Além dessas características, o crítico e poeta Ítalo Moriconi identifica, na nova geração de ficcionistas, “maior liberdade tipográfica [e] caráter curto e nervoso das narrativas” (2003). A mesma diversidade parece observar-se na poesia, também mantendo a tendência herdada dos anos 1990, com sua pluralidade de dicções líricas, só que agora com novo fôlego, evidenciado por sintomas como o aumento de uma produção poética considerada de qualidade, com recepção crítica favorável, e o lançamento de

várias revistas literárias com forte acento na poesia (Camargo e Pedrosa 5). Uma das tendências observadas, por exemplo, é a de um retorno à “dicção sublimante, a um esteticismo rigoroso (...): o exercício do difícil” (Moriconi *apud* Pedrosa 7).

Em relação à poesia dramática shakespeariana, o interesse em traduzir todo o cânone ou parte dele acentuou-se a partir do ano 2000, e o número de editoras e tradutores envolvidos nesse tipo de projeto vem-se ampliando; no período de apenas quatro anos (2000-2003) foram publicadas 23 novas traduções, sem contar as reedições, contra 24 durante toda a década de 1990. A intenção das editoras é popularizar o autor inglês, tornando-o mais acessível e levando o leitor médio, especialmente o mais jovem, a aproximar-se de sua poesia dramática, considerada por muitos como rebuscada e erudita. Para tanto, estão insistindo no formato de bolso, de preço reduzido e disponível em diversos pontos de venda, além das tradicionais livrarias. Privilegiam, também, uma linguagem acessível e contemporânea, para permitir uma leitura fluente e melhor compreensão por parte do público.

No momento, temos o seguinte panorama:

- a Lacerda Editores tem planos de publicar o cânone completo traduzido por Barbara Heliodora, incluindo traduções inéditas e reedições de outras lançadas anteriormente com o selo da Nova Fronteira. A tradutora produziu, até 2004, 20 versões em português de peças shakespearianas, sendo que 16 foram lançadas entre 1998 e 2003 pela Lacerda, havendo duas mais no prelo. As traduções mantêm a combinação de verso branco, verso rimado e prosa do original, adotando o metro decassílabo para as passagens em verso, e procuram evitar os extremos de uma linguagem arcaizante ou de uma atualidade excessiva, que empregue coloquialismos passageiros;
- a L&PM está publicando traduções encomendadas a Beatriz Viégas-Faria, em um total de sete até o final de 2003, com dois outros lançamentos previstos para 2004. Essas traduções vêm somar-se às quatro de Mi-

Ilôr Fernandes que já constavam em catálogo. A proposta da editora é oferecer, por meio da coleção L&PM Pocket – que ultrapassou a marca de 300 títulos em 2003, incluindo autores clássicos e modernos – um Shakespeare para jovens, com linguagem ao mesmo tempo coloquial e poética, e equivalência de trocadilhos. O texto de apresentação da coleção promete “toda a obra de William Shakespeare em novas e modernas traduções” (<http://www.lpm.com.br>). A tradução de *Romeu e Julieta* de Viégas-Faria foi usada para uma montagem da peça em 2002, por um grupo paulista, devido à sua contemporaneidade e fluência, e o *Otelo* da mesma tradutora recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura 2000;

- a Objetiva pretende publicar 12 traduções em prosa feitas por Fernando Nuno, apresentadas, na própria capa das edições, como “versões atualizadas”. Essas versões farão parte da recém-criada Coleção Shakespeare, voltada para “o jovem leitor do século 21”, cuja proposta, explicitada pela editora no site que mantém na Internet, é “torna[r] acessível o conteúdo integral das peças do Bardo inglês” empregando uma “narrativa moderna, altamente dialogada”, em que as rubricas foram transformadas em intervenções do narrador. A editora esclarece, ainda, que a adaptação desses clássicos para uma linguagem contemporânea “aproxima os jovens da magia shakespeariana, ao facilitar a leitura mantendo a riqueza das histórias e dos personagens criados pelo autor”. Segundo o tradutor, “a dicção é do português lido e falado no Brasil, sem gírias ou mesmo palavrões” (*apud* Brasil 2003). As quatro primeiras peças, *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Sonho de uma noite de verão*, foram publicadas em 2003, e os próximos lançamentos serão *Rei Lear* e *A megera domada*;
- a Martin Claret já publicou seis peças de Shakespeare em português, vertidas por diferentes tradutores, e tem mais uma prevista, em sua coleção “A obra-

prima de cada autor”.⁴ A proposta da coleção é oferecer “uma série de livros dos mais importantes autores da literatura brasileira e mundial, abrangendo os diversos gêneros literários”

(<http://www.martinclaret.com.br>). Como informa o prefácio que acompanha todos os volumes, a editora tem o projeto de publicar mais de 300 títulos (dos quais já publicou mais da metade), disponibilizados “em formato de bolso, com preço altamente competitivo”, e encontráveis em “centenas de pontos de venda”, selecionados a partir do critério “já estabelecido pela tradição e pela crítica especializada”. Em sua maioria, são obras de ficção e filosofia, embora “possa haver textos sobre poesia, política, psicologia e obras de auto-ajuda”. O mesmo texto esclarece que, atendendo a sugestões de leitores, livreiros e professores, alguns autores aparecem no catálogo com mais de uma obra. Por enquanto, Shakespeare e Machado de Assis são os mais publicados, com seis títulos cada, mas já está prevista mais uma obra do autor inglês para 2004. Os volumes com peças de Shakespeare traduzidas oferecem, também, uma introdução à sua obra, incluindo dados biográficos, e um prefácio com a história do livro e a proposta da coleção. Em termos de estratégia e estilo, as traduções costumam ser em prosa, à exceção de *Macbeth*, escrita em verso de metro frouxo, tendendo para o dodecassílabo.

Além das iniciativas das editoras, há, também, projetos pessoais, como o de José Roberto O’Shea, que já traduziu três peças; duas delas encontram-se disponíveis em belíssimas edições, com textos de apresentação e notas explicativas, e a terceira está no prelo. Após sua estréia com *Antonio e Cleópatra* (Mandarim, 1997), O’Shea passou a traduzir as peças finais, começando com *Cimbeline*, lançado pela Iluminuras em 2002 e menção honrosa do Prêmio Jabuti em 2003, e *O conto do inverno*, a ser publicado em 2004 pela mesma editora. Sua proposta é a de produzir um texto “ao mesmo tempo acadêmico e palatável”, que resulte “acessível ainda que não simplificado, ou prosaico”, voltado para um público-alvo constituído, “primordialmente,

de alunos de Letras e de gente de teatro” (O’Shea 22). Para tanto, optou pela estratégia de traduzir em decassílabos, respeitando a combinação de versos brancos, versos rimados e prosa observada no drama shakespeariano e preocupando-se em recriar trocadilhos e jogos de palavras.

Quanto à recepção crítica das traduções, a análise de um *corpus* relativamente amplo de declarações de tradutores, editores e outras pessoas envolvidas demonstra que o principal foco desses comentários tem sido as peças em si, e não a tradução. A argumentação desses metatextos, mesmo quando supostamente voltadas para o texto traduzido e citando longas passagens deste, refere-se às “palavras de Shakespeare”, como se essas citações em português, fruto do trabalho de um tradutor brasileiro, inserido em uma determinada época e contexto cultural, fossem um equivalente perfeito (de um ponto de vista normativo) às próprias palavras do texto-fonte. Ou seja, como se uma tradução não implicasse, necessariamente, a transformação do texto. Trata-se de mais uma evidência da invisibilidade das traduções e dos tradutores, que teóricos como Lawrence Venuti e Rosemary Arrojo estão denunciando e questionando.

2. Considerações finais

Como conclusão, seria possível dizer que, desde que as obras de Shakespeare começaram a ser traduzidas e publicadas no Brasil, a posição desse autor em nosso sistema cultural parece não ter mudado. Inicialmente uma fonte de inspiração para românticos, parnasianos e simbolistas, que não só imitavam seus temas e estilo como dedicavam poemas inteiros a alguns personagens mais claramente identificados com sua imaginação coletiva, Shakespeare tornou-se um grande desafio para jovens poetas que querem praticar a arte da poesia traduzindo um paradigma. No entanto, suas traduções no Brasil não parecem ecoar as tendências estéticas da poesia ou da literatura em diferentes momentos. As estratégias tradutórias empregadas buscam mais atender às expectativas do público, conforme percebidas pelas editoras, ou mesmo a projetos pessoais dos tradutores, do que aderir a práticas poéticas vigentes ou ser veículo de

um experimentalismo vanguardista ou transgressor. Se é verdade que, como analisa Moriconi (1998), “o que prevalece hoje é o cuidado com versos e estrofes”, havendo um “cansaço com o verso livre” (19), e também que “desde a geração de 45 o amor pelo soneto não seduzia tanto os poetas brasileiros” (21), a pouca preferência pela tradução em verso vem confirmar a hipótese da ausência de contaminação.

Também é possível dizer que a cena literária (e lírica) brasileira contemporânea pouco se deixa impregnar pela poética shakespeariana; à exceção de Manuel Bandeira e seus dois sonetos ingleses, não mais subsiste o diálogo travado no século XIX entre o Bardo e alguns afilhados espirituais.⁵

Nos dias de hoje, certamente Shakespeare ainda é um “clássico”, ocupa uma posição importante nos cânones ocidentais e – apesar de todos os esforços para popularizá-lo e desmistificar a sua aura de “difícil” – ainda é visto como um autor erudito, que costuma dar prestígio a seus tradutores, diretores, leitores e espectadores. No entanto, é bem provável que o esforço editorial que vem sendo feito, disponibilizando tantas traduções em linguagem acessível e preços competitivos, em edições preocupadas em contextualizar as obras e formar leitores e platéias, comece a dar frutos a curto ou médio prazo, fazendo com que um número cada vez maior de pessoas, de diferentes idades, níveis de instrução e conhecimento de mundo percam, de vez, o “medo” de Shakespeare e juntem-se aos tradicionais *literati* no prazer estético proporcionado por sua obra dramática, principalmente em boas traduções.

TRABALHOS CITADOS

- ALVES, Ivya. *Visões de espelhos: o percurso da crítica de Eugênio Gomes*. Tese Doutorado em Letras – Literatura Brasileira. FFLCH, USP, 1995.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*. v. 1, n. 1, maio 1928.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BRASIL, Ubiratan. Coleção traz Shakespeare em forma de prosa. Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo 5 abr.
- CAMARGO, Maria Lucia de B. e PEDROSA, Celia (2001). “Leituras do presente”. *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, p. 5-6.

- CONTI, Mário Sérgio (1981). "Um Shakespeare contemporâneo". *Folha de S. Paulo*, 27 dez.
- COUTINHO, Afrânio (1964) *Introdução à literatura brasileira* (2ª edição). Rio de Janeiro: São José.
- CUNHA, Tristão da (1933) "Prefácio do Tradutor". Em W. SHAKESPEARE. *Hamlet*. Tradução e prefácio de Tristão da Cunha. Rio de Janeiro: Schmidt.
- GARDEL, André (2001). "Versos dos anos 90". *Caderno Idéias, Jornal do Brasil*, 15 set.
- GOMES, Eugenio (1960) *Shakespeare no Brasil*. São Paulo: MEC.
- HELIODORA, Barbara (1967) "Shakespeare in Brazil". *Shakespeare Survey*.
- MARTINS, Wilson (1996) *História da inteligência brasileira*. Vol. VII (1933-1960). 2ª. ed. São Paulo: Quêiroz.
- MORICONI, Ítalo (1998) "Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira". *Poesia Hoje*. Niterói: EdUFF, p. 11-24.
- _____. (2003) "Geração 90: segunda dentição". *Caderno Idéias, Jornal do Brasil*, 5 jul.
- NINA, Claudia (1997) "A nova lírica dos anos 90". *Caderno Idéias, Jornal do Brasil*, 5 jul.
- O'SHEA, José Roberto (1997) "*Antony and Cleopatra* em tradução". Em W. Shakespeare. *Antônio e Cleópatra*. Tradução, notas e bibliografia de José Roberto O'Shea. São Paulo: Mandarim.
- PEDROSA, Celia (2001) "Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência". Em Maria Lucia de Barros Camargo e Celia Pedrosa. *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, p. 7-24.
- PELEGRINI, Milton (2001) *Antropofagia*. Mesa-redonda promovida conjuntamente pela Faculdade de Comunicação e Filosofia da PUC/SP e pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, da mesma universidade, com a participação dos professores Dietmar Kamper, Birke Mersmann e Haroldo de Campos. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2001/abr/03/309.htm>
- RAMOS, Péricles Eugenio da Silva (1985) "Introdução". Em William Shakespeare. *Otelo*. Tradução, introdução e notas de Péricles Eugenio da Silva Ramos. São Paulo: Círculo do Livro.
- WYLER, Lia (1999) "Uma perspectiva multidisciplinar da tradução no Brasil". Em Marcia A. P. Martins (org.) *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Lucerna, pp. 96-104.

NOTAS

¹ A partir da Primeira Guerra Mundial, a importação de produtos culturais franceses sofreu uma redução drástica, ao mesmo tempo em que os Estados Unidos começavam a buscar novos mercados econômicos e culturais, investindo em grande escala no continente sul-americano (Wyler, 1999: 100).

² Para mais detalhes, ver *Beabá do MEC/USAID*, de Marcio Moreira Alves (Rio de Janeiro: Gernasa, 1968).

³ *Geração 90: Manuscritos de computador* (Boitempo, 2001) e *Geração 90: Os transgressores* (Boitempo, 2003).

⁴ Algumas outras coleções da Martin Claret: “Vida e pensamentos”, “Saúde e sabedoria”, “Auto programação mental”, “Pensamentos de sabedoria”, “O autor por ele mesmo”. As duas nítidas vertentes editoriais da Martin Claret – grandes clássicos e aconselhamento – são fruto do duplo objetivo, explicitado no texto de apresentação de sua página na Internet, de “contribuir para a difusão da educação e da cultura por meio do livro popular e essencializado (livro-clipping), usando todos os canais ortodoxos e heterodoxos de comercialização”, e de “conscientizar e motivar as pessoas a desenvolver e utilizar o seu pleno potencial, mental, espiritual e social” (<http://www.martinclaret.com.br>).

⁵ Atualmente, as fontes são outras. O poeta Carlito Azevedo, por exemplo, incorpora elementos tirados de outros modelos poéticos, inclusive estrangeiros, mas estes são basicamente franceses. (Moriconi, 1998: 21)

Apêndice

“TUPY OR NOT TUPY”:

OS SOTAQUES BRASILEIROS DE SHAKESPEARE

Traduções brasileiras publicadas (por década)¹

Década de 1930

Tradutor	Título	Editora
Tristão da Cunha	<i>Hamleto</i>	Schmidt, 1933
Berenice Xavier	<i>A megera domada</i>	Atena, 1936
Berenice Xavier	<i>O mercador de Veneza</i>	Atena, 1937

Década de 1940

Onestaldo de Pennafort	<i>Romeu e Julieta</i>	Ministério da Educação e Saúde, 1940; Civilização Brasileira, 1956
Oliveira Ribeiro Neto	<i>A tragédia de Romeu e Julieta</i>	Martins, 1948; Villa Rica, 1997 (edição com <i>Romeu e Julieta</i> , <i>Hamlet</i> e <i>Macbeth</i>)
Jorge Costa Neves	<i>Rei Lear</i>	Clássicos Jackson, 1948 (edição com <i>Rei Lear</i> e <i>Macbeth</i>); 1960
Artur de Salles	<i>Macbeth</i>	Clássicos Jackson, 1948 (edição com <i>Macbeth</i> e <i>Rei Lear</i>); 1960

Década de 1950

Carlos Alberto Nunes	<i>Tragédias, Comédias e Dramas Históricos</i>	Melhoramentos, 1950-58; Ediouro, s/d
Péricles E. da Silva Ramos	<i>Hamlet</i>	José Olympio, 1955; Círculo do Livro, 1982
Onestaldo de Pennafort	<i>Otelo</i>	Civilização Brasileira, 1956; Relume Dumará, 1995 (edição bilíngüe)

Década de 1960

Nelson de Araújo	<i>Macbeth</i>	Imprensa Oficial da Bahia, 1960
Manuel Bandeira	<i>Macbeth</i>	José Olympio, 1961; Brasiliense, 1994; Paz e Terra (edição de bolso), 1997
Millôr Fernandes	<i>A megera domada</i>	Letras e Artes, 1965; L&PM, 1994
Carlos Lacerda	<i>Julio César</i>	Record, 1965; Bibliex, 1992
Péricles E. da Silva Ramos	<i>A tragédia de Macbeth</i>	Conselho Estadual de Cultura, 1966
Anna Amélia C. Mendonça	<i>Hamlet</i>	Agir, 1968; Nova Fronteira, 1995 (edição com <i>Hamlet</i> e <i>Macbeth</i>)
F. C. Cunha Medeiros e Oscar Mendes	<i>Tragédias, comédias e dramas históricos</i>	José Aguilar, 1969; Nova Aguilar, 1989 e 1995

Década de 1970

Geir Campos	<i>Macbeth</i>	Civilização Brasileira, 1970
Maryland Moraes	<i>Rei Lear</i>	Bruguera, 1972
Newton Belleza	<i>Amansando Catarina</i>	Emebê, 1977

Década de 1980

Millôr Fernandes	<i>Rei Lear; O rei Lear</i>	L&PM, 1981 e 1994; L&PM Pocket, 1994
Millôr Fernandes	<i>As alegres comadres de Windsor</i>	L&PM, 1981
Geraldo de C. Silos	<i>Hamlet</i>	JB, 1984
Péricles E. da Silva Ramos	<i>Otelo</i>	Círculo do Livro, 1985
Millôr Fernandes	<i>Hamlet</i>	L&PM, 1988; 1995; L&PM Pocket, 1996

Década de 1990

Sergio Flaksman	<i>Noite de reis ou O que quiserem</i>	Relume Dumará, 1990 (edição bilíngüe)
Barbara Heliodora	<i>O mercador de Veneza</i>	Nova Fronteira, 1990 (edição com <i>O mercador de Veneza</i> e <i>A comédia dos erros</i>); Lacerda, 1999
Barbara Heliodora	<i>A comédia dos erros</i>	Nova Fronteira, 1990 (edição com <i>O mercador de Veneza</i> e <i>A comédia dos erros</i>); Lacerda, 1999
Barbara Heliodora	<i>Noite de reis</i>	Nova Fronteira, 1991 (edição com <i>Noite de reis</i> e <i>Sonho de uma noite de verão</i>)
Bárbara Heliodora	<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Nova Fronteira, 1991 (edição com <i>Noite de reis</i> e <i>Sonho de uma noite de verão</i>)
Geraldo Carneiro	<i>A tempestade</i>	Relume Dumará, 1991 (edição bilíngüe)
Jorge Wanderley	<i>O rei Lear</i>	Relume Dumará, 1992 (edição bilíngüe)
Barbara Heliodora	<i>Henrique V</i>	Nova Fronteira, 1993 (edição com <i>Henrique V</i> e <i>Ricardo III</i>)
Paulo Mendes Campos	<i>Os dois cavalheiros de Verona</i>	Relume Dumará, 1993 (edição bilíngüe)
Anna Amélia C. Mendonça	<i>Ricardo III</i>	Nova Fronteira, 1993 (edição com <i>Henrique V</i> e <i>Ricardo III</i>)
Barbara Heliodora	<i>Medida por medida</i>	Nova Fronteira, 1995 (edição bilíngüe)
Bárbara Heliodora	<i>Coriolano</i>	Nova Fronteira, 1995 (edição bilíngüe)
Mário Fondelli	<i>Hamlet</i>	Newton Compton Brasil, 1996
Barbara Heliodora	<i>Romeu e Julieta</i>	Nova Fronteira, 1997
Mario Fondelli	<i>Romeu e Julieta</i>	Pólo Editorial do Paraná, 1997
Beatriz Viégas-Faria	<i>Romeu e Julieta</i>	L&PM Pocket, 1998
Barbara Heliodora	<i>A megera domada</i>	Lacerda, 1998
Bárbara Heliodora	<i>Rei Lear</i>	Lacerda, 1998

Barbara Heliodora	<i>Otelo</i>	Lacerda, 1999
Beatriz Viégas-Faria	<i>Otelo</i>	L&PM Pocket, 1999
Barbara Heliodora	<i>A comédia dos erros</i>	Lacerda, 1999
Barbara Heliodora	<i>A tempestade</i>	Lacerda, 1999
José Roberto O'Shea	<i>Antônio e Cleópatra</i>	Mandarim, 1999 (edição bilingüe)
Gerado de Carvalho Silos	<i>Antônio e Cleópatra</i>	Topbooks, 1999

Década de 2000

Equipe de tradutores da Editora Martin Claret	<i>Hamlet</i>	Martin Claret, 2000
Aíla de O. Gomes	<i>Rei Lear</i>	UFRJ, 2000
Beatriz Viégas-Faria	<i>Macbeth</i>	L&PM Pocket, 2000
Barbara Heliodora	<i>Henrique IV - I</i>	Lacerda, 2000
Barbara Heliodora	<i>Henrique IV - II</i>	Lacerda, 2000
Barbara Heliodora	<i>Julio César</i>	Lacerda, 2001
Barbara Heliodora	<i>Antônio e Cleópatra</i>	Lacerda, 2001
Pietro Nassetti	<i>Rei Lear</i>	Martin Claret, 2001
Beatriz Viégas-Faria	<i>Sonho de uma noite de verão</i>	L&PM Pocket, 2001
Beatriz Viégas-Faria	<i>A tempestade</i>	L&PM Pocket, 2002
Beatriz Viégas-Faria	<i>Muito barulho por nada</i>	L&PM Pocket, 2002
Jean Melville	<i>Macbeth</i>	Martin Claret, 2002
Jean Melville	<i>Romeu e Julieta</i>	Martin Claret, 2002
José Roberto O'Shea	<i>Cimbeline, rei da Britânia</i>	Iluminuras, 2002
Fernando Nuno	<i>Hamlet</i>	Objetiva, 2003

Fernando Nuno	<i>Romeu & Julieta</i>	Objetiva, 2003
Fernando Nuno	<i>Sonho de uma noite de verão</i>	Objetiva, 2003
Fernando Nuno	<i>Macbeth</i>	Objetiva, 2003
Jean Melville	<i>Otelo, o mouro de Veneza</i>	Martin Claret, 2003
Alex Marins	<i>A megera domada</i>	Martin Claret, 2003
Beatriz Viégas-Faria	<i>Julio César</i>	L&PM Pocket, 2003
Barbara Heliodora	<i>Timon de Atenas</i>	Lacerda, 2003
Barbara Heliodora	<i>Titus Andronicus</i>	Lacerda, 2003
Barbara Heliodora	<i>Ricardo II</i>	Lacerda (no prelo)
Barbara Heliodora	<i>Tróilo e Cressida</i>	Lacerda (no prelo)
Beatriz Viégas-Faria	<i>Noite de reis</i>	L&PM Pocket (no prelo)
José Roberto O'Shea	<i>O conto do inverno</i>	Iluminuras (no prelo)

NOTAS

¹ A relação de traduções publicadas apresentada neste apêndice é fruto de um levantamento feito junto a bibliotecas, livrarias, sebos e coleções particulares, além de menções na mídia impressa. Apesar da extensa pesquisa, é possível que haja umas poucas traduções não localizadas pela pesquisa. Cabe observar que não foram incluídas as traduções/adaptações voltadas exclusivamente para o público infanto-juvenil.

CELEBRIDADE E ANONIMATO SEGUNDO
LOYOLA DE BRANDÃO: FANTASMAGORIA
MERCANTIL E SUBJETIVIDADE TERMINAL NA
VIRADA DE MILÊNIO

Francisco Rüdiger

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Precisamos ter a coragem de reconhecer que a vida não resiste a uma interpretação séria e que é difícil, senão impossível, atribuir um sentido ao que visivelmente não comporta um; mas por outro lado, nem que seja por gosto de paradoxo, é certo que podemos ser seduzidos por esse naufrágio, pela amplidão, pelo brilho do nada de tudo o que vive.

Cioran

Durante séculos, pretendeu-se que os homens podiam se distinguir por seus feitos e obras e que, só assim, habilitar-se-iam a buscar a glória entre seus pares e a conquistar a imortalidade aos olhos de sua espécie. A democracia de massas moderna rebaixou ou tornou mais mundanas essas idéias de sucesso, ao separá-las da criação extraordinária e subordiná-las à obtenção de algum tipo de popularidade. A crescente confusão entre o conceito de êxito mundano e a conquista da condição de celebridade via os meios de comunicação representa um fenômeno mais recente e avançado que, todavia, já se instalou entre nós, como dá sinal reflexivo o romance de Ignácio de Loyola Brandão: *O anônimo célebre* (2002).

A procura da glória baseava-se no fato cotidiano de que era o juízo dos próximos que informava ao homem se seus feitos tinham um cunho extraordinário. A popularidade apareceu quando o objeto de aprovação passou a ser a impressão causada por seus atributos pessoais, senão seu magnetismo individual. A passagem da fama à celebridade situa-se no momento em que essa impressão passa a ser objeto de confecção pelas engrenagens coletivas e anônimas da indústria cultural.

Discutir-se-á quando isso começou a ocorrer no mundo ocidental, a partir de quando, historicamente, a fama passou a ocupar o lugar da glória e o conceito de sucesso se colou à figura da celebridade (Schickel 22-26). Hollywood é a referência de consenso para o ponto de irradiação do fenômeno, e concorda-se em que, se a expansão das atividades de relações públicas foi o expediente que o acionou, a época em que isso se deu situa-se no período entre-guerras, 1918-1939 (Gabler).

Em todo caso, o certo, porém, é que, enquanto a fama ainda depende do desempenho de atos notáveis, a celebridade é função do movimento da indústria cultural. Os heróis faziam-se por conta própria, as celebridades são criação da mídia; aqueles tornavam-se famosos por serem pessoas extraordinárias, essas por serem nomes da moda ou em evidência publicitária.

[Enquanto] o herói é construído através do folclore, dos textos sagrados e dos livros de história, as celebridades são criaturas da fofoca, da opinião, das revistas, dos jornais e das imagens efêmeras do cinema e da televisão. A passagem do tempo, que cria os heróis, destrói as celebridades; um é feito, a outra é desfeita pela repetição. A celebridade nasce dos jornais e jamais perde a condição oriunda dessa origem fugidia.

Daniel Boorstin refere-se assim à época de origem do fenômeno, há mais de quarenta anos, nos Estados Unidos. Para ele, as celebridades são simples nomes que, feitos pela mídia, passam em seguida a ser notícias por si mesmos. Celebridades, consagrou, são os seres humanos como pseudo-evento (Boorstin 57). A ênfase conferida às suas relações amorosas, seus hábitos de consumo, seus esportes preferidos, suas residências e tudo o

mais “expressam nosso esforço desesperado de fazer distinções entre o indistinguível” (Borstin 45-76).

O *anônimo célebre* pode ser lido como um irônico comentário literário do ingresso de nosso país nesse horizonte. Depois de 1968, o Brasil veio a conhecer um mercado de bens culturais sempre crescente, graças sobretudo, mas não só, à televisão. Gestou-se à época do milagre um mercado de consumo de massas urbano cuja formação e fortuna ligou-se ao desenvolvimento de uma vigorosa atividade publicitária (Ortiz). Através dessas agências, articula-se desde então o imaginário de uma população que passou a se compreender e comportar como consumidora, sem ter sido convertida de todo à ética do trabalho e sem ter conhecido na carne os ideais civis de cidadania republicana.

Deixando de lado um sistema de estrelato televisual que tentou suceder ao esboçado pelo rádio (Goldfeder), acabou se impondo nos últimos anos um cenário em que reinam inconteste como principais personagens as celebridades. Segundo Silviano Santiago, Caetano Veloso abriu caminho para tanto, ao sintetizar a tropicália com a jovem guarda e, por esse meio, tornar-se o primeiro “superastro por excelência das artes brasileiras [no início dos anos 1970]”.

[Caetano descobriu e começou a explorar o fato de] que o espontâneo do palco se paga com o extravagante na vida real, pois só o extravagante desperta o comentário, que é o alimento diário do superastro, seu néctar e sua ambrosia, seu pano de prato onde limpa as mãos sujas das canções. [...] Superastro é o que já o é fora do palco, da tela, do vídeo, do disco, e não precisa provar mais nada para poder ser superastro no palco, na tela, no vídeo, no disco. (Santiago 150)

Ainda nos 1970, Dener Pamplona de Abreu expandiu o conceito para a sociedade estabelecida com a invenção da “frescura”, fazendo distinguir “entre ser vulgar e ser vedete”, enquanto as revistas de fofocas de televisão para massas substituíam as revistas de fãs-clubes de estrelas do rádio e do cinema. Programas como *Flash* (Amaury Júnior, TV Bandeirantes) con-

firmaram essa via nos 1980, ao promoverem o eclipse das tradicionais colunas sociais dos jornais pelos veículos de desfile de celebridades, exponenciados hoje pela revista *Caras*, criada em 1993.

Segundo o Diretor de *Caras*, Edgardo Martolio, com a criação da célebre ilha, para não falar do castelo mantido pela revista:

Os objetivos jornalísticos [!] eram os que são: reunir vips e famosos num espaço de relax durante as férias, criando uma mescla de personagens de sucesso interessantes. O objetivo mercadológico era o que deu: remarcar a cada verão o charme da revista num evento glamouroso continuado. (citado in “A Ilha da Fantasia”, *Revista Imprensa*, 1999)

Embora não completamente, o fenômeno transformou-se assim em modelo moral de agenciamento da personalidade nas condições de um capitalismo cada vez mais predatório da força de trabalho e seletivo socialmente, muito mais do que emanação da necessidade de se organizar a própria vida subjetiva de acordo com as exigências do modelo empresarial, que ajudam a explicar seu aparecimento na Europa e Estados Unidos.

Richard Sennett observa que, tradicionalmente, “a narrativa de vida de uma carreira [no trabalho ou em outra atividade] é uma história de desenvolvimento interior, que se desenrola por habilidade e luta” (144). O capitalismo contemporâneo tende a tornar isso cada vez mais difícil onde ocorria e impossível onde jamais foi a norma, como entre nós. Lança-nos numa situação em que a condição de simples indivíduos, formados pela montagem acidental, desencontrada e improvisada de vivências, vê-se reforçada por forças econômicas que colaboram na desintegração desses ordenamentos, “cuja ausência ameaça o funcionamento de qualquer empreendimento coletivo”, e “aumenta o sentimento de vulnerabilidade individual” (Sennett 166-176).

A propagação da cultura das celebridades finca suas raízes mais próximas, em vários sentidos, nessa situação, mas também nas tendências históricas mais amplas em que se funda a conversão da indústria cultural em sistema, ocorrida no último século. Deixando de lado esse aspecto mais geral, pretende-se examinar como essa situação é articulada reflexivamente pela

obra de Loyola Brandão, baseando-se na premissa, por nós seguida há algum tempo, de que os processos históricos e situações sociais se articulam em várias formas de discurso e que examiná-las significa proceder à análise do modo como aquelas realidades são mais ou menos vividas e pensadas pelos seres humanos em condições determinadas.

Vivemos agora numa época em que ostentar riqueza virou coisa chique ou *in*, como se diz em jargão. Época avessa à solidariedade, que promove a concorrência mais selvagem entre as pessoas e subordina tudo ao êxito material, que passa a ser sinônimo de uma felicidade privada e intransferível. É o mundo de Xuxa e Lair Ribeiro, das mulheres do Olacyr, das jóias de Hebe Camargo, da ilha de Caras, da esperteza de Adriane Galisteu, do restaurante Leopoldo, [dos programas] de Amaury Jr. e de Otávio Mesquita. (Silva)

O *anônimo célebre* não reflete ou influencia, direta ou indiretamente, as ações e idéias que a cultura de mercado assim instala em nosso país: procede à sua articulação reflexiva e literária, porque suas linhas de raciocínio, mediadas em diversos graus, estão mais ou menos presentes na conduta e na consciência de todos os que vivem em seu âmbito de atuação.

1. O anonimato como celebridade

O romance pode ser lido como quarto passo de uma caminhada que seu autor encetou com *Bebel que a cidade comeu* (1968). A trilha seguida de um ponto ao outro é a da experiência da pessoa de classe média baixa em meio, primeiro, às circunstâncias do processo de urbanização capitalista e, depois, de império econômico e espiritual da globalização. Levado ao cinema no mesmo ano de seu lançamento com o título de *Bebel, garota propaganda* (Maurício Capovilla), o último livro é uma espécie de romance sobre a ascensão e queda de uma jovem suburbana que se entrega à vida na selva da cidade grande no começo dos anos 1960. O corpo lhe abre as portas da vida artística, primeiro no submundo da revista, em seguida no show business da televisão, da imprensa e da publicidade.

Bebel descobriu o Rio e o sucesso da promoção [pelos veículos de comunicação]. Num mês pegou capa de *O Cruzeiro*, *Fatos e Fotos*, reportagens em *Manchete* e *Jóia*, e notícia em todas as colunas de música, televisão e teatro. Em uma semana foi a mais festas, boates, reuniões e programas de televisão do que em toda a sua vida. Era procurada: "Eu tenho um nome". (Brandão, 1968, 59)

Marcelo lhe fornece um contraponto porque, vindo do interior, encontra colocação precária na imprensa e, comendo o pão que o diabo amassou, descobre as misérias da maior metrópole da América Latina. Tornam-se amantes, mas não por muito tempo. Celebridade de seu tempo, ela repele a idéia de compromisso feita pelo namorado: "Você imaginou quanto gente gosta de mim? Quanta? A maioria é gente que eu nem conheço. Não é uma felicidade isso? E quanto mais famosa eu for, mais gente vai me rodear. Gosto que fiquem em volta de mim, num círculo" (id. 61).

Estoura o Golpe militar de 1964. Marcelo entra na clandestinidade. Depois de dois anos de sucesso, começa o declínio de Bebel. A Jovem Guarda passa a ditar a moda, e ela não sabe cantar. "Faz meses que não trabalho. Nem um programa de televisão, nem uma foto. Passei tanto tempo trabalhando sem parar que não agüento ficar assim. Estou desaparecendo! Daqui a pouco ninguém se lembra de mim! Por que esse pessoal não quer mais saber de mim?" (id. 193).

No ostracismo da publicidade, descobre que a devoção popular que a fama lhe traz é a forma abstrata de satisfazer sua necessidade de amor, sem notar que é como de puta ambiciosa que os outros lhe interpretam as condutas. Marcelo reaparece e, reacendendo-lhe a vontade de viver autenticamente, a envolve em ações terroristas, mas acaba preso e morto pelo regime. Bebel retoma a vida de vedete em casa noturna, mas convertida em prisioneira do sistema do estrelato, não vive mais sem abandonar o sonho de que "ia voltar à televisão" (id. 343).

Não verás país nenhum (1981) e *O ganhador* (1985) são as estações posteriores que é preciso mencionar, ao se seguir a trajetória literária assim encetada. No último romance, relatam-se as circunstâncias prodigiosas verificadas no cotidiano viven-

ciado pelo narrador, em fuga ou périplo por diversas cidades e lugares do Brasil. Massiminiano, *O Ganhador de Festivais*, é o vencedor de um prêmio que não era para ele, o vitorioso de um concurso de música com a canção que tomou de outro. Fugindo do verdadeiro vencedor tanto quanto de sua falta de talento artístico, interna-se pelo país, tornando-se ouvido dos casos que lhe contam os mais diversos personagens. Testemunha irônica de uma nação formada por espertalhões, miseráveis, supersticiosos, ingênuos e nefelibatas, narra – com o autor – as cenas que este pode ver em filmes feitos à mesma época, como *Bye Bye Brazil* (1979) ou *O homem que virou suco* (1980).

Depois de muito acalantar o sonho de ser notícia ou ser entrevistado sobre a arte que não possui de verdade, de testemunhar as contradições grotescas de um país em processo de liquefação cultural, o personagem conclui que, hoje, a “vida é a arte de preencher vazios”.

O Ganhador esteve na televisão. O produtor contente, quando viu o braço só. Vai comover o povo, disse que precisamos, puta lbope. Arremedo de auditório, povo simples de subúrbio, claque para uivar. Uma garota desmaiou. O Ganhador constrangido, depois gostou. Ninguém prestava a atenção em nada. Enquanto a câmara não focalizava, a platéia se distraía, lendo fotonovelas, jornais, conversando baixinho, fazendo tricô, jogando beijinhos para os técnicos. Terminada a apresentação, três telefonemas: onde comprar o disco? (Brandão, 1987, 43)

Quem é o Ganhador não se fica sabendo bem: consciência flutuante, descrita aos poucos e aos pedaços por um narrador muito discreto, encontra algum eco na personagem do sociólogo/delinquente de *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 1999). Falta-lhe o sentimento de remorso, a consciência moral que um dia esse possuiu, mas não se pode dizer que seja má pessoa, um verdadeiro criminoso. “Amigo das frases sem sentido”, pronunciava-as quando instado a falar seriamente, “porque são as únicas que explicam a falta de sentido de viver uma vida como esta, num país como o Brasil” (id. 257).

Loyola limita-se a contar as aventuras vividas pelo personagem, visto que esse registra nossa miséria social e espiritual

como simples testemunha, amoral e desinteressada. Na expectativa de um acerto de contas com seu outro, sujeito de classe média rebaixado e ressentido, ele tenta com a esperteza o sucesso que perdeu todo o tipo de parâmetro. Espécie de “picadeiro de um circo solitário”, a consciência do mesmo é um cenário onde se projeta para o leitor uma combinação espúria de indivíduos sem rumo, subdesenvolvimento social, fragmentos de erudição clássica e anúncios de torneios de tênis patrocinados por marcas de cigarro multinacional.

No outro romance citado, as peripécias por que passa a personagem principal servem de pretexto para o autor fazer uma desmontagem do desastre humano implicado nos projetos de Brasil Potência da Ditadura Militar. O recurso à linguagem da ficção política futurista é lançado de maneira ao mesmo tempo trágica, irônica e satírica sobre seus miseráveis resultados. Souza encarna o professor de história que o Esquema, em sua incompetência, permitiu sobreviver como não-excluído e que, como consciência reflexiva, muito mais do que moral, relata a corrupção política, a manipulação da opinião, a miséria social e o descalabro ambiental em que se encontra o país.

Quantas vezes me vi automaticamente a defender o Esquema... [mas] me surpreendia com o desdobramento inexplicável que se produzia em mim. Estava falando, e me via falando. Era o outro a me contemplar. Um ser que ouvia a mim mesmo, duplicado, surpreso, menos com a duplicação do que com as idéias que escutava. (Brandão, 1981, 123-124)

Souza conserva lembranças familiares e procura se salvar como homem de família mas, traído pela mulher e esclarecido acerca do mundo em que vive em encontro com um velho encercado com as autoridades, entrega-se à marginalidade, da qual não sobreviverá. A narrativa é menos claustrofóbica do que irônica, senão satírica, porque, ainda que correta, a personagem não encarna qualquer heroísmo moral ou forma de consciência política. Retratado como pobre coitado que testemunha os fatos, ele carece da interioridade que poderia lhe conferir sentido dramático. Sucumbe por força do painel que ele se limitou a descrever, em atitude de advertência, para o leitor do romance.

O *anônimo célebre* registra em contraponto as vivências de um homem que decidiu existencialmente “viver na imaginação o que não viveu na vida real” (Brandão, 2002, 310). Como texto, estrutura-se em dois momentos. No primeiro, o leitor trava contato com o mundo da personagem, circunscrito à sua perspectiva. Apenas pela metade do texto percebe que quase tudo é fantasia solipsista dessa última. No segundo, a narrativa acrescenta algumas circunstâncias contextuais do enigma que foi sua vida, do ponto de vista de quem a conheceu exteriormente. A ênfase, então, está em registrar a pobreza moral e espiritual do que era seu mundo concreto de existência.

Consta que o Homem do 101, número do quarto que transfigurou em camarim, formou-se em comunicação e trabalhou em televisão, primeiro como assistente de estúdio, em seguida como dublê, enfim como arquivista. Casado durante algum tempo com Lavínia, sonhava em se tornar celebridade, sendo condenado pela mulher por gastar tudo o que tinha em revistas, livros, vídeos, álbuns e discos. Acreditava que um dia sustentaria a casa e iria levar a esposa para “visitar o castelo de Caras, o cassino de Punta del Este, e dançar o tango em Buenos Aires” (135).

Depois de algum tempo, abandonou a mulher, vítima de um acidente, e apresentou-se por conta própria em um sanatório, onde passou a viver como paciente patrocinado por fabricantes de cigarros. No princípio, dava algumas saídas. Depois, recolheu-se ao quarto e caiu em progressivo mutismo. Afirmava que ali tinha tudo de que precisava: vida, prazer, carreira. Acima de tudo, o lugar era seguro: nada o ameaçava (152).

O Anônimo procura refúgio em um sanatório, mas só decide se extinguir depois que a morte de seu *alter ego* lhe tira a razão de pensar as imagens de poder pessoal, e o medo de viver lhe impor o plano de obter a celebridade póstuma. “A vida para mim – dizia – é a felicidade, a paz, nessa realidade falsa, verdade fictícia” (254). A explicação, sugere-se, está na violência que se impôs à sociedade e na fragilidade a que vem se reduzindo o indivíduo em todos os planos da vida, do trabalho cotidiano ao espetáculo extraordinário.

“Apegar-se à vida confortável, sem perigos, ameaças, ruídos” (311), neste contexto, como diz o sujeito, não é sinal

apenas de comodismo e mediocridade; também é expressão literária de um sentimento acalentado por milhões e milhões de pessoas em meio a um mundo social dilacerado por uma competição selvagem e um processo de desintegração que, todavia, são as pessoas mesmas que mantêm, ao cultural ou inclusive procurar viver segundo o modelo dos colunáveis e celebridades.

Depois de internada, a personagem conhece uma mulher ou pretende ter conhecido uma mulher comum por quem se apaixona, mas a quem deixa, ao se ver instada a sair do sanatório e regressar à vida cotidiana. Para ela, afirma o sujeito, “estar comigo era estar condenada ao dilaceramento, carregar a infelicidade” (225). Bebel carregava desejos simples, uma felicidade instintiva, que a cidade corrompeu, explorou e, depois, jogou fora; seu sucessor já não os conhece senão de lembrança, e boa parte de seu esforço consiste em reprimir os seus resquícios (189).

Bebel convenceu-se de que o calor do contínuo ir e vir de estranhos, que as badalações e festas parecem prometer, só lhe seria dado atingindo a fama nos meios de comunicação. Marcelo desejava construir uma relação melhor que a que conheceu em família, antes de ser desprezado, sumir e começar a militar no Partido Comunista. Enquanto para ela tornar-se diva da cultura de mercado insipiente era tudo, para ele a questão de vida ou morte é remediar o infortúnio das massas excluídas: “pouco importa saber o que é verdade e o que é mentira. Tudo é igual! Não faz diferenças! Não muda nada!”, ela afirma (Brandão, 1968, 43).

O Anônimo é em certo sentido uma ressurreição fantasmagórica e masculina desse entendimento trinta anos mais tarde, cumprido o ciclo de inserção de nosso país na era da indústria cultural. Guardará do ser que o amou a nostalgia do contato humano carnal, simples e autêntico, mas também o das dores do mundo e da fragilidade da experiência. A fantasia de ser um furacão sexual que alimentava fazendo esforço convivia nele com o sentimento de fraqueza, que ele jamais deixava de combater, de apenas ser humano. “Não teria coragem de levar para a cama essas loiras monumentais, esculpidas por musculação e aparelhos, modeladas por silicone, estátuas perfeitas” (270).

Tendo atuado como dublê de um galã de novelas (“Marcos Menezes”), vivia da fantasia de, senão sucedê-lo, passando a ser ele, pelo menos superá-lo em fama e celebridade. Arquitetou diversos planos para tanto e os viveu em fantasia. Queria ser ele, trazer para si, na condição de outro, toda a celebridade de MM.

O *Ganhador* tinha claro, como parte da massa anônima, sua não-formação, definindo-se pelos livros que não lera, pelas músicas que não escutara, pela cultura primitiva que o cercava e ele barbaramente desfrutava. Escutava rádio de “música e anúncios. Perguntas rápidas, conhecimento geral, a resposta certa vale um vidro de ketchup. Especialistas respondem a consultas de ouvintes. Veterinário ensina a curar diarreia de cachorro” (Brandão, 1985, 40). Nesse contexto, o consumo com que as pessoas se envolvem vai dos relógios digitais aos chapéus de palha encardida, dos baldes de plástico aos jeans de grifes falsificadas. Nas camisetas lê-se dizeres como “Kiss my ass, lick my cock” até “Visite o Rio neste verão” e “Diretas-Já” (id. 41).

Já o Anônimo, enquanto candidato à celebridade, define-se pela sua pseudoformação, as técnicas de vida e métodos de pesquisa descobertas na mídia e de que ele lança mão para tentar ser outro em imaginação. Passados mais de quinze anos em relação ao outro romance, sonha com um consumo sofisticado, mas não menos embaralhado; converte-se em antropólogo solipsista pós-moderno, para o qual não há mais nada a buscar no cotidiano popular, das chamadas pessoas comuns. Destarte, procede à montagem de arquivos, concebe assessorias pessoais e confecciona manuais de auto-ajuda. Os primeiros são coleções de recortes, palavras e imagens, sobre as manias vazias e idiossincráticas dos famosos. Os manuais formam em conjunto e em sua completa boçalidade o catecismo de treinamento do pretendente à condição de celebridade. As assessorias, o sinal burocrático e desesperador, retratado de forma caricata, da completa perda de espontaneidade que nos impõe o sistema da indústria cultural (121-125).

O personagem desenvolve com ajuda desses elementos uma capacidade de ver o mundo como se em seus olhos estivesse acoplada uma câmera da qual nem ele mesmo pode subtrair-se. Teoricamente, o sujeito elabora um sistema de observa-

ção e análise, baseado em uma metodologia puramente mental e na crença de que seu quarto era um camarim de estúdio de televisão, o camarim 101 (240).

Consciente de que “depois que o sucesso chega é preciso alimentá-lo, comportando-se segundo as exigências, necessidades, regras, determinações, conhecendo as oscilações do mercado, impiedosas” (92), mas também de que a cidade se tornou um inferno, de que nossas opções são objeto de patrulha estética e mercadológica e, assim, convém ver certos filmes ou ouvir certas músicas tarde da noite, com as janelas fechadas, “para não expormos nosso lado secreto” (93), começa a suprimir sua identidade histórica, desfazendo-se de seus documentos, fotos, papéis, contas, etc., e dedica-se a construir uma personalidade fictícia, calcada no exemplo de uma celebridade, que todavia deverá ser vivida até as últimas consequências em sua imaginação.

Durante os séculos de tradicionalismo, o homem temia a possibilidade de que sua alma fosse roubada ou possuída por uma força maligna qualquer. “O temor moderno é bem diferente: é o de que o precioso eu privado possa ser duplicado e de que, assim, nossa individualidade única seja denegada” (Lyons 222). Chegada a pós-modernidade, essa situação se tornou, ao contrário, objeto de desejo de milhões e milhões de pessoas, através de sua subsunção ao sistema da indústria cultural, como dá testemunho o relato do Anônimo.

Esquecendo o próprio nome ao afirmar tantos outros, até porque nada significam (238), a personagem procura sustentar a idéia de que seu passado é algo sobre o qual ninguém deverá saber nada, sobre o qual se deixarão pistas fugazes, que indiquem, no máximo, a presença de um homem contraditório e de ligações espúrias, através da qual se formará, de preferência, a imagem de um espírito aventureiro. As pessoas se encantam com isso, julga, porque “em cada pessoa existe a inclinação à transgressão e à violência, contida pelo que se chama processo civilizatório” (132).

Para o Anônimo, seu eu não é o seu mesmo, deixou de ser tal coisa, mas não porque se dissociou na embriaguez das festas, submergiu na multidão em êxtase, optou por uma “dissolução psicastênica no espaço” ou, ainda, “aproveitou-se da

expansão das suas fronteiras para se atirar no vazio". Ocorre assim porque o anônimo existe num espaço em que a consciência de si abstrata e a imagem midiática alienada, submetidas a uma única dinâmica, ora se fundem, ora se dividem (e então seu eu se espectraliza).

A personagem não aceita o chamamento do prazer sensual que emana do mundo feminino, recusa-se a relativizar a razão instrumental e não tem desejo de se libertar de uma personalidade cristalizada. O plano é livrar-se da vivência concreta e, mais tarde, da própria existência. Condenada a ser um anônimo em vida, passa a se dedicar ao projeto de ser uma celebridade após a morte, para a qual elabora, imaginariamente, documentos, cartas, críticas, comentários e situações. "Fornecer pistas contraditórias. Confundir a cronologia. Quanto mais paradoxal, incoerente, ambíguo, inconsistente, desconexo for o relato em torno de uma vida, mais curiosidade vai levantar e mais estudos provocar [no público]" (310).

Embora refaça seu passado ao sabor do momento e não queira deixar vestígios que permitam aos outros saber quem foi ao certo, a personagem em foco, ao contrário, procura fazer com que seu mundo se reduza a pensamentos. Elaborar sua ciência, ou seja, controlar seu fluxo de imagens, seria seu máximo de realização. O pressuposto de que a vida possui uma articulação interna, um sentido concreto e, portanto, pode ser narrada menos se desintegrou do que se tornou objeto de uma negação consciente e decidida, em favor da montagem arbitrária, violenta e fragmentária das imagens mercantis acessíveis por parte de um eu mínimo que, em vários aspectos, recorda o definido nos escritos de Christopher Lasch.

Destarte, "a diferença entre o real e a imagem é por princípio abolida", como diria Adorno (35). "O sujeito literário que se declara livre das convenções da representação concreta reconhece ao mesmo tempo sua própria impotência", mas não no sentido de que ele "reconhece o poderio superior do mundo das coisas que reaparece em meio ao seu monólogo", e sim no sentido de que esse mundo, se existe, na ótica desse sujeito não importa como tal: o indivíduo só se importa com as imagens reifi-

cadadas de seu mundo fantasmagórico, articulado de maneira disparatada e fugidia pelos meios de comunicação.

Desejando permanecer pelo menos na memória possível da humanidade, concebeu o projeto de se tornar uma “celebridade invisível”, “o mais célebre entre todos os anônimos” (349). Como em Beckett, a catástrofe que é sua vida deve permanecer enigmática aos olhos do público, não deve ser conhecida pelas outras personagens. O texto não leva o leitor, como o do autor recém-citado, para o campo do esoterismo mas, sem pregação moral em sentido contrário, sugere-lhe que o solipsismo midiático se tornou princípio regular de conduta em certos setores de nossa sociedade.

Enquanto naquele “o sujeito não é mais idêntico consigo mesmo de modo inquestionável, não representa mais um complexo de sentido delimitado, porque suas fronteiras com o exterior se esfumam e seu mundo interior se torna *phusis*, análoga à da realidade física” (Adorno 252), neste ele se reduz à capacidade de cálculo, até o ponto em que a nostalgia da qual não pode se livrar, mais o esforço esquizofrênico de conferir sentido à sua existência, o levam a fazer o sacrifício mítico de sua vida. Quanto mais se entrega às fantasmagorias da fama e cálculos do sucesso, mais se esvai sua vida e se enfraquece seu corpo, desenvolve-se pouco a pouco um disciplinamento da esterilidade, como diz Cioran. Falecendo em virtude de fraqueza física, é posto num caixão sem nome, para ser enterrado em cova sem identificação, num cemitério por onde em poucos anos vai passar uma nova estrada (375).

2. A celebridade como fantasmagoria

Para Cioran, em última instância, “viver é recusar os outros; para aceitá-los, é preciso saber renunciar, violentar-se, agir contra sua própria natureza, enfraquecer-se; só se concebe a liberdade para si mesmo: ao próximo só a concedemos a duras penas” (1994, 14). O Anônimo vive com base no credo oposto, o de que só nos violentando é que chegamos a agir por conta própria. Existimos ao nos espelharmos nos outros, são suas imagens que nos dão a força necessária para sobrevivermos. A

divergência não é uma simples questão de tempo, também tem a ver com os sistemas de vida em relação aos quais constroem seus pensamentos. O rancor contra a vida que se gera num caso e no outro podem ser semelhantes, mas não suas fontes. Aquele ainda entende a sociedade por referência ao poder político; este só a conhece pela mediação da indústria cultural.

Bebel sinaliza literariamente as circunstâncias de nosso ingresso nessa era, as fantasias e decepções que passarão a ser a de milhões de brasileiros a partir da época do Milagre (1969-1973). Acreditando que os seus sonhos são os sonhos daquele sistema, perde todos os que amava e, miserável moralmente, passa a viver alimentada apenas pela ilusão ressentida de voltar às lentes e luzes dos estúdios de televisão.

[Na cabeça da mulher] Somente se alegra, e pulsa, quando as objetivas a focalizam, os flashes estouram e os cliques dos obturadores se sucedem. Ao mesmo tempo, é como se ela soubesse que as câmeras fechadas são esquifes, e que a sua vida está sendo gravada, imobilizada, interrompida num instante que não voltará mais, um momento que, segundos depois é passado. Câmeras-esquifes que ficam com seu presente e o que ela é. É como se roubassem sua vida, aos poucos. Ela sabe disso e, ao mesmo tempo que tem necessidade das câmeras-esquifes para viver; as detesta e odeia; destruiria tudo se pudesse. (Brandão, 1968, 343)

O Anônimo tem nostalgia secreta e vergonhosa da experiência, mas vive em um tempo onde, ainda prisioneiras do ressentimento, as pessoas só “gostam da poesia quando ela serve para mascarar o marketing” (2002, 92). Em síntese, representa literariamente o sujeito captado pelo fetichismo da mercadoria cultural tecnológica que se debate com o corpo e o mundo concreto. As fantasmagorias em que aquela se expressa não deixam de ser emanações desses últimos, encarnações do conflito entre o vivo e o morto na cultura, do confronto entre o sonho forçado e a realidade assustadora.

O solipsismo fantasmagórico do homem comum em relação ao mundo da celebridades é, na obra, correlato à percepção muito clara de que, na realidade, vivemos “em cidades em per-

manente clima de guerra, cheias de ações com franco-atiradores, assaltantes, bandos armados, fugas de presídios, seqüestros, assaltos na esquina, roubos em caixas eletrônicos, estupros" (72).

Atualmente, as celebridades que conhecemos o são menos no sentido de encarnarem de maneira ao mesmo tempo sensível e cotidiana o processo de abstração social do eu e estruturação da personalidade narcisista, do que no sentido de servirem de modelos de conduta e fornecerem uma imagem dos anseios que restam às massas ainda capazes de lutar por sua realização individual em meio a uma sociedade marcada pelo acelerado rebaixamento das relações de trabalho, a exclusão social de milhões de pessoas, o banimento da vida produtiva de outros tantos e a reificação mercantil generalizada das relações sociais que se verificam com o movimento de globalização.

O Homem do 101 ambiciona imaginariamente a celebridade, deseja viver sem sustos, contratempos, cobranças e perguntas, mas só o logra apagando da consciência a miséria em que consiste seu internamento em uma instituição povoada de miseráveis. As fantasias de onipotência narcísica em relação ao mundo do espetáculo são correlatas à ojeriza que provoca a pertença a uma realidade econômica que ninguém mais entende. "Declaram os economistas: a sensação é de que a retração vai perdurarem e expectativas pesam muito nas decisões de negócios. Puta que o pariu! O que isso pode interessar?" (104).

A sociedade e a política tornaram-se figuras de nenhuma importância, porque sem atrativo e sendo fontes de dores, embora difíceis de suportar; motivo de contínua repressão ideológica, a única saída é encarnar o modelo do "ator narcisista, egoísta, romântico, boçal, pretensioso, e petulante como todo ignorante" (142). Agora, a celebridade parece ser a única personagem coletiva ou imago cultural capaz de expressar positivamente a forma de vida com a qual lutam as massas ainda não de todo excluídas do processo social e econômico. Aparentemente apenas ela possui a força para encarnar algum valor cultural, na medida em que, nas suas figuras (futebolistas, modelos, *socialites*, comunicadores, etc.) a personalidade individual e o papel social parecem fundidos num só molde.

Conviria observar, porém, que até essa condição não é segura ou bem certa, dada a sua natureza: a carência de significado moral ou ausência de função coletiva que não a de encarnar sensações e fantasias de consumo que exhibe a grande maioria das celebridades confere-lhes publicamente um cunho farsesco, oco ou superficial que, privando-as de seriedade, ao mesmo tempo ajuda a definir socialmente sua personagem pela ausência de verossimilhança. O relato sob exame fornece indício de que a relação das massas com ela tende a ser de leviandade, não é de pura e simples credulidade: os festejos que elas fazem escondem um ódio latente. A celebridade está na fase de ser e não ser um modelo moral coletivo, e é essa situação paradoxal, transitória, que lhe confere o significado e importância como personagem cultural destacada na sociedade brasileira contemporânea.

Para o Anônimo, a humanidade é sempre a mesma, o mundo não muda, muda apenas a realidade interior, “com as guerras que travamos dentro de nós [para sermos atores bem-sucedidos]” (137). Os antagonismos econômicos e sociais se transubstanciam em conflitos pessoais e, em seguida, migram para o interior do indivíduo, tornando-se objeto de conflito consigo mesmo. Encarnação literária da figura do consumidor a que vem se reduzindo o homem no capitalismo avançado, a personagem o elabora pensando que a celebridade é ele, e não a outra pessoa; nenhuma outra, contudo é ídolo de verdade, sugere o texto, enquanto está na condição de celebridade.

A relação com o mundo é marcada pela confusão valorativa, porque a consciência dominante é ao mesmo tempo fútil e esclarecida. A personagem sabe que tudo não passa de jogo de cena, mas à falta de outra coisa, é nesse jogo que lança sua imaginação. “Gosto de frases enigmáticas” (76) e “reconheço que é tudo uma luta pelo poder” (144), afirma para justificar esse tipo de esquizofrenia prazerosa e calculada, com que todavia procura conservar uma existência para si mesma em meio à selva violenta que se tornou a via social em nossos centros urbanos.

A trajetória da personagem é o relato de uma subjetividade em curso de perda ou de autodestruição. O homem em que ela se abriga é pensado como consciência: ela, não o corpo, é o objeto de reflexão estética. O narrador se expressa na pri-

meira pessoa, mas não como o velho eu romântico. Os fragmentos em que se apoia a narrativa se baseiam, é certo, na ilusão da permanência de uma mesma consciência, mas ela, além de decididamente alienada na maior parte do enredo, se sente sempre tentada a se dispersar em todo o tipo de situação com que o sistema da indústria cultural lhe interpela.

Como Dennis Brown poderia afirmar, verifica-se de modo geral que:

A egoidade consiste no livro num eu múltiplo: ela é heterogênea e, no entanto, manhosamente estruturada – um excepcional ato de equilíbrio entre a infinita variedade de partes que a compõe. A escrita baseada no fluxo de consciência constrói o eu de forma totalmente diversa do velho ego estável: ele não é mais estável ou ingenuamente egoístico. Revela-se antes flexível, dinâmico, mutável e contraditório. (83)

Diversamente de tantas personagens igualmente anônimas da literatura brasileira de anos recentes, o empobrecimento do Homem do 101 não se deve ao fato de ser vítima passiva e inerte dos acontecimentos, mas sim sujeito de sua autodestruição. Em romances como os que citamos, ocorre de um eu esvaizado ser como que atropelado por fatos inesperados, aos quais reage de forma apenas reflexa ou inconsciente. Neste, ao invés, tudo é muito bem calculado, estudado e planejado, ainda que apenas no plano da subjetividade da personagem principal.

Considerado politicamente, o texto põe em questão o juízo de que os conflitos sociais estão se tornando “cada vez menos competitivos”, ao mesmo tempo que “cada vez mais estéticos, eróticos, afetivos”. A personalização das relações sociais que tem lugar via competição por celebridade não sublima, conforme o texto, os conflitos humanos e as pulsões destrutivas que moram em nosso coração. Apenas os transfere com maior agudeza para um plano etéreo e vazio que, todavia é certo, manifesta-se no campo dos “circuitos íntimos e problemas relacionais” (Lipovetski 76).

O Anônimo ama e odeia as massas; ama-as porque só por meio delas vem a existir; odeia-as porque, assumindo a fama,

postula ser e ter o oposto do que as condena ao anonimato. Com ele diz: "Quem me confere identidade são os outros. Torno-me alguém pelo olhar de meu próximo" (238). Todavia, convém não se misturar com a massa, manter as distâncias; conceder um sorriso e um afago apenas aos humildes; sempre que possível, pisar nos que levantam a cabeça. Afinal, explica, "o olhar dos outros é que me confere identidade, me dá a certeza: [diz que] sou, existo, estou" (12).

Dividida em relação aos outros, a consciência da personagem parece não o ser tanto em relação a si mesma. A projeção absolutista de seu eu no eu alheio não incide, vendo bem, na pessoa do outro, mas nas suas imagens reificadas. A verdade não escapa ao sujeito: ele sabe ou, em seu delírio calculista, constrói a idéia de que seu outro, como ele em realidade e desejo, é um misto de coração mole e canalha decadente. A fantasia de identificação é uma fantasia de identificação consciente com a imagem glamourizada de outro indivíduo. Assim, porém, é expressão de um ato de vontade, muito mais do que uma ilusão gerada, como se gera quando somos crianças, espontaneamente.

Em função dessa situação aporética, vivenciada pela consciência imediata como desgosto consigo mesmo e autocondenação, verifica-se que, literariamente, é absolutamente lúcida a compreensão que ele logra elaborar acerca das razões de seu abandono e não menos lúcido o juízo acerca de seu valor moral. Bebel ainda possuía um narcisismo forte e vigoroso: "tinha colocado uma foto na parede, diante da cama, de modo que, ao acordar, a primeira coisa que via era ela mesma. Para qualquer lado que se voltasse, no quarto, ela via suas fotos que estavam espalhadas; duas pregadas ao teto e uma em cada parede" (Brandão, 1968,146). O Anônimo é, ao invés, sujeito de um narcisismo tardio, declinante, abstrato e espectral, responsável pela destruição de todas as suas imagens: "Como alguém poderia querer me ver, se nem eu me suporto!" (2002, 225).

Contando-se no penúltimo escalão do sistema de estratificação que está se consolidando em nosso país, depois de termos nos globalizado, a personagem é um exemplo desse homem que "sonha em penetrar [no seu] cipoal ou labirinto", porque, preparado pela leitura de revistas, filmes e programas de

televisão, julga-se pronto não só para enfrentar as intrigas do mundo dos ricos e famosos como também para fazê-las com astúcia, força e valentia. Escolado nesses veículos de comunicação e homem de um mundo onde as ilusões perderam toda a inocência, o sujeito em foco sabe bem que, nesse contexto, “todos se pegam, se enganam, se sacaneiam, se fodem, montam armadilhas” (15).

Contrariamente à imagem de boa vida que a massa amorfa tende a ter, quando tem alguma, do mundo das celebridades, a verdade para quem chega mais próximo é que nele se trava uma batalha diária e que, para fazer frente a ela, é preciso acordar cedo, planejar todo o dia e dormir programando o que será preciso fazer no dia seguinte. Pouco importa se a esse homem a pretensão de ser célebre se reduziu, por força de sua fraqueza, à fantasia ao mesmo tempo narcisista e paranóica. Criatura de seu tempo, a personagem “passa o dia a imaginar, a planejar, a montar estratégias que lhe permitem ser o que pretende [em imaginação]” (15).

O Homem do 101 é, nesse sentido, o paradigma contemporâneo do sujeito “para quem a única verdade são os próprios pensamentos” (299). Para ele, o homem não passa das coisas que pensou; ele crê no que se pensa, não no que se vive. “Penso, logo sou”, eis sua divisa; mas ao mesmo tempo, porque é assim, é um homem volátil, em processo de sublimação. “Os pensamentos se dissolvem” (299): essa é a verdade que descobre e a que se entrega a personagem.

Descobrimo na capacidade de se criar interiormente, de se imaginar de todas as formas possíveis, de desenvolver uma nova ciência, a de “editar pensamentos”, o talento pessoal que a vida ignorou, a personagem sem nome e sem rosto torna-se o seu pensar (299); realiza-se em pensamento, “para destruir o cotidiano prosaico, que os normais cultivam, permeado de instantes medíocres e triviais, de banalidades sem conta, áridas, chulas, corriqueiras, monódicas, tentaculares em sua mesquinhez [desde o ponto de vista do mundo mediático das celebridades]” (295).

A consciência de que sem os veículos de comunicação nada somos, de que, para existir, é preciso saber lidar com a mídia, permeia toda a obra. As comunicações são, segundo seu ponto de vista limitado, a força que molda as palavras, os ges-

tos, as atitudes, as idéias e a alma das celebridades (91). Assim sendo, aparece a palavra de ordem segundo a qual o homem comum precisa estar sempre plugado, se não quiser ficar fora do mundo, desde os contratos de trabalho até o amor e todas as formas de relacionamento. Acompanhar os programas de televisão, revistas de variedades e tendências da moda, para ver como as pessoas famosas se comportam, tornou-se condição primeira para levar uma vida bem-sucedida e plenamente realizada.

“Caras, Quem Acontece, Isto É Gente, Chique, Vogue RG, colunas do Cesar Giobbi, Mônica Bergamo, Chris Mello, Joyce Pascovitch, Hildegarde Angel, reportagens do Amaury Júnior”: eis a enciclopédia contemporânea das pessoas de boa vontade e dos candidatos à celebridade (64). Quer se seja uma, quer se seja a outra, ninguém deve ou pode se desligar do que corre pela mídia, pois “a qualquer momento pode acontecer um evento, um lugar que reúne a imprensa, pode pintar uma reunião em uma agência para [acertar] um merchandising” (86).

A conversão da prática da indústria cultural em princípio de conduta cotidiano ou “oitavo sentido” dos colunáveis e celebridades é bem flagrada pelo texto: a palavra se esgota em frases de efeito, e a ação em gestos bem estudados (91). Nesse meio, conta a aparência, não conteúdo; ninguém se importa com as idéias, apenas com a expressão. “Os costumes e a diversão ocultam ao homem seu nada, seu abandono, sua insuficiência, sua impotência, seu vazio”, poderia dizer a personagem, se tivesse lhe passado pelas mãos o conhecido comentário de Sartre sobre a obra de Camus (75).

Quando as câmeras se aproximam, o importante é conversar com gestos teatrais, sorrir por nada, franzir a testa, olhar a esmo, fingir que se ouve com atenção, etc. O significado está no ambiente, não no fazer; ninguém se importa com os fatos, apenas com o cenário e a representação. Quando se é citado, o importante é deixar saber que se estava num coquetel, numa festa, numa peça de teatro, num desfile, no lançamento de um empreendimento imobiliário. Nada é de graça, os cenários, trajes e adereços são sempre citados pelas grifes com as quais as pessoas se promovem na cultura de mercado ou pelos patrocínios que viabilizaram toda a sua exposição (64-65).

O Anônimo não desfruta da angústia que em tantos desperta a conversão do mundo em pura sensação, posto que a esse mundo, por medo e impotência, retirou-se para poder viver a realidade apenas em imagens e pensamento. O progressivo definhamento do corpo, assumido mentalmente como tarefa existencial, é o preço pago de bom grado por tal decisão. “Como – afirma – não encontrei em tudo [que vivi e imaginei] nenhuma felicidade, nenhum prazer, [enfim] cancelo minha vida, nego minha existência” (311).

Marcos Menezes, o ator principal, é, enquanto imagem merecedora de amor e de ódio, seu elemento de mediação com os outros, que ele abomina e necessita ao mesmo tempo. Loyola Brandão sugere ao leitor que a relação patológica entre os dois homens surgiu durante uma visita do astro ao interno. A escrita do autor recusa àquele, porém, a certeza que poderia tornar mais legível a fortuna da personagem. Importante no caso é esse destino. A dissociação da consciência vivida pela personagem não a priva de uma identidade que se sustenta como projeto, ainda que negativo: o da autodestruição sublime, delirante e interessada. Ele prefere morrer a viver sem ilusão, passar a não-ser, projetando sua aposta na posteridade, a suportar o absurdo que lhe parece a falta de celebridade que lhe certifica o falecimento do Ator Principal.

Conforme hipotetizam certos estudiosos da cibercultura, no futuro o exterior (corpo) talvez venha ser substituído pelo interior (consciência). Época como essa poderia conferir um heroísmo histórico à personagem de Loyola por seu pioneirismo e sacrifício em experimentar consigo mesma e sem ajuda alguma esse modo de vida, se não estivesse fadada a descobrir, baseando-se em suas próprias premissas, que esse homem assim o fora menos por curiosidade intelectual ou coragem em criar um destino alternativo do que por ressentimento para com sua existência, sua cultura e sua sociedade. Alguém poderia pensar que o Anônimo, pioneiro, procurou viver plenamente como imagem, virtualidade, mas estaria equivocado ao dizê-lo, porque, se teve uma vida, é a partir de sua negação que a personagem de fato tece seu projeto existencial.

O Homem do 101 foi alguém que utilizou o medo de viver para evitar de ser alguém realmente e que empregou a razão no manejo de imagens vazias como meio de viver alguma coisa em pensamento. Figura de um Brasil Republicano em que a única continuidade democrática assegurada é a da atitude bestializada, primeiro pelo espetáculo da política oligárquica, agora pela personagem das celebridades mediadas mercantilmente, a personagem de Loyola Brandão encena a seu modo esse tipo de drama coletivo e histórico. Certifica-se literariamente em sua conduta a fraqueza doentia e o óbito miserável de nossos sonhos de cidadania e de criação para um maior número de uma vida íntegra, produtiva e realizada individualmente.

Testemunha de que “a vida não vive” (Adorno), o personagem delira de maneira regrada rumo ao nada. Possuidor – graças à arte literária – de uma grandeza que seus êmulos históricos não têm, ele recusa-se a esperar uma sentença de morte do tipo que os gerentes de bloggers impõem de tempos em tempos aos milhares de usuários sem visitação significativa: conscientes de que maior parte apenas “narra as frustrações com a vida para os amigos” e de olho nas receitas publicitárias, eles simplesmente os eliminam da Internet (Site CNN, Internet, 23/05/2002).

Apesar de apostar numa redenção futura, o Anônimo sabe que para tanto s  há uma saída, suprimir-se: decidido e resignado, morre se olhando no espelho, vendo nos próprios olhos a f ria da vida que o abandonava material e definitivamente (320).

3. Conclusão

Christopher Lasch definiu a figura do sujeito terminal ou eu mínimo como “um eu inseguro de seus próprios limites, que ora almeja reconstruir o mundo   sua própria imagem, ora anseia fundir-se em seu ambiente numa extasiada união” (1986, 12). Para ele, a cultura de mercado estrutura nossas concepções de mundo de forma que se, por um lado, fomenta imagens de poderio absoluto, de outro encoraja o sujeito a se contrair defensivamente e a apagar os limites entre seu eu e o meio do ponto de vista de sua imaginação.

A individualidade mínima não é só resposta defensiva ao perigo mas se origina de uma transformação social mais profunda: a substituição de um mundo confiável de objetos duráveis por um mundo de imagens oscilantes que torna cada vez mais difícil a distinção entre a realidade e a fantasia. (13)

Loyola Brandão encena reflexivamente uma representação da vivência desse tipo de mundo e do tipo de subjetividade que começa a se articular entre nós, ao relatar-nos o drama íntimo do *alter ego* de Marcos Menezes. No romance, narra-se o cumprimento de uma autoprofecia. Personagem principal, basicamente a única na primeira parte do texto, o sujeito morre anônimo, sem saber o que foi, como alguém que descobriu no seu vazio, o conteúdo; na alienação, sua substância; no espelhamento, a profundidade. Fechado em si mesmo mas plugado num mundo que se reduziu à imagem, criador – assim – de uma história invisível, bastou-se com a fantasia por ele mesmo articulada de ser um enigma, de se tornar póstumo e famoso no dia em que a ciência descobrisse um modo de “tirar pensamentos de dentro de corpos há muito enterrados” (2002, 307).

Destarte, o escritor dá conta ao leitor do caráter fantasmagórico que se abateu sobre a vida do indivíduo de classe média entregue à dinâmica da indústria cultural. O romance articula criticamente a consciência de ele ser produto de uma sociedade que promove o vazio e condena à desintegração sua personalidade. Em suas páginas, expõe-se os conflitos interiores impostos à consciência num estágio extremo de alienação e que, talvez, tenha atingido o máximo possível de subjetivismo.

Consagra-se nelas a pretensão falsamente sustentável de que o sentimento de ser nada, a conversão em nada além da aparência, a que a economia mercantil nos condena, pode ser esconjurado através da publicidade. A banalidade da existência e seu vazio espiritual são galvanizados pela imagem de pessoas, cuja popularidade espelha apenas essa eletricidade produzida pelo fetichismo da mercadoria. O sistema da indústria cultural é hoje um sistema banal de promoção da nulidade generalizada em que está sendo atirado o indivíduo. Articula-se

por meio dele os sentimentos contrários de onipotência imaginária e não ser nada desse indivíduo.

Brás Cubas do século XXI e criatura de um país que não sabe mais para onde vai, como o indicam suas atuais personagens paradigmáticas, o sujeito retratado no texto cogita sua vida a partir da condição de homem póstumo, como ser que não foi, cujo vazio existencial, anonimato e banalidade radicais e aterradoras surgem a si como seu principal legado para os homens do futuro. “Serei”, pensou, “quando descobrirem o homem que não fui”. Como enigma para os outros, crê, enfim: “deixarei o anonimato” (307).

Loyola retrata bem em seu romance a verdade simples de que as celebridades não são mais do que a aparência que, em geral à força, confere-lhes a consciência reificada que se expressa via indústria cultural. O trabalho estético por ela realizado é o trabalho de redução do ser humano à imagem glamourosa mas petrificada, através da qual as pessoas se motivam para ver umas às outras como meras imagens unidimensionais. Sublimasse, assim, o sentimento masoquista de não se ser alguém que vítima muitos numa cultura de mercado a qual passou a alcançar a própria personalidade dos seus sujeitos históricos.

Conforme diria Cioran, a personagem

Buscou em vão seu modelo entre os seres: dos que foram mais longe que ele, só aproveitou o aspecto comprometedor e nocivo; do sábio, a preguiça; do santo, a incoerência; do esteta, a aspereza; do poeta, a falta de vergonha – e de todos, o desacordo consigo mesmo, o equívoco nas coisas cotidianas e o ódio do que vive só por viver. Puro, teve nostalgia da torpeza; sórdido, do pudor; sonhador, da brutalidade. Nunca foi mais do que o que não era, e a tristeza de ser o que era. Que contrastes impregnaram sua substância e que gênio mestiço presidiu o seu confinamento no mundo? [...] A amargura, princípio de sua determinação, de seu modo de agir e de compreender, foi o único ponto fixo em sua oscilação entre o nojo do mundo e a piedade por si mesmo”. (1989, 136)

“Quem foi esse homem ? Qual era o seu nome? Quem o conheceu? Preciso apostar com otimismo [apenas] que o caso

cairá na mídia" (311), afirmava sem parar para si mesmo. Arrasada menos com sua pobre vida do que com as possibilidades concretas que renegou, e ambicionando uma celebridade desmedida que a realidade não lhe concedeu, a personagem termina convertendo o auto-sacrifício em motivo originador de mitologia individual.

O Homem do 101 é, nesse sentido, o exemplo do homem que combate a nostalgia de ser comum, nostalgia que não pode deixar de ter, dado que muitas vezes se alegra com o fato de não ser famoso, "não ter aids, não ser drogado, bêbado, desonesto, filho de uma puta, cagar para tudo, ser sacana" (274). Apesar disso, conclui que isso é errado, a honestidade pura e simples não pode mais ser aceita como virtude, decidindo ser todo o oposto disso no quadro de um tempo vazio e violento. O conflito entre a vontade de ser famoso e o desejo de ser normal, consubstanciado no plano de ser outro, é, no texto, a causa de sua morte, a paralisia resultante do aprisionamento a um duplo compromisso.

Constrangido pelas obrigações e deveres. Incapaz de violar a mim mesmo. Nasci para transgredir e, no entanto, a transgressão me apavora, me sufoca, Não suporto mais. E o que vou fazer? Nada, disse [como voz da consciência] Letícia. (274)

A personagem resolve seu conflito recusando a existência, porque, se com sua mente pródiga podia enfrentar tudo, a nostalgia da vida que a experiência amorosa lhe trazia mantinha-lhe na lembrança a idéia de quem era e do que não podia enfrentar: a si mesmo. "Letícia é a verdade, quer a verdade, enquanto, para mim, a verdade é insuportável, me enlouquece... Ela sempre quis que eu fosse verdadeiro, quando o único que me interessa e me acomoda, é o falso" (302).

A subjetividade que desenvolveu é a de um eu que procura saber como atuar cenograficamente para os outros, mas não como conhecê-los de verdade ou compartilhar de sua intimidade. Consciente disso, escolhe enrijecer-se até o ponto de se anular por completo, já que assim supera a dor e o ódio pela existência, sempre perigando afogar o eu no sentimento de vazio e abandono que ele, racionalmente, sabe ser a sua real condição.

Autoconsciência literária desses homens reduzidos à capacidade de cálculo e fascinados como animais noturnos com o brilho que emana da mercadoria convertida em espetáculo, a personagem confessa a si e a quem puder ouvir que, como aqueles, orgulha-se de ser filho da cultura dominante de sua época, “um homem sem nenhum talento destinado ao sucesso, ao brilho, à fama ... porque nada tenho a dizer; sou vazio, oco, receptáculo de inutilidades” (269).

Procurando viver em pensamento como desejava viver na realidade, o Anônimo encontrou ali não menos decepção e sofrimentos do que tivera no mundo concreto, porque os modelos de um e de outro eram, sem que percebesse, os mesmos, afirma o romance. Loyola Brandão não se preocupa com o problema da relação mente e corpo, mas com o da conexão entre foro íntimo e vida social, entre indivíduo e sociedade, entre consciência e história. Escapa a seu interesse a pretensão naturalista de explicar porque a personagem chegou a tal ponto.

Consciência de um mundo que não pode mais lhe dar explicações, o autor limita-se dignamente a expor com olhos críticos a introspecção desesperadora a que hoje são levados os homens prisioneiros de suas promessas desmedidas, imagens de onipotência e racionalismo instrumental e tecnológico. Dialogando com os existencialistas, a personagem concorda com a tese de que o homem é o conjunto de suas possibilidades, mas nota que elas são em sua maioria improváveis (309). As histórias múltiplas que viveu não existiram realmente, o foram apenas em pensamento. A verdade única que descobriu em sua existência é que é tudo falso e se porventura existiu, será negado: essa foi sua decisão essencial como Anônimo Célebre.

Afirma-se que “Warhol foi a celebridade das celebridades: isto é, ele foi celebrado por mostrar aos outros como se tornar uma celebridade” (Kuspitt 73). Loyola Brandão, sendo isso verdade, é o mestre da palavra que, ao contrário, nos revela como elas mesmas, as celebridades, desfazem-se interiormente. Gostemos ou não, confirma-se em seu livro de valor epocal a máxima nietzscheana segundo a qual o homem, visto do seu ponto de extinção, prefere querer o nada a nada querer, prefere ser nada a não ser alguém. Noutros termos, mais próximos e

históricos, talvez prefira morrer com o sonho fantasioso da fama póstuma a viver com a realidade do anonimato insignificante em um mundo tornado presa da cultura do espetáculo e do fetichismo da mercadoria tecnológica.

TRABALHOS CITADOS

- ADORNO, T. *Notes to literature*. New York: Columbia University Press, 1991-1992. 2v.
- _____. A Ilha da Fantasia. *Revista Imprensa*, p. 34-42, fev. 1999.
- BOORSTIN, Daniel. *The Image*. 2. ed. New York: Viking, [1962] 1987.
- BRANDÃO, Inácio de Loyola. *O anônimo célebre*. Rio de Janeiro: Global, 2002.
- _____. *Bebel que a cidade comeu*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- _____. *O ganhador*. São Paulo: Global, 1987.
- _____. *Não verás país nenhum*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- BROWN, Denis. *The modernist self*. London: MacMillan, 1989.
- CIORAN, Émil. *Breviário de decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *História e utopia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GABLER, Nathan. *Vida, o filme*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- GOULDHEART, Eugene. *The cult of the ego*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KEARNEY, Richard. *The wake of imagination*. London: Routledge, 1988.
- KUSPITT, D. *The cult of avant-gard*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- LASCH, C. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- _____. *O mínimo eu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LIPOVESTKI, Gilles. *A era do vazio*. Lisboa: Relógio d'água, 1989.
- LYONS, J. *The invention of the self*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1978.
- MARSHALL, D. *Celebrity and power*. Minneapolis: University of Minnesota, 1997.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situations I: El hombre y las cosas*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- SCHICKEL, Richard. *Intimate strangers*. New York: Doubleday, 1985.
- SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SILVA, Fernando Barros e. Nunca foi tão chique ser milionário. *Folha de São Paulo*, 30 mar. 1997. TV Folha.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.
- TRILLING, Lionel. *O eu romântico*. Rio de Janeiro: Lido, 1965.
- VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

DOM CASMURRO E A COLONIZAÇÃO

Paul B. Dixon

Purdue University

À primeira vista, o sétimo romance de Machado de Assis não parece ser o texto mais adequado para demonstrar uma resposta brasileira ao fenômeno do imperialismo. O enfoque amoroso, sentimental e doméstico do enredo não oferece um espaço obviamente propício para desenvolver um discurso desse tipo. Mas, na verdade, qualquer texto narrativo – mesmo um texto de enfoque principalmente afetivo – desenvolve-se num contexto social e político e, portanto, presta-se a uma análise com bases históricas ou ideológicas. Os recentes estudos de John Gledson e Roberto Schwarz sobre *Dom Casmurro* são notáveis nesse aspecto, por iluminar a hierarquia social em que o romance se articula e por propor uma leitura crítica, mas em geral implícita, sobre os valores dominantes de uma cultura patriarcal. Porém, os elementos mais típicos da expressão chamada “pós-colonial” – tais como a dialética entre metrópole e colônia, a crise da identidade do sujeito colonizado e a busca de uma voz autêntica (Ashcroft 1-13) – não figuram entre os mais patentes do livro. Apesar disso, o romance não deixa de ser um exame muito sugestivo da colonização e, de fato, um texto de resistência ao poder colonizador. Enquanto os estudos já mencionados encontram esse discurso principalmente nas entrelinhas contextuais do romance, quero mostrar aqui que há um elemento mais explícito nesse aspecto crítico. Ao examinarmos

com cuidado o tecido metafórico da linguagem do narrador, vamos descobrir uma referência aberta à questão da colônia.

1. Três versões da leitura

Essa diferença de perspectiva crítica (exame das entrelinhas ou das próprias referências textuais) nos remete a um problema clássico na recepção de *Dom Casmurro*. A leitura do romance tem um desenvolvimento histórico. Durante muitos anos, os leitores (ou pelo menos os críticos que deixaram um registro de suas leituras) aceitaram de um modo passivo e ingênuo as denúncias do narrador, Bento Santiago, sobre a infidelidade de sua esposa. Agora quase todos reconhecem a insuficiência dessa leitura, pois a comunidade interpretativa chegou a ver Machado como um autor mais sofisticado, que cria mais espaço para uma leitura ativa de seus textos.

Outra leitura, mais recente, interpreta em sentido irônico as denúncias do narrador, compreendendo uma realidade em que, apesar das acusações, Capitu é inocente e fiel. Tanto o estudo de Gledson (15-34) como o de Schwarz (9-20) se baseiam na idéia de que a denúncia de Santiago é falsa. Se sua acusação de adultério não é justa, o discurso em geral de Bentinho é inválido. O narrador chega a representar os valores de um sistema patriarcal também inválido; o autor implícito oferece um contradiscurso autêntico e certo, mas implícito, que lança dúvida tanto sobre a acusação como sobre o contexto ideológico em que a acusação está embrulhada, discurso que o leitor entende num sentido, por assim dizer, à contramão.

A leitura em que Capitu é inocente sem dúvida é uma leitura mais sofisticada do que aquela que aceita sem questionar a acusação do narrador. Schwarz cita Helen Caldwell, autora do livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960), como a pioneira dessa leitura (10-11), e sugere que tal esclarecimento teria de vir de uma pessoa como Caldwell, “por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?” (11). Schwarz também sugere que Gledson, ao avançar a posição de Caldwell, teria acesso a essa perspectiva mais privilegiada porque é outro “crítico de fora” (11). As sugestões ideológicas dessas afirma-

ções de Schwarz são interessantes. O crítico brasileiro parece pensar que a leitura mais “justa” do romance tardou a aparecer no Brasil porque os leitores compatriotas foram cegados pelos mesmos preconceitos paternalistas que impediram que Benti-nho visse a realidade sobre sua esposa. O que faltava era a perspectiva de um estrangeiro, ou pelo menos de um brasileiro mais capaz de criticar as idéias sociais videntes.

Entretanto, a interpretação baseada na inocência da esposa também tem seus senões. Como Abel Barros Baptista afirma, não deixa de ser uma interpretação redutiva e positivista, quase tão parcial como a leitura que aceita a culpabilidade de Capitu. As duas leituras, *pró* e *contra*, derivam-se de uma tendência de evitar as dúvidas, resolver os problemas, e declarar a verdade inequívoca. Nos dois casos, “...é preciso uma intenção do autor que assegure que Machado nem pretendeu lançar confusão no leitor, nem deixá-lo à sua sorte” (Baptista 172). Se antes muitos leitores estavam convencidos da culpabilidade de Capitu, agora Caldwell, Gledson e Schwarz estão igualmente convencidos de sua inocência. Nessa segurança sobre Capitu, Gledson e Schwarz constroem uma crítica ideológica também bastante segura e satisfeita de si, em que Machado denuncia os males sociais de seu tempo. Há um problema de suficiência, na minha opinião. Tais leituras não são capazes de reconhecer a verdadeira riqueza do texto (Dixon, *Reversible*, 1985, 45-46). Mas há um senão ainda mais importante, que é o problema da compatibilidade geral de atitudes. Lendo um autor que cultiva o enigma com tanta insistência, é bom adotar uma perspectiva em que tentemos resolver o elemento enigmático? Não há um problema em adotar uma atitude programática e segura no caso de Machado de Assis, se tantas vezes em seus textos a alma humana é colocada como um “poço de mistérios” (2: 513)?

Outra perspectiva desse problema clássico da leitura de *Dom Casmurro* é a que vê a fidelidade de Capitu como um enigma sem solução. É curioso que o reconhecimento da ambigüidade do romance, que é a leitura mais sofisticada das três, na realidade antecede o estudo de Caldwell (Frank, 1953). Os críticos que favorecem essa leitura tendem a ser não-brasileiros (por exemplo, Frank, Ellis, Dixon, Brackel, Baptista), mas há

também brasileiros (Saraiva, Santiago, Hansen), incluindo Aloysio de Carvalho Filho, cujo discurso de 1958 apareceu bem cedo na história da questão. A leitura do romance como um texto essencialmente ambíguo é mais compatível com o conceito de um Machado sutil, semanticamente rico, amigo do leitor ativo e perspicaz, pois é uma leitura que, em vez de colocar soluções, levanta dúvidas e enfoca perguntas. Ao seguir essa direção nos meus estudos, venho tentando mostrar que Dom Casmurro não é simplesmente um narrador errado ou indigno da confiança do leitor, mas, sim, um narrador paradoxal, cuja posição não deixa espaço para uma interpretação segura dos fatos. O romance não consiste numa denúncia explícita e uma defesa implícita. Tal posição reduz a riqueza da situação do narrador. Há, na realidade, um discurso estranhamente auto-referente, em que tanto o *pró* como o *contra* têm um apoio explícito (Dixon, 1988). Além de denunciar Capitu, Dom Casmurro faz sua própria denúncia. Reconhece sua imaginação ativa (1985, 1, 871), sua natureza ciumenta (1985, 1, 873-75), suas inseguranças como homem (1985, 1, 841). Menciona fatos como o retrato da mãe de Sancha (semelhanças por acaso, 1985, 1, 892) e as manias miméticas do filho (semelhanças de gestos, 1985, 1, 918), que contradizem sua acusação de que Ezequiel parece com Escobar porque é seu filho. Minha reivindicação do explícito tem consequências na percepção da dimensão ideológica do romance. Nisso, a diferença em relação a Gledson e Schwarz me parece importante. Ao insistir num narrador errado, esses se comprometem a uma leitura “com o necessário pé atrás” (Schwarz 9) ou seja, uma leitura das entrelinhas, tentando encontrar a mensagem social do romance no espaço implícito do texto. Ao meu ver não há entrelinhas, praticamente, pois o narrador, muito consciente de si, reconhece abertamente suas “indignidades,” citando-as todas para o leitor. Até a teoria da leitura é assunto do narrador, que indica sua preferência pelos livros falhos, que permitam ao leitor a satisfação de “preencher as lacunas” do texto (1985, 1, 871), e então convida o leitor a preencher as lacunas de seu próprio relato. Lances desse tipo não caracterizam o discurso dos errados, pois, em vez de propor uma interpretação insuficiente, colocam em dúvida a suficiência de qualquer proposição. Quando quase tudo é explícito,

a leitura, inclusive a leitura no nível ideológico, é menos uma questão do “pé atrás” e mais uma questão do “pé da letra”.

As duas leituras decisivas – tanto a versão a favor de Bentinho quanto a que dá razão a Capitu – acabam numa espécie de conquista – da verdade absoluta ou até do livro. Como Doris Sommer reconhece, há leitores que querem dominar os livros, que vêem a ambigüidade como “a textual tease”:

As teachers and students, we have until now welcomed resistance as a coy, teasing invitation to test and hone our competence... Always, we assume in our enlightened secular habits that the books are happy to have our attention, like so many wallflowers lined up to be selected for a quick turn or an intimate tête-à-tête...

The more difficult the book, the better. Difficulty is a challenge, an opportunity to struggle and to win, to overcome resistance, uncover the codes, to get on top of it, to put one's finger on the mechanisms that produce pleasure and pain, and then to call it ours. (528)

O Machado de *Dom Casmurro* resiste tais leituras baseadas na dominação. Quero mostrar que, fazendo um livro indomestível, cuja solução nunca se entrega, o autor faz literatura de resistência. Preciso estabelecer, ao mesmo tempo, que se trata de uma resistência diferente daquela colocada por Schwarz e Gledson, mais ativa na área da estética do que na temática.

2. Ecos do abuso

Quando o assunto é a colonização, o enfoque será necessariamente a interação desigual de poderes. Ao tentar compreender o texto dessa maneira, é útil lembrar-nos de que Machado quase sempre representa as relações de hegemonia como fenômenos recursivos e repetitivos. Talvez o modelo mais evidente desse padrão se encontre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O escravo Prudêncio foi abusado por seu pequeno “senhor,” Brás Cubas. Conseguindo sua liberdade, ele repete o padrão abusivo, surrando cruelmente seu próprio escravo. Os contos como “Pai contra mãe” e “O caso da vara” também o

demonstram bem (Dixon, 1992, 65-66). No primeiro, um jovem pai, prisioneiro da pobreza, sai de uma crise financeira e familiar ao prender uma escrava fugida e futura mãe. No segundo, um rapaz, fugitivo de uma situação opressiva do seminário, consegue contar com o apoio de uma senhora capaz de resolver seu caso, servindo como cúmplice desta na opressão de uma menina negra. Machado foge do simplismo moral que coloca de maneira não problemática a identidade de opressores e vítimas. Num mundo em que os abusos de poder se multiplicam como ecos, a mesma pessoa pode receber uma surra num momento, e dá-la em outro.

Também é preciso reconhecer que o eco ocorre em níveis diferentes. O impulso colonizador não se restringe ao espaço nacional. O exercício do poder hegemônico pode ocorrer num país, numa cidade ou numa família. Como Gayatri Spivak e outros reconheceram, há um vínculo natural entre os estudos pós-coloniais e os estudos feministas, pois nos dois há uma resposta ao mesmo impulso – o de possuir e de controlar.

Dom Casmurro nos dá, assim, um retrato da colonização como eco, não em sua manifestação mais óbvia (na imposição da metrópole sobre a periferia), mas sim em sua dimensão derivada e individual (na imposição de um membro da família sobre outro).

O protagonista e narrador é, desde o início, objeto de forças de controle dentro da família, devido à promessa da mãe, D. Glória, de torná-lo sacerdote. Como indiquei, em Machado as vítimas tendem a repetir as relações de poder desequilibrado, em vez de rejeitá-las. Assim, uma vez que Bento Santiago consegue se evadir da vontade autoritária da mãe, ele busca oportunidades para exercer seu próprio desejo autoritário. Imagina, ao contemplar o retrato de seus pais, o tipo de relação patriarcal que ele quer em seu próprio casamento:

São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: "Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!" O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: "Vejam como esta moça me quer...". (1985, 1, 817)

Na ocasião de unir-se a Capitu pelo casamento, Bentinho imagina ser recebido no céu por São Pedro, que oferece as seguintes palavras

de sua primeira epístola: “As mulheres sejam sujeitas a seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos riçados ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração... Do mesmo modo, vós, maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como a vasos mais fracos, e herdeiras convosco da graça da vida...”. (1: 908)

Bentinho compartilha esses versículos com sua nova esposa, e relata com orgulho que ela os aceitou.

Como disse, é comum ver tais atitudes domésticas como extensão, derivação ou pelo menos acompanhantes das atitudes colonizadoras. Todas fazem parte, afinal de contas, de uma mentalidade patriarcal, que dá valor à propriedade, à hierarquia e ao controle sobre o outro. O texto machadiano, porém, vai além de tais afinidades. Em *Dom Casmurro* o vínculo entre o casamento e a colonização é explícito, figurando de maneira importante no tecido metafórico do romance.

3. Capitu: mundo novo

Nessa linguagem figurada, Capitu se associa com o novo mundo, alvo dos impulsos colonizadores. Depois do primeiro beijo com sua jovem vizinha, Bentinho volta para casa repetindo a frase “Sou homem”: “Ainda agora tenho o eco aos meus ouvidos. O gosto que isto me deu foi enorme. Colombo não o teve maior, descobrindo a América” (1985, 1, 845-46). Os termos dessa metáfora são bem claros: Bentinho é Colombo, descobridor e conquistador, grande representante da empresa colonizadora; Capitu é a terra desconhecida, objeto das façanhas marítimas. Capitu é a América.

A prática de recorrer à metáfora das conquistas marítimas é insistente no romance. O narrador diz que o namoro com Capitu é uma questão de “naveg[ar] corações” (1985, 1, 860).

Para Bentinho, o amor da moça era um caso imenso, “não menos que a salvação ou o naufrágio da minha existência inteira” (1985, 1, 831). Quando as relações iam bem, ele diz que “as velas nos levavam às ilhas e costas mais belas do universo” (1985, 1, 933). Quando iam pelo contrário, afirma que “os nossos temporais eram contínuos e terríveis” (1985, 1, 932). A idéia da traição de Capitu é uma “má terra,” descoberta pelo navegador (1985, 1, 933).

Tendo estabelecido no romance a fusão entre o discurso amoroso e o discurso navegante, é preciso ressaltar a importância dos “olhos de ressaca” de Capitu. Se Bentinho, figuradamente, se estabelece como o navegante, empenhado em viagens de descobrimento e em apropriação de terras, os “olhos de ressaca” da namorada adquirem o valor da resistência a tais impulsos colonizadores. O narrador explica a metáfora: “É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos cabelos espalhados pelos ombros” (1985, 1, 843). Tal descrição estabelece um vínculo com um dos maiores arquétipos da literatura universal, o da *belle dame sans merci*, da mulher de atrações irresistíveis mas ao mesmo tempo perigosas. Mas, no contexto da colonização, a figura dos “olhos de ressaca” também vale por um emblema da tendência de dificultar as empresas apropriadoras do outro. Capitu, a América de Colombo, não se rende passivamente à conquista, mas apresenta a possibilidade do naufrágio.

O vínculo no romance entre a ressaca, como o fluido enérgico e libidinoso da mulher, e a morte de Escobar, o suposto companheiro adúltero de Capitu, sugere muito no contexto da colonização. Capitu, como a terra nova, pode ser “posuída”, mas chegará realmente a pertencer a um único possuidor? A falta de exclusividade também é uma forma de resistência. O colonizador, tendo alçado sua bandeira, nunca pode descansar completamente porque sabe que o porto está potencialmente aberto para outros.

Depois de introduzir a imagem dos “olhos de ressaca”, o narrador também compara Capitu com Tétis, a principal das ninfas do mar. A alusão mais acessível a Tétis para os leitores lusófonos é *Os lusíadas*, texto que nos remete especialmente ao episódio do gigante Adamastor (Dixon 1989, 103-07). O gigante conta sua desventura numa noite em que tinha um encontro marcado com a ninfa:

Oh! Que não sei de nojo como o conte!
Que, crendo ter nos braços quem amava,
Abraçado me achei com duro monte
De áspero mato e de espessura brava. (Camões 122)

O problema de Adamastor, como amante, é essencialmente o mesmo de Bentinho. Ambos querem tomar posse, de uma maneira fixa, exclusiva e inequívoca. Mas, em ambos os casos, o objeto desejado resiste a tal apropriação. Ao invés de oferecer o abandono total e sólido, as duas mulheres, Tétis e Capitu, parecem esquivas, fluidas e impossíveis de fixar. *Dom Casmurro* é uma versão invertida da epopéia camoniana. *Os lusíadas* parte do Cabo das Tormentas, com uma visão do naufrágio e da traição, para chegar depois ao idílio da Ilha dos Amores. *Dom Casmurro*, por sua vez, começa com uma visão de amor concedido, uma espécie de Ilha dos Amores, para chegar depois a um Cabo das Tormentas, onde há uma visão do naufrágio e da traição.

Adamastor faz um discurso ameaçador aos portugueses sobre sua sede de descobrir e conquistar. A relevância do episódio de Tétis, para esse discurso, é justamente o afã de possuir. Sugerindo a vaidade dos esforços apropriadores, o gigante dá voz às atitudes críticas de Camões sobre as empresas colonizadoras dos portugueses. Na medida em que apreciamos a alusão de Machado, podemos dizer que Adamastor também nos fala em *Dom Casmurro*, fortalecendo o discurso do romance sobre a colonização e mostrando como o impulso de possuir é problemático.

4. Uma terra do saber

Cem anos depois da publicação do romance, podemos dizer que um dos grandes feitos de Machado foi criar um texto

urgentemente ambíguo. A questão do possível adultério de Capitu surge como uma verdade cujo descobrimento é necessário e importante. Porém, um sistema elaborado de indícios contraditórios torna impossível uma solução satisfatória. Quando o narrador parece ter decidido pela culpabilidade de Capitu, ele se refere à idéia como a “má terra da verdade” (1985, 1, 933). Afirma ter posseção dessa “terra”, mas o leitor perspicaz indaga se aquela “terra da verdade” realmente é dele. O silêncio de Capitu, no momento de acusação, é seu momento de maior dignidade no romance. Ela se recusa a participar do jogo patriarcal de descobrimentos e apropriações de seu marido. Metaforicamente, a esposa também resiste ao impulso colonizador. Em essência, ela nega a posseção da “terra da verdade” para os outros, e a guarda para si.

Até aqui, tratei da questão da colonização como um fator do tecido figurado do texto, tentando mostrar que a problemática tem uma dimensão intrínseca em *Dom Casmurro*. Agora, quero examinar as circunstâncias do livro, porque creio que alguns fatores ao redor da criação do romance também vêm ao caso. A leitura da crítica de Machado de Assis mostra indubitavelmente um interesse pela independência cultural do Brasil. Em “O passado, o presente e o futuro da literatura” ele diz que a literatura brasileira dos primeiros tempos “escravizava-se” (1985, 3, 785) ao depender exclusivamente de modelos europeus. Reclama que até o momento em que escreve “não há grito de Ipiranga para a literatura” (1985, 3, 787). Em “Idéias sobre o teatro” e “O teatro nacional”, Machado se queixa sobre a excessiva influência francesa nos palcos nacionais (1985, 3, 788, 863-64). Este será um tema repetido em outras críticas. Em “Instinto de nacionalidade”, por exemplo, fala de livros franceses que foram “hóspedes” bem-vindos, mas que ameaçam tomar “o governo da casa” (1985, 3, 805). Entre os abusos dos escritores brasileiros, ele cita a excessiva imitação dos autores franceses (1985, 3, 808). Machado repete essa crítica no texto “A nova geração”, especialmente no que diz respeito à importação do realismo.

É preciso ler a famosa resenha de *O primo Basílio* de Eça de Queirós no contexto de uma preocupação pelo imperialismo cultural. No ensaio, Machado critica o realismo de Eça pela

“reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis” (1985, 3, 904). A “servilidade” de que Machado fala, claramente, refere-se a uma orientação objetiva, em que a aparência exterior, a superfície, interessa mais do que a dimensão psicológica ou profunda. Porém, há outra forma de servilidade criticada por Machado no texto, e esta é a de ser um mero importador de uma estética estrangeira. Em um de seus momentos menos generosos, Machado diz que *O crime do Padre Amaro* é uma simples imitação de *La faute de l'Abbe Mouret* de Émile Zola. Apesar do exagero, percebemos em Machado a idéia de que um escritor pode ser “colonizado” quando adota sem questionar a escola literária francesa. Voltemos para “Instinto de nacionalidade” e para a idéia do “sentimento íntimo” como o mais importante fator de uma literatura brasileira. Esse conceito, tão importante para o entendimento da estética machadiana, surge sem ser mencionado explicitamente na resenha de *O primo Basílio*. Machado, por assim dizer, critica Eça por uma falta de “sentimento íntimo” em duas áreas. Primeiro, por uma preocupação excessiva pela realidade exterior e objetiva que não permite ver a dimensão íntima (“moral”) das personagens. Segundo, por uma excessiva adoção de um modelo estético alheio, que não permite emergir o sentimento único de seu autor, como produto de uma cultura e nacionalidade própria. Proponho que o subtexto dessa resenha é o de um autor brasileiro, que se vê ameaçado por uma forte colonização européia (por não dizer francesa). Em sua resistência a tal imperialismo cultural, Machado recorre a duas armas – a da verdade estética, e a da verdade do indivíduo como produto de uma cultura única.

Podemos ver *Dom Casmurro*, que se publicou doze anos depois da resenha mencionada, como a última resposta de Machado ao autor de *O primo Basílio*. Tomando aquele mesmo tema do adultério, tema predileto dos realistas europeus, Machado lhe dá um tratamento único e inédito. Machado escreve um romance que rejeita a objetividade dos realistas, colocando a “verdade” do adultério na subjetividade das personagens e até dos leitores. Ao mesmo tempo escreve um romance sumamente brasileiro, não em termos superficiais, mas sim em termos daquele “sentimento íntimo” que foi esboçado na crítica. Cria um conflito que resulta de uma promessa feita para Deus,

um exemplo do conhecido “catolicismo folclórico” brasileiro. Cria protagonistas que tentam conseguir o que querem através de suas relações sociais, através de “favores” concedidos por agregados, amigos e membros da parentela. Resolve um conflito – o da promessa a Deus, por meio de um “jeitinho” – o uso de um substituto. Se é que podemos definir uma personalidade brasileira, os fatores que normalmente fazem parte desta personalidade também fazem parte do romance.

Há pouco, ressaltai a imagem da ressaca como uma espécie de emblema da resistência à colonização em *Capitu*. Quero agora sugerir que o romance como um todo é uma ressaca, e que como tal resiste o imperialismo cultural. O perigo da ressaca, o que ameaça “tragar” nosso protagonista no romance, é uma justaposição de duas correntes de água em sentidos opostos. O espaço onde essas correntes se encontram é de enorme perigo para o nadador. Como expliquei em mais detalhe no meu livro *Reversible readings, Dom Casmurro* apresenta uma espécie de ressaca semântica, ao combinar, no mesmo espaço textual, duas correntes de significado ou de interpretação, também em sentido oposto. Uma diz que *Capitu* traiu o marido e a outra diz, com igual força, que não. Assim como a ressaca desafia o nadador, a ressaca textual machadiana também cria desafios e crises de leitura, obrigando a uma participação receptiva mais enérgica.

Dom Casmurro responde à escola européia do realismo, em tom de resistência. É um ótimo exemplo da “resistência textual” de que fala Doris Sommer. Se não me engano, o romance de Machado é o primeiro romance sobre o adultério onde os fatos não são claros. Nos textos anteriores, na tradição realista, a “verdade” do caso sexual está controlada, possuída e fixa. Os fatos são, por assim dizer, colonizados. Em *Dom Casmurro* temos a negação dos casos fechados. Contradizendo a estética das verdades objetivas e acessíveis, Machado nos dá uma “verdade” mais esquiva e mais rica. Resistindo o impulso controlador da escola européia, *Dom Casmurro* dá uma visão menos realista, e para um novo mundo mais real.

TRABALHOS CITADOS

- ASHCROFT, Bill. Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*. London: Routledge, 1989.
- BAPTISTA, Abel Barros. "O legado Caldwell ou o paradigma do pé atrás", *Santa Barbara Portuguese Studies* 1 (1994): 145-77.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Ed.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. 3 v.
- BRACKEL, Arthur. "Ambiguity and enigma in art: the case of Henry James and Machado de Assis", *Comparative Literature Studies*, 19.4 (1982): 442-49.
- CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkeley: U of California P, 1960.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Frank Pierce (Ed.). Oxford: Oxford UP, 1973.
- CARVALHO FILHO, Aloysio de. *O processo penal de Capitu*. Salvador: Regina, [s. d.].
- DIXON, Paul B. "A auto-referência e o paradoxo em Dom Casmurro", *Brazil/Brazil* 1.1 (1988): 30-40.
- . *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- . *Retired dreams: Dom Casmurro, myth and modernity*. West Lafayette: Purdue UP, 1989.
- . *Reversible readings: ambiguity in four modern latin american novels*. University of Alabama P, 1985.
- ELLIS, Keith. "Technique and ambiguity in Dom Casmurro", *Hispania* 45 (1965): 76-81.
- FITZ, Earl E. *Machado de Assis*. Boston: Twayne, 1989.
- FRANK, Waldo. Introduction. ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Trad. Helen Caldwell. New York: Noonday, 1953. 5-13.
- GLEDSON, John. *The deceptive realism of Machado de Assis: a dissenting interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: Francis Cairns, 1984.
- HANSEN, João Adolfo. "Dom Casmurro: simulacrum and allegory." Richard Graham, (Ed.). In: *Machado de Assis: reflections on a Brazilian writer*. Austin: U of Texas P, 1999. 23-50.
- SANTIAGO, Silviano. *Retórica da verossimilhança*. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo; São Leopoldo: Editora da Univ. de São Paulo; Editora Unisinos, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SOMMER, Doris. "Resistant texts and incompetent readers". *Poetics today* 15.4 (1994): 523-51.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Three women's texts and a critique of imperialism", *Critical Inquiry* 12.1 (1985): 243-61.

O CORPO INSCRITO

Maria José Somerlate Barbosa
University of Iowa¹

A maior parte dos poetas negros brasileiros critica o discurso dominante e os grupos hegemônicos de poder, examinando as redes de convivência social, os registros históricos e o paternalismo da sociedade brasileira. Assim, muitos dos poemas das mulheres negras brasileiras apresentam características semelhantes aos dos homens afro-descendentes nos quais existe uma fase heróica que ativa a construção de uma consciência negra militante. Tal consciência, compromissada com o questionamento histórico, vincula-se ao conceito de negritude e à necessidade de desmascarar o mito da democracia racial brasileira e apontar o racismo embutido na tônica da “cordialidade” brasileira.

Se muitas escritoras afro-descendentes trilham também o caminho da poesia-resistência, do protesto e da consciência negra, irmanando-se aos homens na luta contra a opressão e no questionamento aos registros históricos e raciais, num outro momento poético, sem se afastar de temas sociais e históricos, elas demonstram uma maior preocupação temática com a condição feminina e com o próprio ato de escrever. Há um interesse maior pela busca de uma expressão pessoal, individual e linguística mais apurada, em que se esforçam por harmonizar a definição de uma identidade pessoal com a própria escrita, en-

quanto expressão estética. As escritoras avaliam as discriminações que a mulher negra sofre na sociedade brasileira em geral, e num âmbito mais restrito, face ao convívio com o próprio homem. Tais posicionamentos estão freqüentemente refletidos e questionados na sua poesia.

Ao descrever a sua realidade e vivência feminina, questionando os padrões culturais e históricos brasileiros, as escritoras põem em xeque um processo cultural que, como política racial, erotiza o corpo da mulher negra, transformando-o em objeto de consumo. Os mitos e estereótipos comumente associados à sexualidade da mulher negra servem à função precípua de dissociá-la de uma realidade cotidiana, vinculando-a a imagens desenvolvidas durante séculos. O corpo da mulher afrodescendente ocupa na história do Brasil o destaque de figuras híbridas, ambíguas, libertinas, sensuais e destruidoras que sobreviveram através das lendas, da literatura, do culto das sambistas do carnaval carioca e das mulatas de Sargentelli. Assim a reificação e a erotização do corpo feminino negro refletem um paradigma social que privilegia as regras do mercado e cria mecanismos através dos quais a sexualidade se torna o artesanato do corpo, vendido como qualquer outro bem de consumo.

Se na tradição literária brasileira o corpo negro – mais especificamente o corpo da mulher negra – foram apropriados pelo olhar do branco, há na literatura contemporânea de afrodescendentes uma ênfase numa poesia erótica celebratória do corpo negro, em que o olhar se volta sobre si mesmo. À medida que as mulheres ganharam um espaço em que podem mais livremente dar evasão à sua sexualidade e erotizar a sua vivência, elas mostram que desejo e erotismo não são domínios exclusivamente masculinos. Não se trata mais da mulher escrita pela visão masculina. É a mulher que descreve seu corpo como objeto de criação e inspiração para a sua escrita e que retribui o olhar do homem.

Muito freqüentemente, os poemas das escritoras afro-brasileiras valorizam o corpo da mulher e emblematizam a sexualidade feminina em todos os seus matizes. Destaca-se, portanto, uma outra tendência na poesia de mulheres negras brasileiras em que existe uma preocupação acentuada com a sen-

sualidade, com a sexualidade e com o corpo. Ainda que tais temas não sejam de uso exclusivo da mulher negra, pois houve um verdadeiro surto de poesia erótica feminina, a partir dos anos setenta, a mulher negra vê o domínio da sua própria sexualidade e o apreço a seu corpo, como uma nova tomada de consciência. Nos textos das mulheres afro-descendentes existem vozes e olhares voltados para a mulher negra escritora e para os espaços sociais e culturais que ela ocupa enquanto mulher, tanto em comparação com o espaço masculino como em relação às mulheres da raça branca de classe social privilegiada.

Se num primeiro momento elas se unem às mulheres de outras etnias e raças na luta contra a dominação masculina, num segundo momento elas se posicionam como portadoras de experiências diferentes pois, ao contrário da mulher de descendência européia, as mulheres negras brasileiras trazem tatuadas ao seu relato pessoal as indeléveis marcas históricas que se incumbiram de diferenciá-las racial e socialmente. Porque ainda que a experiência de opressão seja semelhante para quase todas as mulheres, é inegável que existem dessemelhanças e que há uma hierarquia social, racial, econômica e política. Assim, os poemas das escritoras negras indicam que elas se unem às outras mulheres na frente contra a opressão patriarcal e aos homens negros contra a política de dominação cultural. No entanto, tanto em um caso como no outro, sentem que têm uma tarefa individualizada, buscando na fonte criadora uma forma de potencializar a sua identidade de escritoras negras e redimensionar a experiência feminina, negra, descentralizada e não-hegemônica.

De modo que, embora escritoras negras no Brasil estejam empenhadas em conquistar, através da literatura, um espaço social e cultural, elas não desejam a centralização de um discurso que as colocaria simplesmente na classificação de mulher-escritora ou escritora brasileira. Talvez por isso, a busca da identidade pessoal e racial se faça através do discurso do corpo. Elas analisam o seu corpo histórico e os seus poemas como artefatos socioculturais. Tanto um quanto o outro passam a ser visto como o espaço privilegiado onde as tatuagens do desejo e as marcas digitais da subjetividade se encontram.

A escrita das escritoras negras explora a questão da identidade e da subjetividade ligadas ao corpo feminino e à escrita. Os seus poemas descrevem um corpo explorado, rasgado e violentado, mas também celebrado como marca e forma de resistência e solenizado em todas as suas fendas, entranhas, poder gerador, ciclos e rituais. Há acima de tudo o assenhoreamento da sexualidade feminina como uma pedra de toque da identidade do eu poético. Existe também preocupação com o gozo feminino e com todos os aspectos que caracterizam o corpo da mulher. Suas entranhas e êxtase são descritos como parte da condição poética feminina, como objeto de observação literária e como celebração do corpo enquanto agente de potencialidade poética. Sintagmas como vagina, gozo, sangue, parto e êxtase são descritos como metáforas literárias e como celebração do corpo enquanto agente da potencialidade poética do ser feminino.

A estética de muitas escritoras negras contemporâneas delineia uma poesia de ânsia, de fecundação, de fetos e de vísceras, sempre associadas à criação literária e ao próprio verso/verbo permeado de significados flutuantes e de deslocamentos de sentido. Essas características aparecem em textos em que elas descrevem, contextualizam e questionam os espaços da alteridade e em que analisam deslocamentos socioculturais e literários, emblematizando o poder ritualístico do corpo como o *locus* da criação. Descrevem também a busca de uma identidade literária, questionam a representação do corpo da mulher negra à luz da trajetória da realidade afro-brasileira e refletem sobre as vicissitudes que a consciência social estabelece. Mostram o poder transformador da palavra e o papel da poesia em desmascarar os discursos da hegemonia racial e sociocultural brasileira.

Os poemas que compõem a coletânea seguinte são uma pequena amostra da autoria de Andréa Lisboa de Souza, Conceição Evaristo, Cristiane Sobral, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Ruth de Souza Saleme e Zula Gibi. Ainda que seja uma seleta restrita ao tema do corpo e da vivência feminina e, portanto, de âmbito limitado, cumpre o papel de ilustrar uma tendência temática da obra de escritoras afro-descendentes no Brasil e divulgar material inédito de algumas delas. Portanto, ainda que limitada, esta seleção de poemas tem como função precípua di-

vulgar as publicações de escritoras afro-descendentes e distribuir informação útil a outros pesquisadores no Brasil e no exterior.

POEMAS

ANDRÉIA LISBOA DE SOUSA

Nasceu na cidade de São Paulo, faz mestrado em Educação Física na USP, é professora e pesquisadora. Presta assessoria em literatura infanto-juvenil em escolas municipais de São Paulo e ministra oficinas de sensibilização sobre relações raciais e educação. Integra o Núcleo da Consciência Negra na USP. Publicou poesia (*Trem*, São Paulo: Pysis, 1998), contos em: Aníbal Albuquerque, *Modernos contos brasileiros* (Minas Gerais: Alba, 1999), e *Cadernos Negros 25*; publicou poesia em *Oro Obinrim* (Conceição Evaristo, org. Rio de Janeiro: Crioula, 1998) e ensaios sobre literatura infantil e anti-racismo.

Sonoite

Alastrando-me em sonhos saturnais
Sem *agô*, esse novo homem taciturno
Conduz meu *orí* a recônditos espaços ancestrais
No meu memorável leito de devaneio noturno.

Em face da sua presença sobranceira
Refugio-me na melodia da escuridão em prece
Vivificando minha poesia prazenteira
Em sua chama que – vagarosamente – me embebece.

Minha inquietante intuição sublunar pre(s)sente
Inicia-me num longo e temeroso delírio vicejado
Enleando-me em seu labirinto preto reluzente.

Entrementes, ele me chama, ama, reclama ciente...
Ao vaguar suavemente em meu corpo negrejado
Instaurando um trajeto regozijador, todavia reticente.

Mundala

Nas tramas da infinitude
Gira-se suavemente em meio a um

Labirinto mandálico.

Com cores, sons e sabores,
Que levam aos deslizes
Do arco-íris do mundo.

Unindo o clarão do luar
Ao som do mar
Fazendo-se ser: sendo.

Um ser de unidade
Na diversidade de luzes e sombras
De etnias, textos e ideologias.

Completa-se o círculo mundálico
Em que seres desabroçam
Como franjas no Uni-Verso.

CONCEIÇÃO EVARISTO

Nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1946. Poeta, contista e doutoranda em Literatura Comparada pela UFF, tendo como linha de pesquisa "Literatura e Representação do Outro". Participou das seguintes antologias: *Vozes Mulheres: mural de poesias* (Niterói: Edição Coletiva, 1991); *Schwarzeprosa/Prosa negra Afrobrasilianische erzählungen der gegenwart* (Moema Parente Augel, org. Berlim; São Paulo: Edition Diá, 1993); *Moving beyond boundaries: international dimension of black women's writing* (Carole Boyce Davies and Molara Ogundipe-Leslie, eds. London: Pluto Press, 1995); *Finally us contemporary black Brazilian women writer* (Miriam Alves, org. and Carolyn R. Durham, trans. Colorado: Three Continent Press, 1995); *Callaloo*, v. 18, n. 4. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995); *Livro da saúde das mulheres negras* (Rio de Janeiro: Criola; Pallas, 2000); *Quilombo de palavras: a literatura dos afro-descendentes*. (Jônatas Conceição e Lindinalva Amaro Barbosa, orgs. Salvador: CEAO; UFBA, 2000); *África & Brasil, letras em laços: antologia crítica de autores africanos de língua portuguesa* (Rio de Janeiro: Atlântica, 2000); *Fourteen Female Voices from Brazil* (Elzbieta Szoka, org. Austin, Texas: Host Publications, 2002). De 1990 até o presente, colaborou nos números 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21 e 22 de *Cadernos Negros*

e das coletâneas *Os melhores poemas de Cadernos Negros* e *Os melhores contos de Cadernos Negros*.

Canto II

Do meu corpo
o feto ossificado
há de brotar um dia.

Ele apenas se escondeu
nos vãos de minhas

sofridas entranhas,
enquanto eu de soslaio
assunto a brutalidade
do tempo.

Do meu olhar
a flor petrificada
em meu íntimo solo
contempla a distração de muitos
e balbucia uma estranha fala,
mas, eu sei qualquer dizer,
pois, quem convive
com os forçados à morte,
decifra todos os sinais
e sabe quando o silêncio,
julgado eterno,
está para se romper.

Canto III

Sim, eu trago o fogo,
o outro,
não aquele que te apraz.
ele queima sim,
é chama voraz
que derrete o bico de teu pincel
incendiando até às cinzas
o desejo-desenho que fazes de mim.

Sim, eu trago o fogo,
o outro,
aquele que me faz

e que molda a dura pena
de minha escrita.

É este o fogo,
o meu,
o que me arde
e cunha a minha face
na letra-desenho
do auto-retrato meu.

Canto IV

Não faço da esperança
simples veste domingueira,
mas, o meu pano diário,
o pão cotidiano
que me farta.

Não faço da esperança
a passiva prece,
mas, a dança de meus deuses,
o fio-prumo de meu corpo
que infinitas vezes balança
e como lenho forte,
às vezes se curva,
mas, sempre se ergue.

Não faço da esperança
um inocente aguardo,
mas, um canto
para abrir o amanhã,
como o canto do galo,
junto ao de outros galos,
vale a força de despertar a vida.

Não faço da esperança
um passivo dia,
mas, a teima que desafia a lei
e ressuscita os vivos
e cobra o outro lado da moeda
da dívida esquecida,
que nós não perdoaremos.

Jamais.

CRISTIANE SOBRAL

Nasceu no Rio de Janeiro em 1974 e desde 1990 vive em Brasília. Primeira atriz negra formada em Interpretação Teatral pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília em 1998, recebeu vários prêmios pela atuação, direção e concepção de espetáculos. Dirige o grupo de atores negros "Cabeça Feita", que atualmente pesquisa e divulga a dramaturgia negra. Desde 1998 trabalha no Setor Cultural da Embaixada de Angola no Brasil. Tem poemas publicados pelo grupo Quilombo nos volumes 23, 24 e 25 da série *Cadernos Negros*.

Vingança

Com meus grampos para cabelo Carla número cinco
Piso a sua cabeça em ritmo de rock,
Esquartejando sumariamente os gritos saídos
De dentro da sua caixa encefálica maldosa.
Com meu lápis-sombra para olhos importado do Paraguai
Desenho outros olhos.
Nunca mais verei sua visão deturpada das coisas que fere e mata.
Agora eu serei a assassina, a vilã.
Não foste tu sempre, o agressor, o estuprador, o gás paralisante?
Jogando fora as tuas armas desarmo o meu medo
Sepulto a minha covardia
Dou voz a alguma manifestação de coragem
Liberto meu espírito e sonho com uma felicidade digna de mulher
Cheia de dentes
Ensolarada
Viva.

Amor tarifado

Aceite
Um beijo escuro na sua apetitosa boca clara.
Coloque.
Seu seio róseo em minhas mãos.
Acenda a luz!
Vou colocar um preservativo na nossa paixão.
Apague a luz!
Desligue o holofote fosforescente da crítica...
Vamos mergulhar em nosso desejos com total liberdade.

Tome.
Um beijo nesta hora infinita e provisória.
Veja.
Pague.
O amor está tarifado,
restrito às horas na claridade do nosso desejo temporário.

ESMERALDA RIBEIRO

Nasceu em 1958, em São Paulo. É poeta, contista, ensaísta jornalista e uma das coordenadoras dos *Cadernos Negros* (contos e poemas). Idealizadora do Sarau Afro Mix realizado na Biblioteca Mário de Andrade. Publicou os seguintes livros: *Malungos e milongas* (São Paulo: Ed. da autora, 1988); *Gostando mais de nós mesmos*, co-autoria. (São Paulo: Ed. Gente, 1999). Participam, com poemas, contos e textos acadêmicos, em 29 antologias no Brasil e no Exterior, destacando-se *Pau de sebo: coletânea de poesia negra*. (Júlia Duboc, org. Brodowski: Projeto Memória da Cidade, 1988); *Moving beyond boundaries: International dimension of black women's writing*. (Carole Boyce Davies and 'Molara Ogundipe-Leslie, eds. London: Pluto Press, 1995); *Finally us: contemporary black Brazilian women writers*. (Miriam Alves, org. and Carolyn R. Durham, trans. Colorado: Three Continent Press, 1995); *Callaloo*, v. 18, n. 4. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995); *Ancestral house*. (Charles H. Rowell, ed. Colorado: Westview Press, 1995); *Quilombo de palavras: a literatura de afro-descendentes*. (Jônatas Conceição e Lindinalva Barbosa, orgs. Salvador: CEAO; UFBA, 2000); *Fourteen female voices from Brazil*. (Selected and edited by Elzbieta Szoka. Austin, Texas: Host Publications, 2002). De 1982 até o presente, colaborou nos números 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 e 24 de *Cadernos Negros* e das coletâneas *Os melhores poemas de Cadernos Negros* e *Os melhores contos*. Publicou ensaios nos seguintes livros: *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira* (São Paulo: Quilombhoje, 1982; Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, 1985); *Criação crioula, nu elefante branco*. (Cutí, Miriam Alves e Arnaldo Xavier, orgs. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987); *Gênero e representação na literatura brasileira*. v. 2. (Constância Lima Duarte, Eduardo de

Poema de amor proibido

Eu nunca faria poemas de amor
para o meu homem pele da cor de mel
porque não seriam poemas sensuais
aqueles que nos deixam seminuas
porque não teriam escritas em letras garrafais
palavras obscenas
quando dentro de mim
ele faz jazz.

Nunca escreveria versos de amor
para o meu homem negro
porque teriam que revelar os segredos
de nossa cama
com palavras indecorosas para
a velha moral.

Nunca faria uma poesia
para falar que o meu homem é gostoso
porque não quero dividir com outras
nem com aquelas de pele loira
aquele corpo cor de mel
que sabe me levar à loucura
quando estamos a sós.

Ficaria calada quando me perguntasse:
– Você sente prazer?
Porque nunca beijamos em praça pública
nunca falamos eu te amo
pelas ruas
o prazer é entre
nossas peles escuras.

Nunca escreveria versos de amor
para aquele homem negro
cuja fama deitada
na cama de outra mulher
de pele loira.

Nunca faria aquele homem
que jurou me amar até

que o infinito nos separasse
até que a maldita frase corte
os nossos laços:
“o amor não tem cor”.

Mas quando deseja chegar a Júpiter
sem se equilibrar
sabe que meus *calientes* desejos
são um transporte seguro e livre
para meu homem negro navegar.

Ciranda

Eu só
o sol dança ciranda ao anoitecer
a lua iluminou minha carapinha
os carros passam na avenida
e freiam os meus sonhos.

A madrugada faz amor
com as fantasias
orixás dançam, dançam,
na minha cama.

Os automóveis passam
e roubam pensamentos
a chuva grita de solidão
a voz do nada fica
pregada na parede.

Em nome de quem?

Quem determinou
caçar o homem
que à luz da lua
pousa como libélula seminua
na cama do seu menino.

Por que condenam este homem
a fugir da moral do Dragão
escondendo no íntimo travesseiro
os desejos inviolados.

Quem atirou a pedra
na chama do prazer.

Na cruz há um rosto afeminado
que leva sob as asas o pecado
dos filhos bastardos
que por ordem de alguma santa
morreram queimados.

Em nome de quem?

Quem demarcou
o horizonte masculino
de pode ou não pode
deixando os filhos bastardos
sem território
sem livres vôos.

Em nome
de qual igualdade
os filhos bastardos
negros ou brancos
saídos do mesmo útero
têm sobre si a blasfêmia-orgia.

São os mesmos
que sufocando infinitos desejos
levam sob as asas
para o calvário
a secreta cruz.

Em nome de quem?

MIRIAM ALVES

Nasceu em São Paulo e é assistente social, pesquisadora de literatura negra. Foi integrante do Quilombhoje Literatura no período de 1980-1989. Publicou os seguintes livros: *Momentos de busca: poemas* (São Paulo: Gráfica Copidart, 1983); *Estrelas no dedo: poemas* (São Paulo: Ed. Da Autora, 1985); *Terramara* (São Paulo: Ed. da Autora, 1985); peça teatral. Organizou *Enfim... nós/ Finally us: escritoras negras brasileiras contemporâneas/ Contemporary black Brazilian women writers*. (Trad. Carolyn Durham. Colorado Springs, Colorado: Three Continent Press, 1995). De 1982 até o presente, colaborou nos números 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22 e 24 de *Cadernos Negros* e das coletâneas *Os*

melhores poemas de *Cadernos Negros* e *Os melhores contos*. Publicou poesias, contos e ensaios em numerosos livros e revistas dentre os quais se destacam: *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira* (São Paulo: Quilombhoje, 1982; Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, 1998). Participou das seguintes antologias: *Axé: antologia da poesia negra contemporânea*. (Paulo Colina, org. São Paulo: Global Editora, 1982); *Mulheres entre linhas – II concurso de poesia e conto*. (São Paulo: s.ed., 1996); *A razão da chama: antologia de poetas negros brasileiros*. (São Paulo: GRD, 1986); *O negro escrito*, (Oswaldo de Camargo, org. 1987); *Schwarze poesie: Poesia negra*. (Moema Parente Augel, org. St Gallen/ Köln: Edition Diá, 1988); *Schwarze prosa-Prosa negra – afrobrasilianische Erzählungen der gegenwart*. (Moema Parente Augel, org. São Paulo: Edition Diá, 1993); *Poesia negra brasileira: antologia*. (Zilá Bernd, org. Porto Alegre: AGE; IEL; IGEL, 1992); *Zauber gegen die kälte, poemas*. Herausgegeben von Deustscheb Weithungerhilfe (Bonndortmund Germany, DW Shop, 1994); *Finally us: contemporary black Brazilian women writers* (1995); *Negro Brasileiro Negro, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 25, Joel Rufino, org.; *Callaloo – Journal of African – American and African Arts and Letters*, v. 23, n. 4; *Corpo e cultura, ensaios*. (Bernadette Lyra e Wilton Garcia, Xamã, org. São Paulo: ECA; USP, 2001). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. (Constância Lima Duarte, Eduardo de Assis Duarte e Kátia da Costa Bezerra, orgs. Belo Horizonte: UFMG; Fale, 2002); *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos Estudos Gays and Lesbians no Brasil*. (Rick Santos e Wilton Garcia, orgs. São Paulo: SF, 2002).

Tiquetaquear no teclado

tempos de cio. palavras feito... prosa... feito poema feito nós.
 cio bom. jorramos cascata no computador. pisca aquele azul fosfórico
 tiquetaquear no teclado. cio completo palavras volúveis indo e vindo.
 o prazer de ser
 ... poeta... algo sem pudores.
 plena e grávida. parir é só um toque de dedos. a vida me toca.
 cio de palavras...nas pontas dos dedos...
 Cintilando estrelas. terra um sol uma lua uma estrela...
 ... um-beija-flor, uma-flor-menina,um-sorriso-adivinhado

nos engravida
vamos libertar um novo cio
...poemas... escrever.....
as sensibilidades.....entranhadas como fios de cabelos
é só ir com os dedos numa meiga carícia. ...E vamos
derramando palavras ...
elas cúmplices brilham parecem sorrir.....

Palma da Mão

Quero o mundo aqui na palma de minha mão.
quero o prazer nas pontas dos dedos.
Quero a vida circulando em alor de ternura e cores
Ao prenúncio dum ai
Quero meu corpo como teclas de piano,
dedilhado numa perfeita sinfonia
e
em tremores a melodia da vida soada
e
eu
estremecida como sempre a primeira vez
esperar é lindo
de minha janela a avenida sempre barulhenta
também é linda

Captar o vento

A palavra escondendo-se
tento alcançá-la em vôo pleno
Traço planos
e não vou
Assusta-me o verbo dizer
Atraí-me o verso escondido
ante a criação
Tenho que saudar o vento
que é flauta doce
vozes
vozes
vidas alheias
alheias
Vou à colheita
e
o

verso não vem
 não está maduro
ainda é semente a balançar na brisa

Suores

as vozes
as vozes
tambores tocados
no centro do Universo

A palavra vem flutuando ao som da flauta doce
Mas o que ela diz?

Vai noturna penetrar no dia
sorradeira
leve a brincar com a matinal esperança
vai noturna acalentar
imensidões de desejos
vai
avoluma-se, avoluma-se na bruma madrugada
deixa-se ficar sedutora.

RUTH DE SOUZA SALEME

Ruth Souza Saleme, paulistana de 1949, formou-se na área de Educação-Estudos Sociais e é pós-graduada em Educação do Excepcional. Associada à UBE-SP, Grupo de Poetas Corbianos-SP, cooperada do Quilombhoje Literatura-SP, participa da Comunidade Negra em Pindamonhangaba-SP. Alguns trabalhos publicados: *Raça viva: crônicas-depoimento*. (Cleide Veronezi, org. São Paulo: Editora Vega Lux, 1986); adaptação do folclore infantil: *Cobra Norato e Maria Caninana*. (s.l.:Ed. Fênix, 1990); *A cigarra e a formiga* (s.l.:Ed. Fênix, 1990). Publicou nas seguintes antologias: *Finally us: contemporary black Brazilian women writers*. (Miriam Alves, org. and Carolyn R. Durham, trans. Colorado: Three Continent Press, 1995); *Axé: antologia contemporânea da poesia*. (Paulo Colina, org., 1982); *Jogo dos instantes: antologia de poetas corbianos* (São Paulo: Ed. Vega Lux, 1983); *Antologia do mapa cultural paulista* (São Paulo: Ed. Secretaria do Est. da Cultura, SP, 1998-1999); e em *Cadernos Negros 22*.

Sempre vida

A gota
Resvalou sinuosa
Furtiva do olhar de rosa
Às paragens de espanto
Ou à surpresa do parto:
Nasce o dia, a vida
O abraço.
A gota.
O mundo, a bolsa, refúgio.
Entrada ... saída
Repleta
Denota
VIDA.

Segredos

As mulheres conhecem,
Os segredos da vida, mas o medo,
Impede-as de desfrutá-los integralmente
E perdem-se em ansiedade e preconceitos
Sem brilho, sem saliva, sem cheiro libidinoso.
O amor maternal e os deveres
"São obrigações coercitivas" ...
Ah! Se as pernas fossem os braços,
Para abraçar o mundo, e tudo viver
Sem ressentimentos.
Ah! Se a boca fosse os olhos
Para falar mesmo em silêncio,
Coisas que não se pode dizer
E masculinizar o hálito lacrimal.
É como se os braços fossem as pernas
E a boca os olhos por onde
Pudessem vir penetrar a verdade,
A luz de ser mulher e viver em sonho,
A beatitude de ser homem
E ter os mesmos direitos!...

Cânticos aflitos

Perdoa-me se em algum momento
Pensando banhar-te em luz,

Afligi teu reino de paz.
Se levei teus pensamentos
A perambular entre estrelas
Não me perdoarei jamais.
Perdoa-me se algum dia
Resvalando em alegrias,
Abarquei-te sonhos de ânsia e dor.
Se chamaste-me a vida
Não me condenes às chamas.
Eu queria chegar-te no sono,
E aqui estás por completo,
Remanso cálido de suave abandono.

Audácia

A vagar em teus devaneios,
Colheste-me.
Despertaste a rosa
Que silenciosa
Olhou-te tímida
E deixou que a provasse
Pétala a pétala, pólen a pólen...
Lábios impiedosos,
Meu perfume tragaste.
Se não bastasse, o que se perdeu
Em teus toques, no teu corpo espalhaste.
Agora, teus poros exalam-me,
Se alguém encontrar-me em teus lábios,
Em teu cheiro, perdoa-me.
É a vida! É a arte! ...

Candeia

Óleo na água
A nobreza dos teus olhos
Vertem possível luz.

ZULA GIBI

Codínome de Zuleika Itagibi Medeiros, que nasceu em São Paulo, SP, em 1958. É Orientadora Pedagógica. Trabalhos pu-

blicados: *Cadernos Negros*, v. 8, 22, 24.25, (Org. Quilombhoje. São Paulo: Ed. dos Autores, 1985, 1999, 2001, 2002).

Borboleta

Estou cálida e exigente
tome-me em seus abraços
neste sonho de amor
virando posse

Eu
feita flor que se abre
deixando se tocar a corola
na troca do pólen
tremar ao sabor do vento
feita asa de borboleta
singela e frágil
e forte para voar
assim vou
 flutuar sonhos

Bel-prazer

Indecorosa é a noite
 em estrelas luminosas
Assim como seu corpo ao banho
 gotas luzidias a escorrer
 depois em cafunés
 confunde
 desejos
 e
 ternuras

Indecorosa é a noite
 A fazer canções com o vento
Assim como seu corpo na música que dele extraio entre toques
Indecorosa é a noite que celebra rubra na madrugada na taça do dia
Assim como você a sorver o vinho que lhe dou em meus lábios com
gosto de hortelã.

Mulher

Observá-la sonolenta
Tocar de leve a delicada maciez da pele
pêlos
No calor do despertar
Roçar na fina fímbria pela natureza tecida
Brincar sentidos até a lágrima melar a face

NOTAS

¹ Gostaria de expressar meus agradecimentos ao Obermann Center (Oakdale Campus) da Universidade de Iowa por ter me proporcionado a oportunidade de desenvolver esta pesquisa e organizar a coletânea de poemas.

MILTOM HATOUM:

A literatura não se obriga a nada.
Não precisa representar o seu país, nem a sua região

Cláudia Antunes

Doutoranda em Letras da PUCRS

Miltom Hatoum nasceu em Manaus, em 1952. Em dezembro de 1967 mudou-se para Brasília, onde estudou no CIEM (Colégio de Aplicação da UnB). Morou durante a década de 1970 em São Paulo, diplomando-se em arquitetura na FAU-USP. Trabalhou como colaborador da revista *ISTOÉ* e foi professor universitário. Em 1980 viajou como bolsista para Madri e residiu três anos em Paris, onde cursou pós-graduação em literatura na Sorbonne (Universidade de Paris III). De volta a Manaus em 1984, lecionou língua e literatura francesa na Universidade Federal do Amazonas até 1998. Foi também professor visitante da Universidade da Califórnia em Berkeley, bolsista da Fundação VITAE, da Maison des Écrivains Étrangers (França), e escritor residente da Yale University em New Haven/ EUA e do International Writing Program da Universidade de Iowa/ EUA. Participou de seminários e foi conferencista em várias universidades brasileiras, européias e norte-americanas. Em 2001 participou do programa "O escritor por ele mesmo", do Instituto Moreira Salles (São Paulo). Em outubro de 2002 foi escritor-residente na Universidade da Califórnia em Berkeley. Romancista, ensaísta, tradutor e professor universitário, em 1989, publicou *Relato de um certo Oriente* (Companhia das

Letras/ Prêmio Jabuti 1990 – melhor romance), traduzido para seis idiomas e publicado em oito países. Em 2000 publicou o romance *Dois irmãos* (prêmio Jabuti 2001), já editado em Portugal, na Inglaterra, Alemanha, Líbano e nos EUA. Em 2003 foi publicado na França, Itália, Holanda, Espanha e Grécia. É autor de vários contos publicados em revistas, antologias e suplementos literários do Brasil e do exterior: México, França, Alemanha, Estados Unidos, Egito e Catar. Publicou ensaios sobre literatura brasileira nos jornais *ABC* e *El País* (Espanha). Esta entrevista foi concedida no hotel Everest, em Porto Alegre, RS, no dia 17 de setembro de 2003, por ocasião do evento *Cultura e Identidade Regional*, realização da Copesul e do Ministério da Cultura, de que Milton Hatoum foi um dos participantes.

CA: Você acredita num projeto de cultura nacional?

MH: Falar de uma cultura nacional coesa é muito difícil, não acredito nisso. Certamente foi uma perspectiva do modernismo, mas não no sentido de uma cultura emoldurada em fronteiras culturais, limitada por elas. Ao contrário, penso que o modernismo quis descobrir culturalmente o Brasil. Macunaíma é um dos personagens da literatura brasileira que mais circulam pelo Brasil e pela América Latina. Só vejo a imagem de um Brasil coeso como nação do ponto-de-vista da língua portuguesa, e, ainda assim, com infinitas particularidades regionais. A questão da literatura não se dirige à uma língua universal. O romance, ao contrário do que dizem alguns críticos, não deve ser uma alegoria nacional. Pode ser que seja em algum momento, mas a literatura não se obriga a nada. Não precisa representar o seu país, nem a sua região.

CA: Como você pensa a questão da cultura regional?

MH: A cultura regional só faz sentido na medida em que extrapola o regional. Se ficar circunscrita a um vocabulário ou a uma geografia e a conflitos e dramas que não assumam uma dimensão maior, não vejo por que a gente exaltá-la. Esse é o problema

do regionalismo. Se o regionalismo se limitar a um vocabulário e a algumas formas de representação para enaltecer certos valores, não faz nenhum sentido. Só tem significado na medida em que transcenda exatamente os limites da região.

CA: Quais os autores que você acha que conseguiram fazer isso?

MH: No Rio Grande do Sul, Simões Lopes Neto é um deles, sem dúvida. Seus contos são situados no Estado, mas os dramas das personagens vão muito além do Rio Grande do Sul, muito além do Brasil. Muitos de seus contos poderão ser traduzidos. Certamente alguns já foram...

CA: Foram, mas o problema é a linguagem.

MH: É o problema do Guimarães Rosa. No entanto, escritores como Simões Lopes Neto, Guimarães Rosa, Graciliano... enfim, alguns escritores brasileiros que são considerados regionalistas, no fundo não são. É um erro terminológico, virou uma pecha o regionalismo. Devemos retirar esse *label*, esse selo, essa marca do regionalismo. Simões Lopes Neto é um escritor brasileiro do Rio Grande do Sul. É assim que prefiro chamá-lo. Ele tem um conto que a personagem está viajando para a Amazônia para fazer um negócio com tartarugas...

CA: É em *Casos do Romualdo*.

MH: Isso. Seu imaginário se situa no Brasil, fora do Rio Grande do Sul. Há nele uma cena incrível dos tubarões em volta do barco, o que indica que seu imaginário não está preso, limitado ao Rio Grande do Sul. Ele fala muito do Rio Grande porque é o lugar que conhece. Da mesma forma, falo muito de Manaus porque é o lugar que conheço e me toca profundamente, mas posso falar de qualquer outro.

CA: Concorde com a idéia que possuímos de "ilhas literárias" no nosso país? Elas se comunicam?

MH: O Brasil, por ser um país muito grande, é de difícil comunicação. Não é fácil, por exemplo, trazer um escritor de Belém para Porto Alegre ou de Maceió para São Paulo. Às vezes, é

preciso até um investimento especial. Ultimamente tem havido mais encontros literários e a gente também está circulando mais. Acho que um intelectual, um escritor têm de circular. Eles devem falar com o público.

CA: E o mercado editorial?

MH: Houve um crescimento quantitativo, mas não sei se foi qualitativo. As edições aumentaram e o público leitor no Brasil cresceu.

CA: No seu caso, o livro foi lançado quando você já residia em São Paulo ou ainda estava em Manaus?

MH: Eu já estava em São Paulo, o que ajudou muito, foi uma das coisas importantes na carreira do livro. Inclusive as edições me assustaram um pouco, o fato de já existirem sete reedições. Isso me deixou receoso, porque vinte mil livros no Brasil é muito para uma literatura não comercial. Houve muitas traduções, mais do *Relato de um certo Oriente*. Agora este entrou em nove países, inclusive Estados Unidos, Inglaterra, França... Para mim foi importante porque me permitiu viver de literatura. Eu estava há onze anos sem publicar. Tenho sobrinhos e filhos dos leitores do *Relato* que estão lendo *Dois irmãos...*

CA: Você teve dois livros muito bem sucedidos junto à crítica. Por que razão ficou tanto tempo sem publicar ficção?

MH: Escrevi durante quase cinco anos, nesse intervalo, um outro romance que não publiquei e que se chama *Um rio entre dois mundos*. É um romance de quase seiscentas páginas. E fiz também o esboço de um outro livro, que também abandonei.

CA: Você ainda pretende publicá-los ou vai continuar a trabalhá-los?

MH: Eu preciso trabalhar muito, esse *Um rio entre dois mundos* ficou muito grande. Eu teria que fazer ali uma espécie de reescrita total.

CA: Como se chamava o outro livro?

MH: *Cartas femininas*. Era uma coisa que também me tocava, mas como não publiquei *Um rio entre dois mundos*, acabei abandonando esse outro e comecei a escrever *Dois irmãos* em fim de 1997. Isso durou até 1995, mais ou menos.

CA: De alguma forma, havia relação com o primeiro livro?

MH: *Um rio entre dois mundos* tinha um pouco. Era um romance meio épico, meio saga e descobri que não era o que eu queria fazer. É uma loucura, às vezes a gente escreve, escreve e descobre que não era bem aquilo, mas é um manuscrito que tem salvação se for reescrito.

CA: É possível viver exclusivamente de literatura no Brasil?

MH: Na verdade as traduções me ajudam e também os cursos que dou, em várias instituições.

CA: Há quanto tempo você vive só como escritor?

MH: Eu me demiti há um ano. É pouco tempo, porque morava em Manaus e dei aulas na Universidade durante 17 anos. Dei aulas também em Berkeley, como professor-visitante e viajo muito, dou muitas conferências. Não que eu viva só de direitos autorais, mas é uma série de atividades ligadas à literatura e à cultura. Eu também traduzo. Acabei de traduzir um livro de Edward Said, chama *Representations of an intellectual*, que será publicado pela Companhia das Letras. Traduza de Flaubert *Le trois contes* (*Os três contos*). E depois, não vivo com muito, não preciso de muito para viver.

CA: Na sua obra, como funciona esse diálogo entre culturas (libaneses X amazonenses)?

MH: Isso aconteceu nos meus dois primeiros romances. No romance que estou terminando agora não aparece nada da imigração, absolutamente nada, porque é uma outra fase da minha vida. Essa questão da imigração e dessas culturas muito misturadas – cultura árabe e amazônica – faz parte de uma fatia, de um pedaço da minha vida, mas daí você também vai envelhecendo e vai vivendo outras coisas.

CA: Os seus pais vieram do Líbano?

MH: O meu pai veio do Líbano, meu avô também. O primeiro imigrante da minha família chegou ao Brasil em 1906. Minha mãe é brasileira.

CA: Você teve a preocupação de retratar a cultura regional quando estava escrevendo. Na linguagem é possível ver alguns termos, um pouco do folclore, do imaginário local. Isso já está dentro de você ou houve uma preocupação consciente?

MH: Está dentro de mim. Lembro que um crítico em uma resenha citou a palavra *curumim*, que aqui chamam de *piá* ou *guri*. Ele estranhou a palavra. Se eu tivesse escrito *moleque*, *molecote* ou *garoto* teria soado fatalmente estranho e artificial para mim e para o contexto em que a personagem está inserida. Um leitor amazonense diria “esse cara não conhece a região”. Tudo o que é amazônico está introjetado na minha vida e na vida das personagens, porque essa é uma questão importante. Em Guimarães Rosa, as descrições da natureza, da fauna, da flora, não estão desvinculadas da alma das personagens. Tudo que ele descreve tem uma razão de ser. Não é um adorno, não é um ornato. Tem um momento lá em que eles vão para um lugar chamado “Veredas mortas” e tudo parece que está realmente morrendo. É que vai acontecer alguma coisa importante naquele momento. Até as árvores ficam mais tristes, tudo fica um pouco sinistro.

CA: Como situar esses libaneses dentro da cultura amazonense, isso cria algum problema de identidade?

MH: O imigrante é aquele que escolheu uma nova pátria, ou melhor, foi constrangido a escolhê-la. Pouca gente sai do seu país voluntariamente. Na raiz da imigração já há um problema. O Brasil e os Estados Unidos são países de imigração. Os primeiros imigrantes que chegaram ficaram juntos no mesmo lugar, no mesmo espaço físico, no mesmo bairro. Até mesmo para sobreviver por causa de ajuda mútua, numa solidariedade clânica.

CA: Você acredita que há maior preocupação dos imigrantes em preservar a própria cultura ou tentar se adaptar à cultura brasileira?

MH: No Brasil, uma das coisas mais saudáveis é o poder que ele tem de diluir culturas e assimilar misturas. Os filhos dos imigrantes já se sentem totalmente brasileiros. Nós não sabemos o que é ser inteiramente brasileiro, isso é uma grande questão. Sabemos que falamos português e moramos num determinado lugar e que podemos nos relacionar com outras pessoas, não apenas do mesmo grupo. Na minha família, por exemplo, ninguém casou com filho de libanês. É incrível isso, nem um tio, nem um primo, nem a minha irmã, nem eu.

CA: Houve alguma estranheza no convívio no Brasil?

MH: Estranheza houve por causa da língua e de todo um repertório cultural, no caso do meu pai, mas ele também falava português. Eles são obrigados a falar português. Ele manteve em casa a culinária árabe... Eu não falo árabe, minha segunda língua é o francês. Minha avó era uma libanesa maronita que estudou em Beirute em um convento de uma escola francesa. Tinha um pouco disso, a língua francesa como segunda língua, que é a língua do colonizador. No caso da minha família, meu pai nunca foi de frequentar clubes de imigrantes...

CA: E nunca cobrou isso de vocês?

MH: Não, pelo contrário. Não pôs nos filhos nomes árabes – e ele era muçulmano, era um praticante. Minha mãe é católica e meu pai já morreu. Durante cinquenta anos ele levava minha mãe à igreja. Não entrava, mas esperava na entrada. É o que contraria todo esse estereótipo do muçulmano, essas construções perigosas do Outro, do muçulmano, do perigo. Isso é uma coisa terrível que está acontecendo em alguns lugares do Ocidente.

CA: O relato sobre a vida dos libaneses no Amazonas é baseado em experiências pessoais? De certa forma, suas obras são autobiográficas?

MH: Alguma coisa há de memória, mas a mínima parte. Grande parte é inventada porque a força da ficção está em transformar cenas e quadros adormecidos em quadros vivos. É trazer para o presente cenas do passado. Eu lembrava algumas cenas,

alguns momentos vagos da minha infância, coisas que ouvi e a partir disso montei uma ação. *Dois irmãos* é um livro também muito voltado para a literatura. Tem um conflito que eu trouxe de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis e a história bíblica dos dois irmãos. É um conflito típico machadiano e também bíblico, do Antigo Testamento.

CA: Como você vê a relação história e ficção na sua obra?

MH: Nunca escrevi e certamente não vou escrever um romance histórico, estritamente do ponto de vista histórico, de reconstruir ficcionalmente um momento da história, mas penso que o romance e a prosa de ficção partem da experiência individual e esta é também uma experiência histórica. Nos meus romances não fiz muita pesquisa. Quis reconstruir uma época, mas a história, como diz o Adorno, “a história está na forma”. Você descobre o contexto histórico e as contradições da história na própria linguagem.

CA: Como é o seu processo de criação?

MH: Sou extremamente disciplinado, até onde posso. Vivo entre querer ser disciplinado e ter uma postura mais largada, mais solta. Primeiro escrevo sobre o livro, faço um projeto. Nesse sentido, sou um pouco flaubertiano. Talvez seja uma herança do arquiteto. Claro que depois que escrevo muda tudo.

CA: E você procura escrever todos os dias?

MH: Estou fazendo isso de dois anos para cá. Antes, quando trabalhava na universidade, não conseguia escrever sempre.

CA: Quais são as fontes que você considera que tenham sido importantes na sua formação?

MH: Graciliano Ramos e Machado de Assis foram autores importantes. Drummond e Flaubert foram importantíssimos. Depois, Faulkner. Acho que para muitos escritores latino-americanos é o maior escritor inglês. Até hoje eu releio Faulkner. Muita coisa da literatura européia do século XIX, de Zola a Joyce. Em poesia, leio muito os grandes poetas brasileiros. Sem

dúvida, o Brasil tem poetas que não deixam nada a dever, e se escrevessem em outra língua teriam o reconhecimento que merecem, mas de poesia estrangeira eu gosto de Wallace Stevens e do H. W. Auden. Há até uma epígrafe do Auden no meu *Relato*.

CA: E outras artes? Cinema, artes visuais?

MH: No cinema, o expressionismo alemão. Adoro o Visconti e o Fellini, os cineastas italianos que vêm do neo-realismo. Gosto muito do Cinema Novo, de Glauber Rocha.

CA: E a arquitetura tem alguma influência na escrita?

MH: A arquitetura foi importante na minha própria formação, na forma de lidar com o espaço e de conceber o espaço, de perceber que num projeto de arquitetura você tem de pensar no conjunto. Isso que é interessante, a forma tem de ser pensada. Você não pensa num projeto como uma somatória de partes, você pensa no projeto do edifício.

CA: E há essa preocupação no momento em que estás criando uma determinada cena, de definir um espaço, imaginá-lo mesmo que ele não apareça?

MH: Às vezes isso vem antes, às vezes na hora. Por exemplo, fiz um esboço da casa que aparece no *Relato de um certo Oriente* e também da que aparece nos *Dois irmãos*.

CA: Como se dá a sua relação com o texto? Você consegue se afastar da obra depois de publicada?

MH: Quando publicam eu já me desgarro totalmente, porque você fica anos naquele mundo, mas aí é um pesadelo porque vêm as traduções e você tem de se corresponder com o tradutor. Eu corrijo as novas edições em pouca coisa, uma ou outra correção, mas nada estrutural, nada de importante, mas me correspondo com os tradutores.

CA: Quem são os seus primeiros leitores?

MH: Quando estou criando não dou para absolutamente ninguém ler. Depois que termino, dou para alguns amigos lerem e discutirem comigo. Não publico sem essa discussão.

CA: Você tem um leitor ideal?

MH: Eu teria se fosse um escritor ideal! Para mim, o leitor ideal é o leitor crítico. É o leitor que lê com olhos de crítico e conhece literatura, já tem uma bagagem.

CA: Você se interessa pelo lado teórico da criação? Há a preocupação com técnicas narrativas no momento da escrita?

MH: Muitas vezes me perguntam se o fato de eu dar aula, ou de ter sido professor, perturbou minha atividade de escritor. Acho que isso nunca aconteceu comigo. A teoria não me atrapalhava. Ao contrário, a discussão com os alunos era muito importante. Os alunos sempre tinham uma questão que ajudava até na compreensão. Esse diálogo é que é importante. O escritor não é obrigado a conhecer teoria literária. Poucos, aliás, conhecem, do ponto de vista técnico. Poucos leram Auerbach ou Leo Spitzer, problemas de narrativa, ou questões sobre tempo, sobre foco narrativo. Penso que todo escritor deve saber qual é o ponto de vista, por que ângulo quer narrar a história, porque se mudar o ângulo de narração muda tudo. Mudar da primeira para a terceira pessoa gera outro livro, mexe com outras coisas, mas também não fico constrangido a isso.

CA: Você se corrige muito?

MH: Demais. De *Dois irmãos* fiz sete versões. E estou na quarta desse novo romance. Cada versão muda muito. Vou fazendo mudanças até esgotar, até o limite.

CA: É desgastante esse tempo?

MH: Desgasta um pouco, você fica tão absorvido por aquilo que escreve... O romance também é a arte da paciência. Exige um fôlego muito longo, exige paciência, reescrita.

CA: Você se preocupa em conservar a história dos textos? Guardar as versões descartadas?

MH: Eu guardei todos esses esboços, que estão sendo usados num trabalho de crítica genética na USP.

CA: Qual o seu próximo trabalho?

MH: Agora estou tentando terminar um romance com o título provisório de *Vila Amazônia*. Estou há mais de três anos trabalhando nele. O *Relato* durou de três a quatro anos, *Dois irmãos* também.

GONÇAVES, Robson Pereira. *O tempo e o vento: 50 anos*. Santa Maria, RS; Bauru, SP: EDUSC, 2000. 320 p.

Estudiosos, leitores e interessados na obra de Erico Verissimo foram recentemente brindados com a publicação de *O tempo e o vento: 50 anos*, obra que se acrescenta à fortuna crítica do escritor gaúcho. Ela resulta de projeto elaborado por Flávio Loureiro Chaves e é organizada por Robson Pereira Gonçalves, associando-se as editoras EDUSC e UFSM em sua publicação.

A obra é composta por vinte artigos, dos quais dezessete são ensaios. A eles se acrescentam um artigo ficcional – *Almanaque municipal de Santa Fé para o ano de 1899*, concebido por Andrey Rosenthal Schlee –, um texto de Erico Verissimo, inédito em livro – *Breve Crônica duma editora da província* – e um posfácio do bibliófilo José Mindlin. Os ensaios são assinados por pesquisadores e especialistas das áreas da Literatura, Educação, Filosofia, História e Arquitetura, compondo-se um painel multidisciplinar sobre O Continente. Perfilam-se, inicialmente, os artigos de especialistas em Literatura e de escritores, abrindo-se o quadro, em seguida, para as produções das outras áreas humanísticas. Os diversos ensaios da obra ensejam ao leitor um aprofundamento gradativo na observação de elementos da escrita de Erico.

De acordo com a disposição dos artigos, o leitor é instigado, já no primeiro momento, pela tese de Luis Fernando Verissimo, que destaca Erico como um vanguardista não só por sua inédita abordagem da temática urbana, mas também pelo profundo conhecimento dos aspectos formais que evidencia na elaboração de uma obra a cuja "carpintaria revolucionária nunca se deu a devida atenção" (p. 22). A partir dessa manifestação,

o leitor se encontra diante de uma série de abordagens que não só podem lhe fornecer respostas para esse primeiro desafio, como também apontar novas possibilidades de leitura dessa obra cinquentenária.

Em seu artigo, Regina Zilberman afirma que, à semelhança de Ésquilo na *Orestéia*, Erico Verissimo ultrapassa o mundo mítico e instala o mundo da história. A autora focaliza os vários pontos que aproximam essa tragédia da saga familiar representada em *O continente*: as relações entre a família e o Estado; o mito da “primitividade da criação do mundo” com Pedro Missioneiro e Ana Terra em um mesmo universo marcado pela ausência da cronologia; as ações dos homens, “próprias aos rituais rurais: a história de um homem jovem, morto após conquistar a mulher e nela gerar seu herdeiro” (p. 39); a ação das mulheres, que, à custa da renúncia pessoal, se esforçam em perenizar a família e a sucessão, dedicando-se obsessivamente aos filhos. Pelo enfoque oferecido, a partir da origem do clã dos Cambarás, o leitor percebe não só as diferentes camadas sociais de Santa Fé, como também o procedimento de Erico Verissimo, que não privilegia heróis individuais, mas coletivos.

Expandindo essa abordagem, Maria da Glória Bordini caracteriza, à luz dos estudos pós-coloniais, a construção de *O continente* como um romance cíclico, cujo traço distintivo é a circularidade do tempo mítico “em que nada muda, apesar das peripécias” (p. 48). É uma saga familiar, cuja elaboração prevê rememorações a serem alcançadas de fora e de longe, num trabalho de remontagem das fontes pesquisadas, em uma “sondagem arqueológica”, restauradora de “coisas e gentes soterradas pelo tempo”, metaforizando a necessidade de radicar a ficção na concretude da vida, postura estética orientadora da atividade de criadora do autor.

O tema subscrito por Flávio Loureiro Chaves – o diálogo possível entre a História e a Literatura no romance histórico – também merece a atenção de José Aderaldo Castello, de Marilene Weinhardt e de Pedro Brum Santos. Seja pela abordagem do tratamento dispensado aos fatos e às personagens, (re)afirmando da circularidade da obra, seja pela referência ao “mapeamento do espaço geográfico de conquista do território e fixação” (p. 92) do homem, ou pela criativa utilização da visão atual da teoria histó-

rica, todos reconhecem a valiosa contribuição de Erico pela instauração exemplar de um romance histórico na literatura brasileira contemporânea, fato que permite alinhar a produção do autor à de conhecidos modernistas do centro do País. O pensamento dos ensaístas é convergente: “Erico cria o que é verossímil e mesmo muito provável que tenha acontecido” (p. 101).

Lélia Almeida debruça-se sobre um universo específico em *O tempo e o vento*: o feminino. A presença de personagens-mulheres, psicológica, social e moralmente diversificadas enseja um “contraponto recorrente ao longo da representação das personagens femininas na literatura: o corpo feminino dividido entre um corpo materno digno e um corpo prostituído indigno” (p. 78). Esse ângulo de abordagem esclarece a contraposição do mundo feminino ao masculino na trilogia, evidenciando as poucas opções das mulheres e o peso da tradição na representação de sua vida em *O tempo e o vento*.

Paulo Hecker Filho, na posição de um leitor crítico, submete a produção a um exame atento, centrando a atenção no sagaz olhar de Verissimo sobre os fatos históricos, a partir da configuração das personagens. Ele expõe de maneira direta não só as questões suscitadas pelo posicionamento do autor como também as expectativas, desencadeadas pelas personagens no leitor, e que não medraram.

O artigo de Orlando Fonseca encerra o conjunto de manifestações de especialistas em Literatura sobre *O continente*. Ele merece destaque pelo fato de o autor avançar na abordagem da trilogia e se deter em *O retrato*, segunda parte de *O tempo e o vento*. Partindo do ponto de vista de que “não se trata de um romance histórico, *stricto sensu*, ou obra regionalista, à maneira da produção da geração de 30” (p. 117), o autor ressalta que uma análise minuciosa dos eventos ficcionais “produz a descoberta de aspectos importantes para se visualizar um julgamento da História brasileira recente” (p. 117). Assim, a partir do valor alegórico que assume a figura do Dr. Rodrigo Cambará – cujos “traços de caráter e ações políticas contraditórias” (p. 144) remetem a Getúlio Vargas – a atenção do leitor, direcionada pela visão de Erico do contexto político-social focalizado, se fixaria nos anos 30, momento em que se instaura o Estado Novo. Do diálogo que emerge da leitura do artigo, é possível que ao lei-

tor, defrontado com os termos ambíguos da citação final, – “Estamos num país livre, onde cada qual faz o que bem entende. E você vai trabalhar por bem ou por mal” – se anteponha uma questão: afinal, que país emergiu dessa busca de identidade encetada ao longo da história dos anos 30? Mais adiante, o historiador René Gertz comenta detalhes do “ciclo de Vargas” que permitem complementar o painel apresentado por Orlando Fonseca e justificar por que o romancista não investiu “pesado na pesquisa histórica sobre o próprio Vargas” (p. 205).

O panorama multidisciplinar se complementa com os artigos assinados por Lúcio Kreutz, Maria Helena Camara Bastos e Maria Teresa Santos Cunha, René E. Gertz, Heloisa Jochims Reichel, Teófilo Otoni V. Torronteguy e Célia Ferraz de Sousa. Neles ressalta o olhar de simpatia que caracteriza a representação dos imigrantes por Erico Verissimo, o diálogo que História, Literatura e Educação são capazes de estabelecer e que permitem o olhar retrospectivo do historiador da educação ao longo da trilogia em que, “pelos caminhos do apenas imaginável, é possível entrever, nas sombras da memória, o doce, o sublime, o interdito, o proibido, o permitido, o sonhado...” (p. 196). Além disso, a análise do discurso performativo de Erico permite que se defenda a tese de que seu romance “pode ser considerado como um discurso regionalista que contribui significativamente para a aceitação coletiva de determinadas representações como sendo próprias da identidade sul-rio-grandense”. Nessa representação de identidade, eventos político-sociais como a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República, presentes em *O continente*, são analisados à luz da contraposição política assumida pelas personagens dos clãs que dominam Santa Fé. Completando esses estudos pormenorizados, considerações sobre os espaços representados na narrativa permitem ao leitor comprovar a íntima relação que esse elemento possui com a narrativa em geral.

Pela multiplicidade dos enfoques apresentados, *O tempo e o Vento*: 50 anos insere-se significativamente no conjunto das obras que se debruçam sobre a produção de Erico Verissimo e que testemunham a qualidade e a profundidade de suas produções.

Celia Doris Becker

Doutoranda em Letras da PUCRS

VENTURA, Roberto. *Euclides da Cunha: esboço biográfico.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 350 p.

Quando, em 2002, a notícia da morte do pesquisador Roberto Ventura correu os meios editoriais e acadêmicos, aqueles que acompanhavam a carreira do autor de *Estilo tropical* tinham consciência de que a informação trazia embutida uma outra morte, simbólica mas nem por isso menos digna de lamentação. Pois quem não sabia que, pelo menos nos últimos 10 anos, Ventura estava enfronhado na tarefa de contar e interpretar a vida de Euclides da Cunha (1866-1809), autor de *Os sertões*, obra decisiva para a formulação intelectual da nacionalidade brasileira? Com a tragédia de sua morte num acidente automobilístico, Ventura privou-nos daquela que poderia ter sido a mais completa biografia de Euclides. Não estamos tão bem servidos assim de pesquisadores dispostos a tamanha e tão desgastante empreitada. Entre abandonos e retomadas, outros projetos e as exigências da carreira acadêmica, Ventura fazia suas pesquisas e aprendia a captar o tom justo para uma biografia literária que não fosse um mero desfile de fofocas, anedotas e curiosidades ao estilo de certa vertente de literatura documental (que tanto sucesso faz na indústria cultural) e que acaba sendo um sucedâneo degradado de romance realista.

Pela amostra ainda bastante incipiente e informe de *Euclides da Cunha: esboço biográfico*, organizado por Mario Cesar Carvalho e José Carlos Barreto de Santana, o finado autor teria ainda bastante trabalho em acertar o tom do futuro livro. O que o leitor vai encontrar nas livrarias é ainda um quase-livro. Uma peça literária que ainda iria demandar muita pesquisa e muito

trabalho braçal de redação. Há repetições, trechos inteiros que mereceriam maiores esclarecimentos, passagens de narrativa histórica que só poderão ser compreendidas por leitores previamente informados sobre as reviravoltas de opereta da política brasileira do século XIX. Não se trata, portanto, de obra para iniciantes. Nem em Euclides nem em Brasil.

Em defesa do “método” de Roberto Ventura, poderíamos dizer que o complemento perfeito a esta obra póstuma é o esclarecedor e abrangente volume *Os sertões*, publicado na coleção “Folha Explica” em 2002. Trata-se de texto disposto a alastrar o conhecimento sobre a fortuna euclideana, destrinchando os principais motivos que constituem a obra-prima daquele dublê de engenheiro militar e correspondente de guerra. Ali estão as maiores qualidades do pesquisador e escritor precocemente desaparecido: o texto claro, a erudição desfilada com recatada elegância, a articulação exemplar entre vida e obra, literatura e história.

Tais qualidades aparecem com menos frequência no *Esboço biográfico*, embora haja momentos em que Ventura consegue sintetizar, em apenas um parágrafo, todo um eixo interpretativo. São achados de um estilo sintético e abrangente. É o caso da passagem a seguir, muito feliz na caracterização do *ethos* romântico de Euclides – um autor que não pode ser compreendido se dele não destilarmos a herança romântica fortemente impregnada na obra (desde os versos imaturos que exaltavam figuras da Revolução Francesa ao retrato de uma Amazônia que tem algo de Chateaubriand em *O paraíso perdido*), passando por várias atitudes desabridas no campo da política e até do matrimônio:

Mas o romantismo de Euclides ia porém muito além de seus escritos. Adotou, em sua vida, atitudes extremadas e gestos arrebatados, com atos de heroísmo e abnegação em que colocou a defesa de princípios éticos e de crenças políticas acima dos interesses pessoais. Protestou, de forma solitária, contra a Monarquia na Escola Militar, o que lhe custou o desligamento do Exército em dezembro de 1888. Perseguiu suas missões e encargos profissionais de forma obstinada, como na exploração do rio Purus em 1905, que levou a termo apesar dos inúmeros obstá-

culos, que colocaram em risco sua vida e a dos demais membros da expedição. Mais do que um poeta romântico, tentou ser, ele próprio, um herói, que perseguia visões inspiradas nos romances e narrativas da Revolução Francesa que lera na juventude. (p. 48)

A justeza e o escopo de um parágrafo como esse comporta uma série de matérias para futuros estudos da obra de Euclides da Cunha. Posto em relevo, o caráter romântico do escritor que um dia se definiu como “misto de celta, de tapuia e grego” (Gonçalves Dias não diria melhor de si mesmo) é problematizado exemplarmente no próprio percurso ideológico que levou o autor dos primeiros artigos em *O Estado de S. Paulo*, nos quais caracterizava Canudos como uma típica aberração dos grotões bárbaros do país, à publicação, em 1902, de *Os sertões*, quando escancarou ao Brasil inteiro a sangreira travestida de patriotada que realmente ocorreu no interior da Bahia. Sem receio do exagero, poderíamos dizer que o percurso de Euclides é mesmo de molde romântico. Apaixonado pela “musa” República, como atestam poemas e artigos, decepcionou-se com sua desfaçatez no trato com as classes populares do sertão. Não é à toa, portanto, o tom abertamente enfático (de uma eloquência de mestre-escola, já disseram alguns) que adota no seu grande livro. Um pouco de Zola, sim – mas também um bocado de Hugo.

Outro momento alto desse quase-livro é quando Ventura esboça uma leitura da mudança de perspectiva de Euclides em relação ao Conselheiro e a Canudos. Quando compreende que o embate não era (apenas) entre a República e a Monarquia, mas sim entre dois modelos de país num momento de constituição e afirmação do caráter nacional através do manequim europeizante do Rio de Janeiro, Euclides desloca seu modelo interpretativo para uma apreciação que, hoje, poderíamos chamar de culturalista. É a grande viravolta moderna de *Os sertões*, a despeito das fintas científicas e do vocabulário já meio escalafo-bético na época (se pensarmos em Machado, por exemplo). Ou, como diz Ventura:

Euclides construiu, com base nas profecias e nos poemas recolhidos em Canudos, um modelo interpretativo para

dar conta das relações e conflitos entre a sua própria cultura, letrada e urbana, e a cultura oral sertaneja, marcada por mitos messiânicos e pela tradição católica, O conflito armado trouxe uma tensão máxima entre a sua cultura e a cultura do oponente. (p. 205)

É notável pensar nesse Euclides escancarando a tensão entre os vários modelos de cidadania no Brasil. É um Euclides que pode nos fornecer uma lente para a compreensão de algumas tensões no interior do Estado brasileiro moderno e que, na maioria quase absoluta das vezes, são tratadas ora como caso de polícia, ora como mera crônica política, ora como mais uma das contradições de nossa visão pulverizada do país. Num quadro como o atual, em que ao declínio do Estado-nação se contrapõe um modelo em que as especificidades de cada região são destacadas para consumo de uns e fetiche ideológico de outros, é importante relembrar os germes dessa tensão no caso de Canudos. Ali já está, devidamente exposto e problematizado como num *trailer* de nosso filme ideológico futuro, o estremecimento entre a cultura política de trato republicano (leia-se também cultura urbana, pelo menos na maior parte dos casos) e as tentativas ainda informes de uma representatividade nas periferias do Estado (que atualmente podem ser figuradas pelos sem-terra, os sem-teto, as minorias). Ou até mesmo aquelas articulações que prescindem do Estado, como as ONGS.

A despeito de sua forma inacabada e da torrente de informações que passam batidas ao leitor menos familiarizado com Euclides da Cunha, o *Esboço biográfico* ainda surpreende no final, quando Ventura, tendo reunido massa crítica suficiente sobre os perfis de Euclides e de Antônio Conselheiro, dedica-se a trabalhar com a noção plutarquiana de “vidas paralelas” (ou vidas *para lê-las*, na jocosa invenção do escritor cubano Guillermo Cabrera Infante para recontar as vidas dos escritores Virgilio Piñera e Lezama Lima em *Mea Cuba*). É realmente fascinante acompanhar a forma com que o autor vai desenhando e problematizando a vida pessoal de Euclides e do Conselheiro e, num lance que tem um quê de detetivesco e outro de psicanalítico, enxerga na representação euclideana do beato de Canudos a imagem espelhada do autor de *Os sertões*:

Doze anos após o massacre de Canudos, e três depois de retornar da Amazônia, Euclides da Cunha teve um fim trágico. Sua trajetória sentimental apresenta, por ironia, paralelos com as peripécias de Antônio Conselheiro, o personagem que tentou esboçar nas páginas de *Os sertões*. Ambos tiveram o destino marcado pelo adultério das esposas, pela *vendetta* entre suas respectivas famílias e as de seus inimigos e pelas posições que tomaram perante a República, um se opondo e o outro apoiando e depois criticando o novo regime. (p. 258)

É sempre difícil acompanhar com justiça a obra inacabada de um autor que poderia produzir outros trabalhos relevantes. Porém, apesar do caráter inconcluso, o *Esboço biográfico* poderá despertar em leitores e críticos a ambição de estudar a contemporaneidade de Euclides da Cunha. Só por nos ter transmitido essa impressão de que *Os sertões* e outros escritos trazem ainda muito fermento para o debate acerca da cultura brasileira e de nossa visão de país, já seria o bastante para eleger, na vasta biblioteca euclideana, o nome de Roberto Ventura como um de seus críticos mais originais e perenes.

Leandro Sarmatz

Editora Ática – Setor de Literatura Juvenil

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 174 p.

Desde a década de 60 do século XX, Chico Buarque de Holanda ocupa destacado lugar no cenário da cultura brasileira, caracterizando sua obra fonográfica pela intercalação do registro sensual com a realidade social. Essa marca também está presente nas peças produzidas pelo compositor, em que o espaço do teatro é contíguo ao da música. Se a sensualidade tem expressão na voz feminina que o homem deixa manifestar, as mazelas da sociedade brasileira são denunciadas por intermédio da alegoria. O autor utiliza-se desse recurso para falar sobre o outro reprimido pela história da ditadura militar, instaurada em 1964, e cujas ruínas ainda estão entre as instituições nacionais, ainda que o fim do regime fosse saudado em 1984, com a eleição indireta de um presidente civil. Embora se lançasse ao ofício da escrita com a novela *Fazenda-modelo* (1974), Chico começa a dedicar mais tempo à literatura na década de 90, quando publica *Estorvo* (1991) e *Benjamin* (1995), livros que não são bem recebidos pela crítica, ao contrário de *Budapeste*, lançado no ano de 2003.

Esse romance está centrado na duplicação da vida de José Costa, casado com Vanda, gêmea de Vanessa, e apresentado de telejornal. Ele redige artigos, petições de advogados, monografias, dissertações e outros textos sob encomenda, negociados por Álvaro Cunha, sócio-gerente da Cunha & Costa Agência Cultural, pequena empresa destinada à prestação de tais serviços. Quando o protagonista dá-se conta de que está fracassando nas relações humanas, depara-se com o convite para um

encontro anual de autores anônimos, a ser realizado em Melbourne, Austrália. Decide partir a tal evento e, de volta ao Brasil, engravida a mulher. Passado pouco tempo, o casal realiza a adiada lua-de-mel em Nova York. Ao retornarem, José encontra um jovem redator no seu lugar e, à chegada de outros rapazes contratados para escreverem à sua maneira, passa a criar autobiografias, “mercadoria com farta demanda reprimida” (p. 25).

O *ghost-writer* viaja a Istambul, para mais um encontro dos autores anônimos. No retorno, por ameaça de bomba, seu vôo é desviado para a capital da Hungria, onde o fascina a língua magiar. Chegando ao Rio de Janeiro, é contratado para elaborar *O ginógrafo*, autobiografia de Kaspar Krabbe, um alemão que escrevia em corpos de mulheres. Aliviado por terminar a árdua missão, José compra duas passagens para Budapeste, mas voa sozinho, pois Vanda prefere ir a Londres. Ele encontra Fülemlé Kristina, a qual se transforma, primeiro, em sua professora de húngaro; depois, em namorada. No entanto, o protagonista não se esquece da língua portuguesa, da mulher e do Brasil, para onde volta, às vésperas do Natal, encontrando a indiferença do seu menino, Joaquinzinho, e a ausência da esposa, que passa cinco dias da semana em São Paulo, por motivos de trabalho. Na sala de seu apartamento, José vê um exemplar de *O ginógrafo*, que o alemão autografara para Vanda, e constrói duas versões para o encontro de ambos. É informado de que o falso autor, após estrondoso sucesso, teme ser denunciado. Assim, acertam depoimento em que o autor-narrador-personagem testemunha somente haver digitado o livro autobiográfico. O cliente imiscui-se de tal forma na vida do escritor, que esse chega a vê-lo cortejar a mulher na festa de *revéillon*. Neste dia, José decide ir outra vez a Budapeste.

Lá, intenta a reinvenção da vida familiar, querendo contactar Kriska. Contudo, essa não lhe responde, até o dia em que, encontrando-o deformado pelo frio, recolhe-o à sua despensa. Ela lhe arranja emprego de sonoplasta e, à noite, ele transcreve as fitas que grava durante o dia, para se aprimorar no idioma. Kriska passa a corrigir diariamente as suas transcrições e, a partir do momento em que o brasileiro conquista a língua magiar, reconquista a mulher. Sentindo-se apto a escrever em húngaro, põe anúncio no jornal, oferecendo-se para executar

redações, porém consegue um só cliente. Nesse período, é reintroduzido à narrativa Kocsis Ferenc, um poeta a cuja recepção, no Rio de Janeiro, Vanda e José haviam comparecido. O literato, cuja inspiração esgotou-se, deixa um ponto negro no caderno do *ghost-writer* que, a partir disso, compõe o poema *Tercetos secretos*, de enorme êxito, e cuja autoria é assumida por Ferenc. Em virtude de certa tonalidade estrangeira, detectada por Kriska em tal poesia, José se enfurece. Depois de abandonar a residência da amante, busca um hotel que, coincidentemente, abriga o encontro de autores anônimos. A organização do evento lhe reservara um quarto, embora nunca mais ele tivesse procurado aqueles escritores. A Polícia Federal lhe dá 48 horas para deixar o país, e ele ainda vê Kriska, comunicando-lhe que vai para o Rio de Janeiro.

Numa loja de sucos dessa cidade, afirma realizar a mais longa de suas viagens, empreendida entre a língua ouvida e a recordada. Depara-se então com jovens agressivos, entre os quais, pronto a espancá-lo, está o filho Joaquinzinho. O protagonista tem dúvidas quanto ao seu não reconhecimento por parte desse, que o fita com “olhos femininos, muito negros” (p. 156). Hospedado no hotel Plaza, e sem dinheiro para pagar as diárias, José procura o ex-sócio, mas não logra comunicação. Então, o cônsul da Hungria lhe oferece uma passagem Rio-Budapeste, emitida por livreiros húngaros. Teria também visto de entrada, com direito a livre permanência, pois Ferenc confessara que o verdadeiro autor daquele livro de poemas era o protagonista. Na capital da Hungria, esse depara-se com uma festa para o lançamento de *Budapest*, livro supostamente escrito por ele. Na capa, vê seu nome, modificado para Zsoze Kósta. O romance, na verdade, foi escrito pelo enigmático Sr...., ex-marido de Kriska, mas ninguém acredita quando José nega a autoria do trabalho, de tanto que a história narrada coincide com a história por ele vivida. Ao lado de Kriska, o narrador-personagem lê o texto que não escreveu, mas poderia ter escrito. Ao mesmo tempo em que a obra é lida, a vida vai acontecendo, como se a escrita ocorresse em simultâneo com a leitura e os fatos vividos.

A narrativa se processa em dois espaços opostos: o Rio de Janeiro latino e a Budapeste eslava. A partir dessa duplica-

ção metonímica, são estabelecidas relações que se ampliam para o plano dos países (Brasil e Hungria) e dos continentes (América Latina e Europa). Os deslocamentos do protagonista seguem o rumo do outro, mostrando que sua identidade não se apresenta como fixa ou determinada. As pessoas, coisas e lugares vão mudando com o passar do tempo, articulado de modo a representar os acontecimentos em Budapeste e a ação da memória no Rio de Janeiro. Na "Cidade Maravilhosa", José vai tomando ciência das transformações ocorridas em suas ausências, até ao ponto extremo em que nada mais reconhece como seu. O aprendizado da nova língua é paralelo à perda da propriedade e do afeto. Nesses descaminhos, Vanda e Kriska responsabilizam-se pela intersecção do corpo feminino com os territórios nacionais. A territorialização/desterritorialização perfaz a trajetória da fragmentação do sujeito, tão bifurcado quanto o Rio divide-se em Zona Norte/Zona Sul e a capital húngara, em Buda e Peste.

No espelho do texto, a comunicação é dificultada, em exemplos que surgem aos pares: do protagonista com o sócio (adulto) e o filho (criança); com o cliente (o estrangeiro) e com outros redatores (o conterrâneo); com a mulher próxima-distante (Vanda) e a distante-próxima (Kriska). Aníbal Cunha, o sócio-gerente, vê em José um gênio, enquanto esse é ciente do seu papel de sombra dos outros. Joaquinzinho não reproduz os sons da fala, não domina a linguagem, que, ao lado da racionalidade, distingue os homens dos animais. O alemão e os jovens redatores aparecem como usurpadores do ofício da personagem principal. Nesse jogo de duplos, Vanda pode ser confundida com a irmã-gêmea, mas sua imagem na televisão não corresponde àquela pessoa que, no ambiente doméstico, mostra-se apática e sonolenta. A húngara, por sua vez, passa de uma situação ativa, como professora da língua que domina, para a passividade da mulher conquistada.

Os códigos dúplices, instaurados por Chico Buarque, reforçam-se quando o narrador-personagem assume a identidade de outras personagens, para as quais passa a escrever narrativas intimistas que, em essência, são destinadas ao auto-conhecimento e ao desvelamento de um ser a outro. As identidades embaralham-se, como a escrita do alemão no corpo de

uma mulata, que se desdobra em corpos de outras mulheres, e é transfigurada pela pena do *ghost-writer*. A sociedade, lida nas entrelinhas eróticas do texto, sinaliza para a situação de paraísos do turismo sexual em que se converteram os países da América Latina e do Leste Europeu.

A noção de autoria e a circunscrição do erotismo são problematizadas em relações dentro das quais José surge ora como o mais fraco, ora como o forte, a quem são possíveis os vários deslocamentos. O sujeito produtor e potente também é transformado em produto e impotente. Essa relação, já dupla, é duplicada na concomitante manutenção e reversão dos tradicionais vínculos homem-mulher, verificada no bem-me-quer/mal-me-quer em que se empenham os casais José/Vanda, Vanda/Kaspar, Kriska/José. Chico Buarque igualmente brinca com seu narrador, que se confunde com sua personagem principal e, outras vezes, parece dela nascer. A instância narrativa estabelece o código ficcional, elencando também o plano metaficcional, de modo que a duplicidade é estendida ao autor e ao ser que narra. No processo de busca identitária, o fio condutor da narração perde-se no labirinto tropical, onde o monstro é o próprio homem, cuja brutalidade se delata, da mesma maneira que a beleza, ainda restante naqueles negros olhos do filho do protagonista.

O estro poético de Chico Buarque está implícito no texto em análise, nos interstícios da sensualidade e da sociedade que sinalizam ao intertexto com muitas de suas obras musicais. O recurso alegórico diz o que um dia fora cantado, traduz de outra maneira o decantado *modus vivendi* de duas sociedades periféricas. Ainda às voltas com a superação das ditaduras – uma de direita, outra de esquerda – e o ingresso no cenário do capitalismo internacional, Brasil e Hungria são escritos pelo olhar melancólico do poeta, do qual pode-se dizer que vê, na massiva padronização, outra forma de autoritarismo. Perder-se para achar-se, ter em mente a denúncia, realizando a renúncia, são as formas encontradas pelo autor de *Budapeste*, esta história de duplos e desencontros, que não tem fim.

André Luis Mitidieri Pereira
Doutorando em Letras da PUCRS

CASTRO, João Cezar de (Org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro, Topbooks; UniverCidade, UERJ, 2004. 1107 p.

Há diversas formas de se contar a história de um país. A mais tradicional é a que expõe os fatos cronologicamente, dissertando aqui e ali sobre os acontecimentos mais relevantes, sem jamais embaralhar datas ou personagens. A história cultural de um país como o Brasil, tracejada dessa forma ortodoxa, deixa de lado os paradoxos e as contradições de uma nação cujo retrato mais fiel seria, não um *portrait*, mas um mosaico. É esta a idéia por trás do volume *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*, organizado pelo professor de Literatura Comparada da UERJ, João Cezar de Castro Rocha, em colaboração com o historiador Valdeci Lopes de Araújo: fugir à tentativa de capturar em linhas precisas o que não pode ser capturado a não ser em seus multiformes fragmentos.

O resultado da empreitada é um belo conjunto de 88 ensaios assinados por intelectuais, acadêmicos e pensadores do Brasil e de algumas universidades estrangeiras, que discorrem sobre os mais variados temas relativos à cultura nacional – da revisão histórica dos primeiros anos do descobrimento, passando por análises das obras de grandes nomes da literatura brasileira, incluindo crítica literária, filosofia, intermediações culturais, os discursos audiovisuais e as artes plásticas.

A inspiração de criar um volume tão multifacetário surgiu a partir do poema “Hino nacional”, reunido em *Brejo das almas*, de 1934, em que Carlos Drummond de Andrade pergunta, nos versos finais: “Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros”? Na verdade, a enciclopédia é uma versão

ampliada (acrescida de 23 artigos inéditos e mais 400 páginas) de *Brazil 2001: A revisionary history of Brazilian literature and culture* (University of Massachusetts, Dartmouth), publicado por ocasião das comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil e lançado na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos em Washington.

O que já era um projeto nada modesto na versão original ganhou na edição brasileira um perfil ainda mais audacioso. Publicado pela Topbooks em parceria com a UniverCidade e a UERJ, o volume ganhou 19 artigos escritos especialmente para a nova versão, que inclui manuscritos inéditos e ilustrações coloridas, além de um minucioso índice onomástico e um cuidadoso índice analítico, que reforçam a idéia de esta ser uma senhora obra de referência. Uma enciclopédia mesmo, só que em nada semelhante às publicações tradicionais.

Engana-se quem pensa se tratar de um conjunto de textos eruditos e tediosos. Nenhum Brasil existe traz ensaios acessíveis e bem escritos, que montam um diálogo aberto entre intelectuais do país e do mundo e também articulam a possibilidade de discussão em salas de aula, entre estudantes universitários e até mesmo alunos do ensino médio que se preparam para vestibulares.

A primeira parte do volume traz reflexões sobre *A carta*, de Pero Vaz de Caminha, mediante uma série de textos, como os de Hans Ulrich Gumbrecht (Universidade de Stanford) e de Guillermo Giucci (UERJ), que pretendem renovar a leitura do documento, abandonando, com isso, a hermenêutica tradicional. Nessa seção, incluem-se ainda ensaios de Memory Holloway (Universidade de Massachusetts, Dartmouth) e de Maria Manuel Lisboa (Universidade de Cambridge, St. John's College), entre outros. Há uma seção inteiramente dedicada a Gilberto Freyre, com ensaios como os de Mary Del Priore (USP) – “Sobrados e mucambos: ‘a carne e a pedra’ no Brasil oitocentista”; de João Cezar, “As raízes e os equívocos da cordialidade brasileira”, e de Enrique Rodríguez (Instituto do Pluralismo Cultural), “O caminho para *Casa-grande*: itinerários de Gilberto Freire”.

A seção intitulada “Intermediários culturais”, segundo escreve João Cezar de Castro Rocha na introdução à obra, está

intrinsecamente relacionada à concepção de *Nenhum Brasil existe* como projeto paradoxal, à medida que mostra como, desde a sua invenção, o país esteve ligado às contribuições dos chamados intermediários culturais e das trocas entre o próprio e o alheio. A inspiração para a escolha do tema dessa seção veio de uma reflexão do crítico Antonio Candido, para quem uma literatura como a brasileira necessita de um contato permanente com literaturas estrangeiras para não correr o risco de se perder no provincianismo, conforme escreveu na famosa – e polêmica – introdução à *Formação da literatura brasileira*.

O Brasil seria, então, “vocacionalmente antropofágico”, como ressalta João Cezar, e por isso nada mais apropriado do que abordar numa enciclopédia cultural as diversas formas de empréstimos e intermediações que participam da construção deste gigantesco caldeirão de culturas e etnias. Entre os ensaios incluídos nesta parte estão “Aquarelas do Brasil: a obra de Jean-Baptiste Debret”, de Vera Beatriz Siqueira (UERJ); “Elizabeth Bishop como mediadora cultural”, de Paulo Henriques Britto (PUC-RJ) e “A lógica do atraso e seu efeito bumerangue: caso Ziembinsky”, de Victor Hugo Adler Pereira (UERJ).

A parte dedicada à literatura recheia a maior seção de *Nenhum Brasil existe* com 32 artigos, que expressam a pluralidade das perspectivas culturais do país e as inusitadas invenções textuais produzidas em diversos tempos históricos. São também “retratos” que revelam a qualidade dos trabalhos desenvolvidos por intelectuais – brasileiros e estrangeiros – acerca de nossa literatura e que promovem uma instigante troca de conhecimento e de interpretações. Estão lá textos de Beatriz Resende (UFRJ), numa reflexão sobre a marginalidade heróica dos personagens de Lima Barreto em “*Triste fim de Policarpo Quaresma*: a exclusão do herói cheio de caráter”; de José Luís Jobim (UERJ), que analisa a identidade nacional no ensaio “Nacionalismo em Gonçalves Dias”; de Italo Moriconi (UERJ), com “*A hora da estrela* ou a hora do lixo de Clarice Lispector”, em que investiga a especificidade dos escritos tardios da autora, e ainda uma série de outras leituras da obra de autores como Augusto dos Anjos (no ensaio de Carmem Lúcia de Figueiredo, da UERJ); Manuel Bandeira, visto por Goiamérico Felício dos Santos (PUC-Goiânia); Euclides da Cunha, em texto sobre *Os*

sertões, por Walnice Nogueira Galvão (USP), e também Monteiro Lobato, num ensaio de Silviano Santiago (UFF). Entre os artigos inéditos, está “Mário de Andrade entre a erudição e o conhecimento”, um cuidadoso trabalho de inspeção aos manuscritos do mestre do Modernismo assinado pelo professor Marco Antonio de Moraes (USP).

Nas partes de história e crítica literária, *Nenhum Brasil* existe reúne reflexões importantes sobre os primórdios de ambas as disciplinas, dos 1800 até a contemporaneidade, destacando nomes como Sílvio Romero, José Veríssimo, Roberto Schwarz e Luiz Costa Lima, em textos de Regina Zilberman (PUC-RS), Roberto Acízelo de Souza (UERJ), Sérgio Alcides (USP), entre outros. Na última seção, o volume traz um apinhado de artigos que giram em torno do papel dos meios audiovisuais na difusão da cultura em um país com altos índices de analfabetismo, em que a transmissão de conhecimento se baseia fundamentalmente na oralidade e não na cultura livresca.

Nenhum Brasil existe não tem a pretensão de ser uma totalidade, capaz de abranger todas as formas e expressões culturais do país. Nem poderia. Isso sim seria um paradoxo impossível. O objetivo maior – que o volume alcança em sua plenitude – é o de reunir algumas das vozes intelectuais que estão ajudando a construir novas formas de se pensar o país, numa rede de confluências que extrapola fronteiras e leva a outras nações uma história cultural rica em contradições e outros paradoxos – esses sim, possíveis. O volume é, sobretudo, um trabalho não-exaustivo, que deixa expostas as lacunas a serem ainda preenchidas e que são, conforme ressalta João Cezar, “um irrecusável convite à escrita de outros ensaios e à organização de novas coletâneas”.

Em suma, como observa o professor Hans Gumbrecht, a maior contribuição de *Nenhum Brasil existe*, embora seja de grande impacto na contemporaneidade, poderá ser sentida com mais amplitude no futuro: “Livros assim são mensagens que nós enviamos a nós mesmos para a posteridade, quem sabe nos próximos 500 anos”.

Cláudia Nina

Professora-visitante da UERJ

GONÇALVES DE MAGALHÃES

Nasceu no Rio de Janeiro em 13 de agosto de 1811 e morreu em Roma, Itália, em 10 de julho de 1882. Estudou Belas Artes, Filosofia, graduou-se em Medicina, pela Faculdade do Rio de Janeiro em 1832, e estudou, mais tarde, Direito. Em julho de 1833, embarcou para a Europa, a fim de ampliar seus conhecimentos, e se integrou à legação brasileira em Paris. Retornou ao Brasil, em 1837, e liderou o movimento de renovação da literatura nacional. Foi Deputado Geral pela Província do Rio Grande do Sul e, em 1847, iniciou sua carreira diplomática, que o levou a cargos na Itália, Rússia, Áustria, Estados Unidos, Argentina e na Santa Sé. Por essas atividades, foi agraciado com o título de Visconde de Araguaia, concedido pelo Império brasileiro, em 1859.

Sua produção literária, reunida em *Obras completas* (1864-1876), é vasta e heterogênea. Como poeta, deixou a maior parte de sua obra: *Poesia* (1832), *Suspiros poéticos e Saudades* (1836), *Urânia* (1862), *Poesias avulsas* – que reproduz quase totalmente seu livro de estréia – (1884), *Cânticos fúnebres* (1884), e a epopéia *A confederação dos Tamoios* (1856). Para o teatro, escreveu *Elogio dramático em aplauso do dia aniversário da Independência do Brasil* (1831), *Episódio da infernal comédia ou da minha viagem ao inferno* (1836) e duas tragédias, *Antônio José e a Inquisição* (1836) e *Olgia-to* (1839), e traduziu obras. Como ensaísta, deixou vários textos, publicados em *Opúsculos históricos e literários* (1865). Escreveu ainda uma novela, *Amância*, e três volumes de Filosofia: *Comentários e pensamentos*, *Fatos do espírito humano* e *A alma e o cérebro*.

Sua obra mais importante, *Suspiros poéticos e Saudades*, responsável pela introdução do Romantismo no Brasil, foi pu-

blicada em Paris, em 1836. Constituído por cinquenta e cinco poemas, o livro é dividido em duas partes, que se distinguem pela temática dos versos. A primeira parte enfoca temas próprios do Romantismo, como as recordações do passado, os sentimentos humanos, as impressões da natureza, a profissão de fé no Cristianismo e o destino promissor da pátria brasileira; a segunda, é norteadada pela saudade: a pátria, os pais, a família, uma data festiva comemorada fora da terra natal, a perda de um amigo, a separação de um lugar, tudo motiva o poeta a escrever expressando esse sentimento. Também em Paris, em 1836, no primeiro volume da revista *Niterói*, foi publicado o "Ensaio histórico sobre a literatura brasileira", texto significativo para a compreensão do processo literário no Brasil. Apresentado originalmente como um discurso ao Instituto Histórico da França, manifesta um profundo sentimento nacionalista, no qual o autor condena a influência do classicismo sobre a literatura brasileira, em virtude da herança portuguesa, e aponta para a necessidade de afirmar o caráter original da literatura, apoiado na nacionalidade literária. A epopéia *A confederação dos Tamoios*, que escreveu anos mais tarde, pretendia cumprir com essa finalidade, porquanto aproveita um tema nacional: a luta de uma tribo de índios que se alia aos franceses para rechaçar os portugueses colonizadores. O poema foi objeto de acirrada crítica movida por José de Alencar, o futuro autor de *O guarani*, que provocou uma polêmica na qual se envolveram Manuel de Araújo Porto Alegre, Monte Alverne e o próprio Imperador D. Pedro II, que se manifestou a favor do acusado. Importante liderança exerceu também no Brasil, ao se empenhar, juntamente com o grande ator João Caetano, pela edificação do teatro nacional. Foi a partir da junção desse dois homens e da campanha que promoveram em torno da dramaturgia brasileira, entendendo por isso um somatório de fatores que incluem autor, obra, ator, público e espaço para a apresentação cênica, que o país passou a dispor de uma autêntica literatura dramática. Sua contribuição à história da literatura brasileira pode ser valorizada, portanto, em função de três aspectos: como autor de *Suspiros poéticos* e *Saudades*, e o "Ensaio sobre a literatura do Brasil", textos fundamentais para a compreensão do Romantismo brasileiro; como reformador da poesia brasileira; como pioneiro na discussão em torno da nacionalidade literária brasileira.

Bibliografia:

AMORA, Antônio Soares. *O Romantismo*. (1833-1838/1878-1881). São Paulo: Cultrix, 1967; ASSIS, Machado de. *Crítica teatral*. São Paulo: Jackson, 1944; CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. v. 2; COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. 2; GONÇALVES de Magalhães. Rio de Janeiro: Agir, 1961 (Nossos Clássicos, 55); HUPPES, Ivete. *Gonçalves de Magalhães e o teatro do primeiro Romantismo*. Porto Alegre: Movimento; Lajeado: FATES, 1993; HOLANDA, Sérgio Buarque de. Prefácio. In: MAGALHÃES, Domingos José de. *Suspiros poéticos e Saudades*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; INL, 1986; TEIXEIRA, Antônio Braz. *O pensamento filosófico de Gonçalves de Magalhães*. Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1994.

MARIA EUNICE MOREIRA
PUCRS

ANTÔNIO GONÇALVES DIAS

Hoje em dia, Gonçalves Dias é considerado, dentro do panorama da história da literatura brasileira, um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos, e o principal expoente poético do movimento indianista que dominou as letras no Brasil entre 1845 e 1865. Há, no entanto, uma diferença fundamental no retrato da personagem do índio entre a poética gonçalvista e as obras de escritores como José de Alencar, romancista do indianismo brasileiro, e um poeta da Corte como Gonçalves de Magalhães. Para estes, o importante era focalizar o lado conciliatório do contato entre o colonizador e o índio no intuito de dar expressão à nova identidade cultural do Brasil. Essa diferença provém em grande parte do fato de Gonçalves Dias ter sido homem de cor, com sangue indígena e africano, e de ter presenciado, na sua juventude, o mau tratamento de que foram vítimas os índios da sua província natal. O indianismo de Gonçalves Dias é, portanto, um sentimento muito pessoal, para não dizer natural.

Por outro lado, Gonçalves Dias tinha algo em comum com os seus contemporâneos românticos no seu interesse passageiro pelo medievalismo europeu, visível na poesia, como

Sextilhas de Frei Antão (1848) e na sua peça de teatro, *Leonor de Mendonça* (1847). Gonçalves Dias tentou recriar o heroísmo cavaleiresco medieval no contexto brasileiro, na figura dos seus guerreiros índios. Para evocar esse nobre selvagem, Gonçalves Dias, como vários poetas do primeiro nacionalismo brasileiro, se inspirou no exemplo camoniano, ao começar um ambicioso poema épico, do qual só foram publicados quatro cantos. Em *Os Timbiras*, toma como tema a rivalidade já existente antes da chegada dos europeus, entre os dois grupos tribais da sua região do Brasil: os Timbiras e os Gamelas. O poeta lamenta o declínio do mundo indígena, processo já quase completo quando os primeiros portugueses aportaram às costas brasileiras no século XVI, chora a incapacidade dos índios de resistir à conquista física e à escravidão espiritual impostas pelos invasores: “Capelas enastavam para ornato/ Do vencedor, – grinaldas penduravam/ Dos alindados tetos. porque vissem/ Os forasteiros, que os paternos ossos/ Deixando atrás,/ Sem manitós vagavam,/ Os filhos de Tupã como os hospedam/ Na terra, a que Tupã não dera ferros”.

A vitória da cultura européia, simbolizada de forma mais nítida pelo catolicismo, e a destruição do sistema de crenças indígenas baseado na cosmologia índia, é o tema recorrente de vários poemas, entre os quais um poema de amor como “O canto do índio”, em que um jovem guerreiro canta o seu amor por uma moça cristã, e se declara disposto a sofrer a escravidão em troca de um amor reciprocado: “Escuta, ó virgem dos Christãos formosa./ Odeio tanto aos teos. como te adoro;/ Mas queiras tu ser minha, que eu prometto/ Vencer por teu amor meu ódio antigo,/ Trocar a maca do poder por ferros/ E ser, por te gosar, escravo d’elles”. Aqui, o poeta combina a sua triste visão do índio com a sua experiência pessoal de amor insatisfeito e infeliz, que sofreu devido à discriminação e preconceito raciais.

Não podemos divorciar o poeta indianista do cantor da sua terra natal. O exemplo mais conhecido desse tipo de poema é “Canção do exílio”, escrito quando Gonçalves Dias estudava em Coimbra. Nesse poema, elogia as belezas naturais do seu país, lembradas como sendo melhores e maiores do que qualquer beleza européia: “Minha terra tem palmeiras/ Onde canta

o sabiá;/ As aves que aqui gorjeiam,/ Não gorjeiam como lá". Os versos possuem uma simplicidade quase infantil, o que explica a sua permanente popularidade entre gerações subseqüentes de brasileiros, além das imitações e paródias que se fizeram do poema ao longo dos anos.

Essa evocação de um paraíso perdido é crucial para uma compreensão da sensibilidade poética de Gonçalves Dias, porque existe a dois níveis: o do indivíduo e o do coletivo, isto é, da nação. O Brasil da infância do poeta, recordado e de certa forma mitificado desde o exílio conimbriguense, não se distingue muito da lembrança mítica da infância nacional, a era em que os índios andavam livres pelos sertões e pelas florestas, época imaginada e recriada desde a realidade urbana brasileira do século XIX. A busca de um passado de pureza idealizada provém de um sentimento de exílio no presente, tornado sem dúvida mais pungente pela alienação sofrida pelo poeta devido à sua cor. No poema, "Marabá", a mestiça lamenta sua solidão, seu abandono pelos homens da tribo, que preferem as mulheres da sua própria tez. O poeta se refere, talvez, a si mesmo, separado do mundo indígena pertencente à sua herança materna, pelo tempo e pela distância social, sem ser completamente aceito pelo mundo branco e pelas hierarquias do Brasil moderno, a sua herança imperfeita paterna.

Obras:

Cantos (Leipzig, 1857)

Obras posthumas (São Luís, 1868)

O Brazil e a Oceania (Rio de Janeiro, s/d)

Diccionario da lingua Tupy (Rio de Janeiro, 1858)

Poesia completa e prosa escolhida de Gonçalves Dias (Rio de Janeiro, 1959)

Bibliografia:

RICARDO, Cassiano. *O indianismo de Gonçalves Dias* (São Paulo, 1964).

DRIVER, D.M.. *The Indian in Brazilian literature* (New York, 1942).

HABERLEY, D.T.. *Three sad races: racial identity and national consciousness in Brazilian literature* (Cambridge, 1983).

TREECE, David, "Victims, allies, rebels: towards a new history of nineteenth-century Indianism in Brazil". *Portuguese Studies* (London, MHRA, v.2, 1986: 56-98).

BROOKSHAW, David. *Paradise betrayed: Brazilian literature of the Indian* (Amsterdam, 1989).

DAVID BROOKSHAW

Universidade de Bristol

CASTRO ALVES

Conhecido nacionalmente como *o poeta dos escravos*, Castro Alves é natural da localidade de Curralinho, hoje município de Castro Alves, Estado da Bahia, Nordeste brasileiro. Nasceu na fazenda Cabaceiras, no dia 14 de março de 1847. Faleceu em Salvador em 6 de julho de 1871, de tuberculose. Teve vida ativa, com intensa atividade pública, especialmente como estudante de Direito, mas não concluiu o curso.

Castro Alves se inclui na última das três gerações de poetas românticos do Brasil. Estilisticamente, sua obra demonstra duas tendências básicas: uma se caracteriza pela busca da simplicidade, com temática de valorização da vida, do amor e da natureza; outra, pela utilização de recursos retórico-declamatórios grandiloqüentes, de cunho social. Essa segunda tendência valeu à poesia de sua geração literária o epíteto *condoreira*. A concepção de *condor* para a poesia sul-americana parece ter surgido, no Brasil, a partir do poema Cântico do Calvário de Luís Nicolau Fagundes Varela (v.): "Irás tão alto/ Como o pássaro-rei do Novo Mundo". Também sob o ponto de vista da temática, Castro Alves foi claramente distinto da geração ultra-romântica que o antecedeu. Não se prendeu ao passado perfeito perdido, nem ao tédio da vida. Ao contrário, a vida como experiência, o amor de características sensuais e a natureza como fonte de reflexão e refúgio lhe foram referências temáticas. Acima de tudo, o timbre temático que embala sua poesia social é a liberdade.

Em *Espumas flutuantes* (1870), sua primeira publicação e único livro editado em vida, enfeixou poemas líricos pautados na vida e no amor. Aparecem também já poemas de marcas sensuais, como *Adormecida*, o que estabelece notável distinção relativamente aos românticos brasileiros das duas gerações anteriores. No livro aparecem também alguns poemas sobre a temática da morte, como *Os anjos da meia-noite*, mas não constituem a tônica do livro. Despontam especialmente, ainda que em pequeno número, poemas de tendência épica, em decorrência da ação sobre o mundo que expressam. *Gonzaga ou a Revolução de*

Minas (1875) é um drama. Tem como núcleo temático a Revolução de Minas ou Inconfidência Mineira, episódio movido pelos primeiros independentistas históricos do Brasil, que foram traídos e presos, exilados ou mortos. O poeta Gonzaga, lírico do arcadismo brasileiro, foi um deles. *A cachoeira de Paulo Afonso* (1876) é um poema que pode ser chamado de *cinematográfico* antes do cinema. Consta de 33 pequenos poemas, cuja *seqüência* constrói a narrativa poética. Entendo por isso que *lhe* é adequado o adjetivo. Trata da condição escrava. *Os escravos* (1883) é o livro mais denso e que até hoje *lhe* rende mais referências. Nele se encontram os mais conhecidos e citados poemas do autor: *Navio negreiro* e *Vozes d'África*. É, porém, com *Bandido negro* que Castro Alves dá voz aos submetidos. Esse poema não é um discurso poético *sobre* o escravo; soa nele a própria voz do cativo vilipendiado. Cabe destaque ainda ao poema *Prometeu*, construído em duas seqüências de dezesseis versos cada uma. Na primeira, é apresentado o mito tradicional de Prometeu. Na segunda, o *mito* é transferido para a América do Sul. O titã está preso nos Andes. O Prometeu americano é o povo. A corrente que o prende “é a cadeia das Leis”. O “pescoço do abutre é o cetro dos maus reis”. *Prometeu* assegura a afirmação de que Castro Alves não deve ser considerado apenas o *poeta dos escravos negros*, mas, sem restrições, *poeta dos escravos*, vale dizer, dos dependentes e espoliados. A primeira edição das *Obras completas* de Castro Alves apareceu em 1898. *Obra completa* (Aguilar, 1960) acrescentou dramas, poemas esparsos, traduções e fragmentos à edição que a antecedeu (*Obras completas*, 1921). Há nova edição da *Obra completa* (Nova Aguilar, 1997) que inclui inéditos, notas e variantes. Existe também edição comemorativa do sesquicentenário do nascimento do poeta (Fundação Banco do Brasil, 1997).

CÍCERO GALENO LOPES
UNILASALLE

BRASIL

BRAZIL

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.

Editorial Office (Brazil)

Programa de Pós-Graduação em Letras
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Av. Ipiranga, 6681, prédio 8, 4º andar
90619-900 Porto Alegre, RS
Tel.: (51) 3320-3676
E-mail: brsbrz@pucrs.br

Assinaturas:

Editora Universitária – EDIPUCRS
Av. Ipiranga, 6681, prédio 33
90619-900 Porto Alegre, RS
Tel.: (51) 3320-3523
E-mail: edipucrs@pucrs.br
Dados bancários: Banco do Brasil, Agência 3418-5, Conta Corrente 12044-8

Brasil/Brazil é publicada semestralmente, a R\$ 20,00 ao ano para assinaturas individuais (US\$ 30.00 para o exterior). Número avulso: R\$ 12,00.

Editorial Office (USA) and Subscriptions:

Department of Portuguese and Brazilian Studies
Brown University – Box 0
Providence, R.I. 02912
Tel.: (401) 863-3042

Brasil/Brazil is a semestral publication, at US\$ 30.00 a year for individual subscriptions.

Visite o site de **Brasil/Brazil** na Internet no endereço:
www.pucrs.br/fale/pos/brasil/brazil

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a **Brasil/Brazil** deverão ser encaminhadas à redação em disquete de 3 1/2 polegadas, CD-ROM ou por e-mail, digitadas nos processadores 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. 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 3 1/2 inches, CD-ROM, IBM compatibility, or by e-mail, and in either of the following programs – Word for Windows or WordPerfect for Windows** – observing the following format:

(1) For the section titled **ESSAYS**, provide the title and subtitle, the author's name and home institution. Place footnotes, as well as bibliography, under the titles "Notes" and "Works Cited" at the end of the text. Within the text, place the numbers of the notes above the line and the titles in parenthesis with the author's last name when not previously cited, plus the number of the page without a comma. Place quotes of more than five lines in a separated indented block.

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

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

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

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

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

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



Afiliada à ABEU