

ITINERÁRIOS

Homenagem a
Solange Ribeiro de Oliveira



N.Cham. 809 189 2009

Título: Itinerários : homenagem a Solange Ribeiro
de Oliveira .



391960907

475232

Thaïs Flores Nogueira Diniz
Lúcia Helena de Azevedo Vilela
Organização

ITINERÁRIOS

Homenagem a
Solange Ribeiro de Oliveira

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



391960907

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Faculdade de Letras da UFMG

2009

475232

Copyright © 2009 dos Autores

Projeto Gráfico, Capa e Editoração: Marco Antônio e Alda Durães

Imagem da capa: Fotografia de Lúcia Helena de Azevedo Vilela - Rodoviária de Brumadinho, tinta automotiva sobre fibra de vidro, 530 x 1500 X 20 cm, 2005. Instituto Inhotim.

Revisão: Thaís Flores Nogueira Diniz, Lúcia Helena de Azevedo Vilela e Alda Lopes Durães Ribeiro

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca FALE/UFMG

189

Itinerários : homenagem a Solange Ribeiro de Oliveira / Thaís Flores Nogueira Diniz, Lúcia Helena de Azevedo Vilela, organização. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2009. 433 p. : il.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7758-075-0

1. Oliveira, Solange Ribeiro de. 2. Publicações comemorativas – Coletânea. 2. Literatura – História e crítica. I. Diniz, Thaís Flores Nogueira. II. Vilela, Lúcia Helena de Azevedo.

CDD : 809

Faculdade de Letras

Biblioteca Universitária

27 / 11 / 09

3919609-07

BELO HORIZONTE

SUMÁRIO

Apresentação

Thaís Flores Nogueira Diniz

Lúcia Helena de Azevedo Vilela 9

MATRIZ DE IMAGENS

Para Dona Solange, com afeto

Ana Lúcia de Almeida Gazzola 25

O avesso da escrita: intelectuais a serviço de JK

Eneida Maria de Souza 29

Solange Ribeiro de Oliveira lê Abgar Renault:
mestria nas letras e na vida

Maria do Carmo Lanna Figueiredo 45

A obra de Solange Ribeiro de Oliveira:
um guia para atravessar fronteiras interartes

Heliana Maria Brina Brandão 57

A propósito de baratas e de crisálidas: diálogos com
Solange Ribeiro sobre Clarice Lispector

Regina Przybycien 75

Gender Troubling: Virginia Woolf and Brazilian Migrant
Poets in London (Apropos of Solange Ribeiro de Oliveira's
Virginia Woolf's Silver Globe)

Else R. P. Vieira 85

REFLEXÕES

A ironia metafísica na poesia de Emily Dickinson

Carlos Daghlian 105

'What Are Good Men and What Do They Do?':
Answers from *Saving Private Ryan*

Judith Still 129

Cidadãs da diáspora: a escrita do corpo e as ficções cosmopolitas na contemporaneidade <i>Sandra Regina Goulart Almeida</i>	149
Imagens que se fragmentam: desterritorialização e opressão em Himani Bannerji e Bharati Mukherjee <i>Lúcia Helena de Azevedo Vilela</i>	165
De mendigos, malandros e ditadores: <i>Opera Wonyosi</i> , de Wole Soyinka <i>Eliana Lourenço de Lima Reis</i>	173
Carta aberta a Blaise Cendrars: An Open Letter from Bernard McGuirk <i>Bernard McGuirk</i>	197

REFRAÇÕES

Rewritten Changing “The Shrew”: The Movement of Shakespeare’s Play Through Cultures, Time and the Media <i>Aimara da Cunha Resende</i>	225
A auto-intertextualidade em <i>A Long Long Way</i> , de Sebastian Barry <i>Munira H. Mutran</i>	243
Vampiros no cinema: traduções culturais para a Europa e o Brasil <i>Célia Magalhães</i>	257
Distortion and <i>Gestus</i> : Reading Valle-Inclán in the light of Brecht <i>Maria Clara Versiani Galery</i>	277
The British Novel and the Second World War <i>Tom Burns</i>	291

CONTRASTES

O discurso shakespeariano em <i>Hamlet</i> : da importância de Horácio e Fortimbrás <i>Marlene Soares dos Santos</i>	313
--	-----

Ensino de língua inglesa: antecipando uma pedagogia pós-moderna <i>Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva</i>	325
The Fuzzy Place of Linguistics in Translation Studies (TS) <i>Maria Lúcia Vasconcellos</i>	353

TRANSPOSIÇÕES

Uma criação de Ex Machina e Robert Lepage: intertextualidade e intermedialidade em <i>The Busker's Opera</i> <i>Thaís Flores Nogueira Diniz</i>	377
Personagem de Saramago: entre duas artes <i>Nancy Maria Mendes</i>	393
The White Sound of Concrete Poems <i>Claus Clüver</i>	403
Solange Ribeiro de Oliveira: obra publicada	421
COLABORADORES	429

APRESENTAÇÃO

Masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice.¹

Busca constante pelo conhecimento, sem jamais se dar por satisfeita ou vencida: esta é uma das imagens que temos de Solange Ribeiro de Oliveira. Pela sua multiplicidade na procura por diferentes saberes, pela ousadia de buscar mudanças e pelo diálogo constante estabelecido não só com os colegas, mas também com seus alunos, torna-se uma tarefa difícil definir um só perfil de nossa querida professora, colega e amiga.

Essa incessante procura pelo saber empreendida por Solange bem poderia ser traduzida pelas palavras do poeta Robert Frost em “The Road not Taken”, quando a voz poética diz ter tomado o caminho menos trilhado e que isso fez toda a diferença.² Assim foi o caminho percorrido por Solange rumo aos saberes; não uma busca solitária, pois, com sua capacidade de agregar, sempre estimula todos a entrar pelas veredas misteriosas e menos palmilhadas, nas quais tradição e inovação se encontram continuamente entrelaçadas. Talvez a lição mais libertadora que com ela aprendemos possa ser expressa através das palavras de Emily Dickinson: “I dwell in Possibility-/ A fairer house than Prose-”.³ A noção abrangente de Possibilidade abre o universo das palavras – objeto de nossa perplexidade.

¹ WOOLF. *A Room of One's Own*, p. 68-9.

² I took the one less traveled by,
And that has made all the difference

³ Habito na Possibilidade-
Uma casa mais bela do que a Prosa.

O mosaico apresentado pelos variados ensaios que constituem este livro, uma concretização da homenagem que lhe queremos prestar e testemunho da influência positiva que a profundidade de sua contribuição intelectual exerce sobre seus colegas e antigos orientandos, espelha essa diversidade de olhares.

Professora Titular da Universidade Federal de Minas Gerais e Professora Adjunta da Universidade Federal de Ouro Preto, Solange Ribeiro de Oliveira obteve os títulos de Doutor em Letras e de Livre Docente em Letras pela Faculdade de Filosofia da UFMG. Fez Pós-Doutorado em Literatura Comparada na Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill, EUA, e em Estilística, quando obteve o título de “Associate of the London University Institute of Education”. Dentre os cargos administrativos que exerceu, pode-se destacar o de Chefe do Departamento de Letras Anglo-Germânicas da UFMG e o de Diretora do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da UFOP. Em suas funções acadêmicas e docentes, Solange destacou-se no ensino de Língua e Literatura Inglesa, Lingüística Aplicada ao Ensino de Inglês, Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Em todas essas atividades, sempre demonstrou excepcionalidade e revelou, na realização de suas funções, admirável desenvoltura, competência, naturalidade e visível prazer. Mesmo sem impor sua autoridade de Mestre, o respeito ao seu trabalho se evidencia a ponto de motivar a persistência do título de “Dona Solange”, como a ela se refere a Professora Ana Lúcia Gazzola, que, em seu texto, acaba se tornando o porta-voz de todos nós, antigos alunos e seus colegas. O ensaio de Ana Lucia, Professora Emérita da Faculdade de Letras, além de celebrar a vida profissional da nossa homenageada, destaca as qualidades pessoais – serenidade, sensibilidade, delicadeza, generosidade, discrição e tantas outras – que fizeram dela o símbolo da verdadeira educadora. Também para expressar sua admiração por Solange, a Professora Emérita da UFMG Eneida Maria de Souza dedica-lhe um texto no qual reflete sobre o lugar ocupado pelos intelectuais brasileiros que trabalharam diretamente com Juscelino Kubitschek no período relativo às suas gestões como Governador e Presidente, assim como a relação entre função pública e realização literária. Ao construir o perfil de dois escritores, o texto examina até que ponto o apreço do governante pelas artes e pela literatura justificaria a nomeação de assessores pertencentes à classe intelectual.

Nas veredas da literatura, Solange lança seu olhar crítico não apenas para o texto literário em sua forma tradicional, mas também para outras concepções, incluindo em sua análise as diversas expressões artísticas e suas relações. Para isso, usa instrumental teórico excepcional, que abre novas perspectivas de análise e diminui a distância entre esses textos e o leitor. Nesse caminho, muitas de suas publicações serviram de inspiração para os trabalhos das professoras Maria do Carmo Lanna Figueiredo, Heliana Maria Brina Brandão, Regina Przybycien e Else R. P. Vieira.⁴

Em seu texto aqui apresentado, a Professora Maria do Carmo utiliza uma metodologia metacrítica, para acompanhar o percurso analítico da obra de nossa homenageada, relacionando-o com o discurso de agradecimento por ela proferido quando lhe foi outorgado o título de Professora Emérita. Ressalta, ainda, “uma tendência cara aos trabalhos da autora”,⁵ que é a de pôr em prática as interfaces entre o coletivo e o individual, como ela faz em *Itinerário de Sofotulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault*, um “estudo que, no próprio título, oscila entre a biografia e (auto)biografia, [e] incorpora o sujeito coletivo, social, no individual”.⁶ Por outro lado, a Professora Regina Przybycien também percorre os caminhos da análise literária ao tecer considerações a respeito de duas obras críticas de Solange Ribeiro de Oliveira sobre Clarice Lispector: o livro *A barata e a crisálida* e o ensaio “The Dry and the Wet: Cultural Configurations in Clarice Lispector’s Writing”, discutindo-as em relação à crítica literária *mainstream* e aos estudos de gênero. Já a Professora Heliana Brina destaca a contribuição da Solange no âmbito da estética da recepção, ao oferecer ao leitor ferramentas capazes de desencadear a compreensão das relações entre a literatura e as outras artes, relatando sua experiência pessoal na abertura de caminhos para a leitura de *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado, experiência que se tornou possível após a leitura da obra *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Finalmente, a Professora Else Vieira, ao analisar a obra de Solange Ribeiro de Oliveira a partir de sua tese de livre docência intitulada “Virginia Woolf’s

⁴ *A Barata e a crisálida, Literatura e artes plásticas, Literatura e Música, Virginia Woolf’s Silver Globe* e muitos outros.

⁵ FIGUEIREDO, em seu texto neste volume

⁶ Idem

Silver Globe”, demonstra que a professora, já em 1962, fazia suas incursões por temas hoje tratados pela perspectiva dos estudos de gênero, tendo revelado o seu pioneirismo ao analisar a obra de Woolf de forma inovadora e introduzir esse cânone da literatura mundial no meio acadêmico brasileiro.

Diante das inúmeras tendências teóricas, o olhar de Solange se deteve tanto nas literaturas – brasileira e de expressão inglesa – como em suas interfaces com os Estudos Culturais, Estudos da Mulher e os Estudos Pós-coloniais.⁷ Nesse viés, Solange publicou vários livros e artigos que, de certa forma, estabelecem um diálogo com alguns dos Professores que, com seus ensaios, colaboraram nesta coletânea: Carlos Daghljan, Judith Still, Sandra Almeida, Lúcia Helena Vilela, Eliana Lourenço Reis e Bernard McGuirk. O Professor Carlos Daghljan analisa a ironia metafísica em alguns poemas de Emily Dickinson que dão destaque à percepção do sentido contraditório ou dramático da existência, do sofrimento trágico e do sentimento do absurdo e que, em sua visão, ensinam à mente humana a apreensão do paradoxo e do caos. Por sua vez, a Professora Judith Still, que foi co-organizadora da obra *Brazilian Feminisms*, analisa *Saving Private Ryan*, caracterizado como um filme de guerra, e apresenta alguns questionamentos em torno dos quais a análise das principais características das personagens masculinas e femininas se desenvolve. Em sua visão, o filme endossa concepções igualitárias, relacionadas à auto-imagem norte-americana de democracia. Baseando-se em conceitos mencionados em artigos da Professora Solange, Sandra Almeida, em duas obras de escritoras da diáspora, aborda as possíveis versões de identidades e subjetividades ligadas à representação e construção do corpo feminino, argumentando que as autoras, além de apresentarem uma perspectiva pós-colonial e marcadamente voltada para as questões de gênero, compartilham um contundente questionamento acerca da inscrição cultural do corpo feminino como um produto regulado socialmente. A Professora Lúcia Helena Vilela, utilizando-se também de um conceito abordado pela professora Solange, enfoca o papel de mulheres que vivem a experiência de migração e a conseqüente desterritorialização geográfica, observando

⁷ *Literatura e música: modulações pós-coloniais, Brazilian Feminisms, De mendigos e malandros, Brazil and the Discovery of América* e outros.

que estas vivenciam de forma concomitante o que ela chama de desterritorialização do corpo. Argumenta que a internalização da opressão ocorrida na sociedade de origem encontra eco nas manifestações discursivas de poder que refletem a opressão política e econômica no território de trânsito, no qual as protagonistas dos contos analisados se encontram, produzindo um estado de fragmentação que se reflete em seu corpo e sua narrativa. O artigo da Professora Eliana Lourenço Reis discute a obra *Opera Wonyosi*, do escritor nigeriano Wole Soyinka, à luz da análise da peça *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, empreendida por Solange Ribeiro de Oliveira. A obra em foco, encenada na Nigéria um ano antes da estreia da peça de Chico Buarque, é, como esta, uma adaptação de *Ópera dos mendigos*, de John Gay e de *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht. Em sua “Carta aberta”, Bernard McGuirk, motivado pelo cenário barroco e por seu encontro enriquecedor com a professora Solange durante visita acadêmica à UFOP, em Mariana, questiona, em tom bem humorado e informal, a visão até certo ponto colonialista do escritor suíço, Blaise Cendrars, subjacente à sua obra escrita depois de sua famosa vinda ao Brasil, nos anos 1920, juntamente com outros intelectuais franceses.

Alguns trabalhos de pesquisa na esteira das investigações iniciadas por nossa homenageada no campo dos Estudos Culturais⁸ – que inclui a História, as questões políticas, o resgate da memória cultural, o cinema e a novela – estão representados pelos textos dos professores Aimara Resende, Munira Mutran, Célia Magalhães, Maria Clara Galery e Thomas Burns. A Professora Aimara Resende analisa duas apropriações da peça *The Taming of the Shrew* – um filme americano e uma novela brasileira – que, a despeito da ligação de ambas com o texto shakespeariano original, são consideradas produtos do mercado contemporâneo e da identidade cultural. As obras são comparadas sob o ponto de vista das técnicas de filmagem utilizadas, da fidelidade ao tema e da crítica social. Por outro lado, em seu texto, a professora Munira Mutran reflete sobre o uso da auto-intertextualidade no romance *A Long Long Way*, de Sebastian Barry, cujos episódios, temas, personagens, objetos e técnicas são recorrentes em obras anteriores do autor irlandês e resultam de sua memória. O texto da professora Célia

⁸ “The Woman in White...”; “Estudos Literários e/ou Estudos culturais...”; “Leituras intersemióticas...”, etc.

Magalhães investiga a figura do vampiro como construção narrativa no cinema, analisando suas representações em filmes que dialogam com *Dracula*, de Bram Stoker. *Nosferatu*, de Murnau, e *Nosferatu no Brasil*, de Ivan Cardoso, são abordados a partir de referenciais teóricos da literatura comparada e dos estudos filmicos. O estudo chama atenção para o fato de que as películas, ao utilizar estratégias discursivas diferenciadas, revelam posições políticas das culturas em que foram realizadas. Já Maria Clara Galery propõe-se a investigar a possibilidade de aplicação das ideias estéticas de Bertolt Brecht, especificamente a noção de *gestus*, para a análise de alguns aspectos das peças de Ramon del Valle-Inclán, autor espanhol que procura uma nova forma dramática para expressar sua visão da Espanha. Alguns romances britânicos sobre a Segunda Guerra Mundial são apresentados em seu contexto histórico-cultural pelo Professor Thomas Burns, que examina e questiona a qualidade dessas obras em comparação com outras inspiradas pela Primeira Guerra. O professor ainda discute e exemplifica outros tipos de obras relacionadas ao tema da guerra, como, por exemplo, os romances de espionagem.

“Estudos literários ou estudos culturais?: eis a questão”. Ao lançar esta pergunta, Solange mostra que, em certo momento, as pesquisas no campo da literatura chegaram a um impasse e que, apesar da enorme popularidade dos Estudos Culturais, o espaço do Literário não se reduziu, havendo ainda um lugar de destaque na crítica para a abordagem aos textos canônicos. Mas, na verdade, Solange nunca abandonou o cânone e, nesse campo, publicou muitos trabalhos, com os quais, especialmente os relacionados com a obra de Shakespeare,⁹ o texto de Marlene Soares dos Santos dialoga. Em seu ensaio intitulado “O discurso shakespeariano em *Hamlet*: da importância de Horácio e Fortimbrás”, a Professora resgata a importância dessas personagens e aponta as razões pelas quais elas têm sido, em geral, negligenciadas pela crítica shakespeariana. Argumenta que ambas ampliam a dimensão política da tragédia e se mostram fundamentais para uma melhor compreensão não só da complexa identidade de Hamlet, como também da estrutura da ação dramática.

⁹ “Os sonetos de Shakespeare...”; Shakespeare’s Sonets; “A contemporaneidade de Shakespeare...”; *Hamlet: leituras contemporâneas*, etc.

Nosso olhar para a vida acadêmica da Professora Solange nos mostra que seu foco de interesse extrapola o âmbito da literatura para incluir também os estudos da linguagem.¹⁰ Desde o início de sua carreira, Solange se preocupou com o ensino e a aprendizagem da língua inglesa, o que resultou na criação de material inovador. Seus vários livros didáticos¹¹ tiveram seu conteúdo e metodologia brilhantemente analisados pela professora Vera Lucia Menezes de Oliveira que, em seu texto, demonstra que, há quase 40 anos, já era possível identificar, nos livros didáticos da homenageada, características de uma pedagogia pós-moderna, tais como a desconstrução das teorias estrangeiras e a descolonização temática. A professora aponta ainda, na obra analisada, a preocupação com a natureza política e ideológica do ensino de línguas.

A trajetória acadêmica relevante da Professora Solange no âmbito dos estudos da linguagem motivou convites para diversas bancas examinadoras nesta área, entre elas a de defesa de tese da Professora Maria Lúcia Vasconcellos. Da interação propiciada pelo intercâmbio de idéias entre examinadora e examinada resultou o artigo apresentado nesta coletânea, intitulado “The Fuzzy Place of Linguistics in Translation Studies”, no qual a autora investiga a relação entre a Tradução e a Lingüística. Baseando-se nas teorias de Halliday, a professora Maria Lúcia demonstra que a distinção por ele proposta entre linguagem como fenômeno “intra-organism” e linguagem como fenômeno “inter-organism” ilumina a teoria sobre como os conceitos lingüísticos evidenciados dentro do paradigma “inter-organism” podem contribuir para a compreensão da tradução como um fenômeno complexo e também para a produção de textos traduzidos adequados ao contexto no qual eles surgiram.

O caminho surpreendente percorrido por Solange – cada dia, um novo desafio e uma nova conquista – vem sempre acompanhado por extensa produção. Os próprios títulos de seus projetos mais recentes, apoiados pelo CNPq, – “Perdida entre signos: literatura e as artes, hoje” (2005-2007) e “Intermedialidade ou estudos inter-artes? A Literatura e as outras artes, hoje” (2008-2010), – já apontam para a abrangência e inovação

¹⁰ *Stylistic Markers*; “O Papel do Profissional de Letras no Mundo...”; “The Social Aspects of Clarice Lispector’s Fiction...”; “The Teaching of English Literature” etc.

¹¹ *A Trip to the Moon*; *Structural English*; *Texts and Tests*; *The Blue Earth*.

de sua pesquisa que atualmente se volta para o estudo da intermidialidade. Além de apresentações em congressos e convites para palestras, algumas publicações recentes enfatizam esse aspecto.¹² Na esteira das pesquisas nesta área, estão os textos dos professores Thaís Flores N. Diniz, Nancy Maria Mendes e Claus Clüver. O artigo da Professora Thaís Diniz analisa uma produção de Robert Lepage, intitulada *The Busker's Opera*, concebida a partir de diversos sistemas semióticos. O ensaio discute as estratégias usadas pelo dramaturgo canadense em duas cenas desta obra e argumenta que a peça, definida como um teatro totalmente intermediático por expandir o meio cênico de Bertolt Brecht e reciclar as músicas de John Gay, transforma-se em um evento teatral inovador e estimulante. A Professora Nancy Mendes, em seu texto, apresenta e analisa o livro *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago, cujo protagonista tenta migrar da pintura para a literatura em busca de melhor expressão artística. As reflexões sobre as duas artes e sua experiência levam à conclusão de que, em ambas, o artista projeta sua personalidade e sua vida e que o produto de seu trabalho inevitavelmente resulta em autorretrato/autobiografia. O Professor Claus Clüver, pioneiro na área e grande incentivador dos estudos inter-artes, analisa alguns poemas concretos cujos autores abandonaram a sintaxe tradicional e linear do verso e passaram a compor seus poemas por meio de uma sintaxe espacial. Para isso, ele se vale do papel fundamental representado pelo poder significante exercido pelo branco da página. De acordo com sua interpretação, tal como os próprios caracteres inscritos, esse branco representou, devido à estrutura espacial do texto e aos significados das palavras, o espaço cósmico ou a memória, assumindo às vezes uma função sonora ou a ausência do som no silêncio.

Esta coletânea de ensaios – fotografia de um momento – reflete principalmente o diálogo com a Solange pesquisadora, uma vez que não podemos retratar nesta homenagem o conjunto imponderável de sua vida acadêmica que tanto admiramos. Este impasse é expressado pela Professora Ana Lúcia:

¹² “Literatura e as outras artes, hoje: o texto abjeto, a arte da dor e da violência”; “Literatura e as outras artes hoje: o texto pop e a poesia brasileira contemporânea”; “Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido”; “Literatura e as outras artes, hoje: um título, três problemas”.

retratar em poucas palavras sua carreira é tarefa impossível: na pesquisa, no ensino de graduação e pós-graduação, na orientação, na extensão e na administração universitária, ela sempre se destacou. [...] Sua atuação se estende a outras Universidades brasileiras e estrangeiras, através de cursos como professora visitante, programas de Pós-Doutorado, inúmeras palestras e participações em bancas de concursos e teses.¹³

Entretanto, nada se compara à sua generosidade intelectual, à sua competência, dedicação ao aluno e à sala de aula, qualidades de nossa homenageada, que se tornam evidentes durante o enunciar de sua fala:

Só o cotidiano da sala de aula, unidade mínima da ação atomizada na miríade de pequenos atos e atitudes rotineiros, inapelavelmente ideológicos, autoriza algum otimismo, para que a resposta às perguntas formuladas acima [aqui ela se refere à atuação dos representantes da universidade quando chamados a transformar em ação o exercício do pensamento e a defender os valores humanos] sem deixar de ser verdadeira, possa ser parcialmente positiva. Na sala de aula é sempre possível entabular um diálogo entre as gerações; esse diálogo pode contribuir para reformulações sociais, cada vez mais urgentes, numa sociedade como a nossa. A educação não se efetiva nos planos oficiais, mas nos intercâmbios entre docentes e discentes. Aí é lícito conviver com a esperança. Sempre adiada, ela desponta, teimosa, toda vez que, estudantes e professores, vemos surgir trabalhos conjuntos, específicos de cada área. Aí se ouve, se estuda e se contextualiza, por exemplo, o discurso feminino nas várias formas do texto, ou a voz das chamadas minorias, infiltrada no discurso literário. No destrinchar deste tecido, resgata-se o manto da esperança, teia de Penélope, desfeita e teimosamente retomada a cada dia. Nos cursos de Letras, a que me refiro particularmente, a sala de aula pode alterar toda uma visão de mundo. Aí se pode reformular, minimamente que seja, o discurso que ao mesmo tempo constrói e legitima a prática social. Somos os especialistas nas manhas da linguagem, os questionadores e desconstrutores do discurso oficial. Nessa

¹³ Discurso da professora Ana Lúcia Gazolla, proferido por ocasião da outorga do título de professor emérito á professora Solange Ribeiro de Oliveira.

condição, podemos aspirar a representar um papel não de todo insignificante na mesma sociedade que é o objeto de nossos projetos de reforma.¹⁴

“Masterpieces are not single and solitary births”, diz Virginia Woolf. Com estas palavras, estamos tomando a obra de Solange como um ponto de partida para várias incursões pelo mundo do saber e por todos os desdobramentos que daí surgirem como, por exemplo, a escuta das vozes da sociedade que emergem dos diferentes discursos estudados no âmago da sala de aula. A experiência por detrás da voz solitária é assim compartilhada.

Ao fazer essa incursão por sua obra e por sua vida acadêmica e ao reunir alguns trabalhos a ela relacionados, este volume faz um tributo a Solange Ribeiro de Oliveira. Na riqueza de seus temas e na variedade das abordagens, os ensaios tangenciam a esfera de sua ação na comunidade acadêmica, já que a professora modelou mais de uma geração de pesquisadores entre seus colegas e estudantes. É com o espírito de curiosidade intelectual propiciado por um convívio acadêmico estimulante que os autores deste volume apresentam seu trabalho nesta homenagem a esta mestra, colega e amiga, cuja generosidade, caráter, espírito jovem, erudição, delicadeza, sensibilidade, discrição, respeito e entusiasmo influenciaram nossos pensamentos, nossas vidas intelectuais e nossas carreiras.

Thais Flores Nogueira Diniz
Lúcia Helena de Azevedo Vilela

¹⁴ Discurso proferido pela professora Solange Ribeiro de Oliveira por ocasião da outorga do título de professor emérito.

Obras citadas

- WOOLF, V. *A Room of one's Own*. New York and London: Harcourt, Brace and Jovanovich, 1957.
- OLIVEIRA, Solange R. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio / INL, 1985. 115 p.
- OLIVEIRA, S. R.; GUIRK, M. (Org.). *Brazil and the Discovery of America: Narrative, History, Fiction*. London: Edwin Mellen Press, 1996. 214 p.
- OLIVEIRA, S. R. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertold Brecht, John Gay: uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999. 203 p.
- OLIVEIRA, S. R. *Hamlet: leituras contemporâneas*. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.
- OLIVEIRA, S. R. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1994. 208 p.
- OLIVEIRA, S. R. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, S.A., 2002 . v. 1500. 221 p.
- OLIVEIRA, S. R. *Stylistic Markers in: William Golding's Early Fiction*. London: London University Press, 1985. 102 p.
- OLIVEIRA, S.R.; STILL, J. (Org.). *Brazilian Feminisms*. Nottingham: The University of Nottingham Monographs in the Humanities, v. XII, 1999. 211 p.
- OLIVEIRA, Solange R. *A Trip to the Moon*. Belo Horizonte: Vigília, 1975.
- OLIVEIRA, S. R. *Structural English. Audio-visual Aids Series*, Belo Horizonte: Vigília, 1976.
- OLIVEIRA, S. R. *Texts and Tests*. Belo Horizonte: Vigília, 1979.
- OLIVEIRA, S. R. *The Blue Earth*. Belo Horizonte: Vigília, 1980. 86 p.
- OLIVEIRA, S. R. A contemporaneidade de Shakespeare: a violência contra a mulher no poema narrativo, 'O Estupro de Lucrecia'. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares (Org.). *Shakespeare: sua época e sua obra*. 1. ed. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, v. 1, p. 227-240

OLIVEIRA, S. R. Os sonetos de Shakespeare: re-criações brasileiras In: CAMATI, Ana Stegh; MIRANDA, Célia Arns de. (Org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. 1. ed. Curitiba: Editora e Livraria Solar do Rosário, 2009, p. 75-92.

OLIVEIRA, S. R. Shakespeare's Sonnets: a Case of Nontranslation". In: RESENDE, Aimara C. (Org.). *Foreign Accents: Brazilian Readings of Shakespeare*. 1. ed. Newark/London: University of Delaware Press-Associated University Presses, 2002, v. 1, p. 55-61.

OLIVEIRA, S. R. The Dry and the Wet: Cultural Configurations in Clarice Lispector's Novels. In: *Brazilian Feminisms*. Nottingham: The University of Nottingham Monographs in the Humanities, v. XII, 1999, p. 116-132.

OLIVEIRA, Solange R. The Woman in White and the Man in Motley: Aspects of Hibridity in Conrad's *Almayer's Folly* and in *Heart of Darkness*. In: KRAJKA, Wieslaw. (Org.). *Joseph Conrad: East European, Polish and Worldwide*. New York: Columbia University Press, 1999, p. 257-276.

OLIVEIRA, S. R. A cultura brasileira e o ensino de línguas estrangeiras. *Revista Pedagógica do Estado de Minas Gerais*, v. 73, p. 24-30, 1995.

OLIVEIRA, S. R. A Literatura e as Artes, hoje: o texto coprofágico. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 67-84, 2007.

OLIVEIRA, S. R. Estudos Literários e/ou Estudos Culturais: eis a questão. *Crop* (FFLCH/USP), São Paulo: USP, v. 4/5, p. 29-35, 1998.

OLIVEIRA, S. R. Leituras Intersemióticas: A Contribuição da Melopoética para os Estudos Culturais, *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis, UFSC, v. 7, n. 1, p. 291-306, 2001.

OLIVEIRA, S. R. Literatura e as outras artes, hoje: o texto abjeto, a arte da dor e da violência. *Revista do Centro de Estudos Portugueses* (UFMG) v. 26, p. 143-158, 2006.

OLIVEIRA, S. R. Literatura e as outras artes hoje: o texto pop e a poesia brasileira contemporânea. *Revista de Letras*, São Paulo. v. 48, p. 101-115, 2008.

OLIVEIRA, S. R. Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido. *Letras*, Santa Maria. v.34. p. 189-205. 2007.

OLIVEIRA, S. R. Literatura e as outras artes, hoje: um título, três problemas. *Scripta UNLANDRADE*, v. 5, p. 11-21, 2007.

OLIVEIRA, S. R. O papel do profissional de Letras no mundo contemporâneo. *Com textos*, v. I, n. 1, p. 1-5, 1987.

OLIVEIRA, S. R. Os sonetos de Shakespeare: o que não foi traduzido. *Anais da I Semana de Estudos Shakespeareanos*, p. 0-0, 1990.

OLIVEIRA, S. R. The Social Aspects of Clarice Lispector's Fiction: An Ideological Reading of Passion. *Selected Proceedings of the 87 La Chispa*, p. 10-21, 1987.

OLIVEIRA, S. R. The Teaching of English Literature in Brazil: Intertextuality and Cultural Dependence. *Painel de Humanas*, v. 10, n. 2, p. 35-55, 1990.

MATRIZ DE IMAGENS

PARA DONA SOLANGE, COM AFETO

Ana Lúcia Almeida Gazzola¹

No ocaso do Império Romano do Ocidente, Agostinho, *Confissões*, livro X, rememorando o curso de sua existência, alude aos palácios da memória. Habitados por uma multidão de imagens dessemelhantes no que diz respeito ao seu significado e à sua origem, enriquecem a vida, ampliando com a distância dos dias e das coisas vividas os estreitos limites do presente. Induzem, quase sempre, senão à felicidade, ao menos a uma infinita doçura. Confirmam o que disse Fernando Pessoa: “Fui feliz outrora? Não sei, fui-o outrora agora”.

Quando convocadas por nossa consciência, algumas imagens, obedientes, comparecem logo ao primeiro chamado e aí se esgotam; outras, mais ariscas, só a custo se apresentam a nós e sua permanência é um pouco maior. Mas, apesar do que as diferencia, todas, cedo ou tarde, submetem-se ao comando da nossa vontade.

Quase todas, na verdade. Algumas há cuja presença, mesmo submersa, é constante e excede de muito os regimes da consciência e da vontade, provenientes que são de fontes mais remotas, menos transparentes e mais próximas de nosso coração. Ocorrendo de modo involuntário, atestam, por isso mesmo, seu poder. Ressaltadas na profusão dos acontecimentos, são nós de uma rede que a tudo abrange. Tais imagens se encontram, de hábito, adormecidas, mas basta um fato qualquer, uma pequena perturbação na ordem das coisas, para que subam à consciência.

Nosso mundo de professores será sempre a escola, a sala de aula, os alunos, os livros. Daí decorre o acervo de nossa memória, daí brotam

¹ UFMG.

nossas imagens, aí está nossa alma. Posso, sem dificuldade, lembrar os dias tumultuados, mas venturosos, da minha graduação, os anos de formação continuada, os primeiros tempos de docência. Convoco à memória, e, sou, de imediato, obedecida, pessoas queridas, professores, colegas de magistério, alunos, acontecimentos e situações, compondo um painel que se movimenta incessantemente. Foram, também, anos dourados.

Entretanto, sob cada uma destas imagens, à maneira de um palimpsesto, sobressai, serena e delicadamente, o rosto de dona Solange, referência fundamental em minha vida acadêmica. Nunca consegui deixar de chamá-la de dona Solange. Bem que ela insistiu, e insiste até hoje, mas não posso suprimir o dona. Se assim o fizesse, estaria vendo, inevitavelmente, como par quem sempre esteve à frente, quem sempre abriu os caminhos que, aplainados, seriam, em seguida, percorridos por nós.

Professora insuperável, dotada de uma sensibilidade singular, aproximava-se de cada um de nós, seus alunos, com iguais doses de doçura no trato e firmeza de idéias. Reinventava-se a cada dia, intelectual e profissionalmente. Lembro-me de seu ar sempre um pouco distraído, a que se acrescentava um meio sorriso quando nós, com a costumeira afoiteza da juventude, esbravejávamos nossas idéias, orgulhosos de sua radicalidade. Com o tempo, aprendemos que a aparente distração de Dona Solange era uma forma de estar atenta ao essencial. No meio sorriso, composto de ironia e acolhimento, estava expressa a intensidade da vocação docente.

Bem mais tarde, aprendi o que o sorriso de Dona Solange ensinava: a sala de aula requer das(os) professoras(es) uma empatia delicada, generosa e atenta, que permite que nos reencontremos na inquietação tão fecunda de nossos alunos.

Escutávamos, embebecidos, histórias engraçadas e comoventes sobre ela, sua vida, seus amores, suas andanças pelo mundo (naquela época, tão menor que hoje). Não tirávamos os olhos de sua sacola tecida de fio de plástico, típica então de compras em supermercado, carregada dos livros que cobicávamos.

Nas décadas seguintes, à medida que se intensificava nossa convivência, crescia minha admiração: ela continuava a ser minha inspiração maior, exatamente por não temer a vida, por ter a ousadia de buscar a mudança, por experimentar-se permanentemente, sem nunca perder a autenticidade. Não é verdade que o gosto pelo risco e a coragem da aventura é que impedem que nos distanciemos de nós mesmos?

Seduzida pela sua sensibilidade e aguda visão crítica, caminhei pela literatura inglesa, pelas heroínas dos romances escritos por mulheres e por Shakespeare. Aprendi a tudo ler a partir da minha terra, pois ela encorajava sempre o diálogo com a literatura brasileira; desse tempo, brotou o meu interesse pela literatura comparada. Mais tarde, debruçada sobre os relatos das mulheres viajantes, continuava devedora de Dona Solange, incansável viajante entre a literatura e a vida.

Com Dona Solange, aprendi, também, o lugar da ética na docência. Em mais de um episódio, e eu me recordo especialmente de quando teve um trabalho plagiado por um colega, pude comprovar sua discrição, seu respeito e fidelidade à sala de aula, sua altivez. Escandalizada diante da injustiça que se perpetrava contra Dona Solange, aprendi a combater do lado bom nos combates. Foi minha primeira refrega. Amparada pelos valores que via em Dona Solange, provei o gosto forte da dignidade. Nunca falamos disso, mas sei que ela sempre soube. Ela me ensinou a compreender o que eu havia lido em Oscar Wilde: “Os que recusam o combate são mais gravemente feridos do que os que o enfrentam”.

A escola é o lugar da cultura, no sentido mais ambicioso desta expressão. Cultura, conforme Ortega y Gasset ensina, “é o que nos salva do naufrágio vital, o que permite à humanidade viver sem que a vida seja uma tragédia sem sentido ou um aviltamento radical”. Sustentada na permanência viva dos valores, garantia de uma história humanizadora, a cultura exerce suas funções através da figura do(a) professor(a). Ciente de as tarefas que lhe cabem não esgotam o que há por ser feito, cabe ao(a) professor(a) infundir a coragem necessária para que seus alunos, resistindo à tentação da desesperança, possam prosseguir o trabalho. A isto chamamos educação.

Dona Solange nos entregou muito, apetrechou-nos com o melhor dos seus conhecimentos. Gosto da imagem do fogo olímpico e da tocha acesa que cada atleta, depois de carregá-la por um tempo, passa aos que o seguirão. Este é o símbolo mais apropriado da ação de um(a) professor(a) e, para mim, agnóstica que sou, a imagem mais vívida de eternidade.

Dona Solange, talvez Fernando Pessoa não tenha razão. Outrora, nas suas aulas, fui feliz e agora, recordando, sou, uma vez mais, feliz.

Abril de 2009

O AVESSE DA ESCRITA: INTELECTUAIS A SERVIÇO DE JK

Eneida Maria de Souza¹

Dedico este texto a Solange, exemplo de inteligência, rigor e amizade, qualidades reveladas ao longo dos quatro anos do curso de Letras da UFMG, década de 1960, na saudosa rua Carangola.

O palácio da Liberdade tomou ares de academia, tantos são os ilustres escritores que têm já o seu “bureau” e cruzam a todo instante as muitas portas que dão acesso ao gabinete de S. Excia.

Quando, há pouco, fui a palácio, querendo falar com o Chefe de Gabinete do Governador (naturalmente, para amolar e pedir coisas, como todo mundo) e encontrei o Murilo Rubião numa salinha apertada e entulhada de calhamaços de processos, confesso que tive pena. Fiquei procurando naquele homem que falava em dois telefonemas ao mesmo tempo, dando ordens e assinando papéis, o Murilo artista que escrevia os contos mais malucos que se possa imaginar.

Sim, porque o atual chefe de gabinete é escritor premiado pela Academia Brasileira de Letras, pelo seu livro de contos *O ex-mágico*, publicado em 1947, no Rio de Janeiro.

No meio daquela barulhada de máquinas de escrever e campainhas, fiquei pensando se ele se sentiria como a sua personagem que, tendo entrado para o Serviço de uma Secretaria de Estado, perdeu a sua faculdade sobrenatural de fazer mágicas – a burocracia a havia aniquilado – e o coitado passou o resto da vida a se lastimar: “sem os antigos e miraculosos dons de mago, não posso abandonar a pior das profissões humanas”.²

¹ UFMG. Pesquisadora do CNPq.

² RAMOS. A “Academia” da Liberdade.

Pretendo discutir neste ensaio o lugar ocupado pelos intelectuais brasileiros que trabalharam diretamente com Juscelino Kubitschek no período relativo às suas gestões como Governador de Minas (1950-1955) e Presidente do Brasil (1956-1961), assim como a relação entre função pública e realização literária. Inserido em projeto de maior dimensão, este texto se restringe à construção do perfil de apenas dois escritores entre os escolhidos para análise – Autran Dourado e Murilo Rubião – com vistas a examinar até que ponto o apreço do governante pelas artes e pela literatura justificaria a nomeação de assessores pertencentes à classe intelectual. Conforme interpretação de Humberto Werneck, esse apreço traduziria a forma de garantir “luz e brilho à face verbal de sua administração e neutralizar a perigosa inclinação oposicionista dos intelectuais”.³ Nas palavras de Autran Dourado, a situação é descrita em tom mais jocoso e pragmático:

Logo no início do governo JK, o Schmidt aconselhou-o a conviver com gente mais culta e inteligente. Cafajeste é para campanha, para carregar nos ombros, disse ele. Já tenho os meus escritores, que não me dão problemas, disse JK. Mas você não convive com eles, não os convida para almoçar e jantar, não lhes dá importância, disse o poeta. Eles são máquinas de trabalhar, mas de qualquer maneira dão nome ao seu governo. Quando chega a hora de jantar estão mortos de cansaço.⁴

A importância concedida ao intelectual pelos governantes sofre transformações ao longo da história e é motivo de controvérsias entre os estudiosos do assunto. Nesse sentido, toda cautela é pouca, pois afirmações apressadas muitas vezes correm o risco de caírem no ridículo. O inventário desse grupo de intelectuais funciona, portanto, como parâmetro para a compreensão do emprego público como sistema de trabalho, um dos meios de se alcançar prestígio e ascensão social, e de contribuir para a construção do perfil do escritor a serviço do poder republicano, em vigência até a metade do século XX.⁵

³ WERNECK. *O desatino da rapaziada*, p. 134.

⁴ DOURADO. *Gaiola aberta*, p. 167.

⁵ Projeto desenvolvido como bolsista de Produtividade em pesquisa do CNPq entre março de 2005 a março de 2008.

Entre os escritores que participaram do projeto modernizador de JK, exercendo a função de funcionários públicos, encontram-se Affonso Ávila, Alphonsus de Guimaraens Filho, Fábio Lucas, Cristiano Martins, Rui Mourão, Autran Dourado, Murilo Rubião, no governo do Estado; Cyro dos Anjos, Josué Montello, Álvaro Lins, Francisco de Assis Barbosa, Augusto Frederico Schmidt, Antônio Houaiss, Geraldo Carneiro, na presidência. Alguns deles ocuparam cargos nas duas gestões, como é o caso de Autran Dourado, seja como oficial de gabinete no governo de Minas e de secretário de imprensa na presidência.

A proximidade – ou a distância – entre o projeto político e o projeto literário, artístico e crítico desenvolvido pelos intelectuais a serviço de JK merece ser analisado de modo cauteloso, para que não seja atribuída a este ou aquele escritor a pecha de convivência com regimes políticos. Uma primeira abordagem da situação constata a existência de obras literárias que ora defendem princípios poéticos em consonância com o vanguardismo político, ora dele se afastam, por se caracterizarem como discursos sempre em tensão e conflito. A legitimação dos discursos artísticos não depende da chancela política, mas torna-se inoperante nesse raciocínio acreditar no papel neutro desempenhado pelo escritor no exercício de um cargo público.

Para o prosseguimento desse raciocínio, torna-se necessário incluir a discussão sobre a defasagem entre o processo de modernidade e o de modernização efetuado na América Latina, através do conceito de *modernidades tardias*, considerando as inúmeras vias de recepção da modernidade entre as comunidades de cada país, assim como a dificuldade de generalizar manifestações que se produzem num mesmo espaço temporal. O que norteia esta análise é o exame das contradições que se processam no âmbito dos discursos – sejam eles de diferentes modalidades – diante do embate entre conservadorismo e vanguarda, comportamento personalista e impessoal, indefinições entre a esfera pública e privada, cordialidade e representação. A relação horizontal que se estabelece entre os níveis diferentes de discurso é responsável por interpretações casuísticas e sociologizantes, resultando em perda para ambos os lados. Torna-se necessário, portanto, indicar pontos de contato e diferenças entre a pesquisa de teor sociológico realizada por Sérgio Miceli em *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, a partir de um enfoque que privilegie o texto produzido por esses intelectuais, sem

prejuízo de associar essa escrita à posição por eles ocupada no cargo público, levando em conta um raciocínio binário e realista.

O livro de Miceli atua como referência para nossa reflexão, ao enfocar o lugar ocupado na vida pública pelos intelectuais modernistas sob o rótulo de “cooptação” com o governo ditatorial de Vargas, por motivar associações com outro grupo de escritores que se sucederam imediatamente àquele. Nossa abordagem, contudo, se distancia daquela assumida pelo sociólogo, ao se considerar não só a participação pública dos intelectuais, como também a articulação entre obra literária (ou de outra natureza) e compromisso político. Na abordagem em pauta, regida por princípios de ordem biográfica e cultural, são valorizadas as contradições existentes entre as esferas pública e privada, assim como entre a escrita pessoal, artística e a escrita oficial desses escritores.

Augusto Frederico Schmidt, por exemplo, poeta da segunda geração do Modernismo, representava a corrente romântica e espiritualista na poesia brasileira, além de defensor de uma retórica discursiva muito a gosto do discurso político. Editor, empresário, crítico literário, o poeta redigia os discursos de JK na presidência, tornando-se a figura mais influente do governo, pelas suas boas relações sociais na capital do país. Como homem de negócios e pela experiência mundana, respondia ao projeto desenvolvimentista de JK, mas no que diz respeito à sua escrita pessoal e literária, esta se contrapunha completamente aos princípios de vanguarda presentes na poética que surgia na década de 1950, como o concretismo, o neoconcretismo artístico e o recorte abstracionista. O conservadorismo em poesia estava em conflito com a astúcia e a retórica palacianas, considerando estar Schmidt investido na produção de discursos do “presidente bossa-nova”. Como articulador de relações internacionais entre o Brasil, a América Latina e os Estados Unidos, foi o responsável pela Operação Pan-Americana (OPA), que tinha como objetivo captar recursos para projetos de desenvolvimento com vistas a colocar o Brasil na posição de liderança frente aos países latino-americanos e assegurar boas relações com a superpotência americana.⁶ Os resultados, embora negativos, anteciparam outros planos e intercâmbios realizados por futuros governantes, como a ALCA e o Mercosul, também abortados.

⁶ BOJUNGA. *JK – o artista do impossível*, p. 506.

Modernidades tardias no Brasil

Na década de 1940, a equação moderna brasileira, com plena realização nas áreas da literatura e das artes plásticas, recebe novo impacto e se configura, tardiamente, nos projetos arquitetônicos, com a presença de Lúcio Costa e Niemeyer e sob a influência do arquiteto suíço Le Corbusier. O projeto da Pampulha, em Belo Horizonte, desenhado para se instalar na periferia de uma cidade moderna e recém-construída, deu continuidade às obras anteriores assinadas por seus autores, além de abrir o caminho para a construção de Brasília, obra-prima de arte concreta. Inaugurado em 1942 – com exceção da Igreja de São Francisco – o conjunto arquitetônico representava, no Brasil, o desdobramento do que tivera início, nos anos 20, nos planos literário e artístico. Essa construção, por se achar afastada do centro da cidade e enxertada na parte ainda despovoada de Belo Horizonte, deslocava o espaço tradicional reservado à vida pública e inaugurava a arquitetura moderna na “periferia” de uma cidade igualmente moderna. Com traços racionalistas e abstratos, voltado para o caráter internacional que presidia seu projeto estético e para a singularidade da arte de Niemeyer, o conjunto arquitetônico acrescentou, nesta época, outra dimensão ao conceito de moderno.

No auge do movimento modernista prevaleceu, segundo Otilia Arantes, em *Mário Pedrosa, itinerário crítico*, a tendência nacionalista, após uma fase de total abertura à lição das vanguardas européias, que culminou no endosso de propostas de ordem francamente social. Entende-se assim a intenção de pôr em prática uma atividade cultural que se pautava por contornos expressionistas do país, na ânsia de consolidar, pelo apelo à figuração, a imagem ainda pouco definida de pátria.

Se o primitivismo inspirado pelo cubismo fora substituído pelo caráter deformado e contundente da arte expressionista-barroca, o abstracionismo receberá ainda certa resistência. Para os defensores de um traçado mais nítido para o desenho do nacionalismo brasileiro, a configuração plástica do país não coincidia com o aspecto disforme e sem rosto da arte abstrata, dotada de uma estética calcada mais nas manchas e nas linhas do que nas imagens, embora deformadas, das figuras. Portinari e Segall representavam, plasticamente, o momento de alta significação monumentalista e social da arte brasileira dos anos 30. A fusão entre vanguarda estética e vanguarda política permitia ainda a

permanência de valores sociais e coletivos no âmbito da arte, a ponto de ser a pintura dessa época uma das grandes referências da tradição nacionalista e engajada do moderno. Indaga-se, contudo o que ficou deste programa estético, com o abalo das ideologias desencadeado pela Segunda Guerra Mundial ou pela presença de novas idéias introduzidas pelos Estados Unidos. O abstracionismo da década de 40, por exemplo, aclamado por Mário Pedrosa como uma das formas de redefinir regionalismos e nacionalismos artísticos, chegava aos portos do país com a *mobilidade* das esculturas do artista americano Calder.

O discurso de abertura da Exposição de Arte Moderna de 1944 aponta o desejo do então prefeito da cidade, Juscelino Kubitschek, de reforçar a atmosfera de renovação artística de Belo Horizonte, com o intuito de colocá-la no nível das grandes metrópoles. Uma nova metrópole deveria, pela sua tradição e história, sensibilizar-se com as mudanças processadas na área cultural, sem se deixar contaminar “pela toxina de idades mortas”.⁷ Sem ignorar a relação ambivalente e, por vezes precária, existente entre estética, técnica e política, torna-se necessário refletir sobre o convívio da industrialização com a vanguarda artística promovida pelo discurso modernizador de Kubitschek. A arquitetura, em escala bem maior do que outra manifestação cultural representou, para o governo, uma maneira visível e popular de novamente redefinir os conceitos de território e de apropriação na era moderna. O preço a pagar por esse investimento residia na proposta da arte abstrata, referida linhas atrás: o começo *da capo*, a recusa em admitir o passado como modelo e o desejo de construção da nacionalidade pelo viés de valores internacionais e cosmopolitas. A abertura de Minas para as formas mais arrojadas da arquitetura inseria o discurso político na rota da vanguarda, pelo rompimento com o passado do período colonial, visto como “subdesenvolvido”.

Um quadro polêmico exposto na Exposição de 1944 merece ser comentado: trata-se da obra de Guignard, “Retrato de Juscelino Kubitschek”, do mesmo ano, considerado pela imprensa como incompleto, ou seja, “a ser concluído oportunamente pelo Sr. Alberto da Veiga Guignard”. Segundo a opinião pública, esta e outras peças expostas na referida

⁷ Discurso de Juscelino Kubitschek na inauguração da Exposição de 1944. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 7 de maio de 1944.

Exposição, se apresentavam de forma imperfeita e deformada, por contrariar os princípios naturalistas da obra de arte. A crítica ao quadro, ainda que partindo de pessoas comuns, atinge a imagem do prefeito, confundindo-se, mais uma vez, arte e realidade, com prejuízos para a integridade física e moral do retratado. Ser fiel ao modelo conferia, à obra, o selo de sua autenticidade e legitimidade.

Curiosamente, a trajetória do quadro – hoje integrando uma coleção particular – reveste-se de interesse para que seja valorizado como “um dos melhores trabalhos do Mestre Guignard”, conforme avaliação de seu ex-aluno do Parque Municipal, Jefferson José Lodi.⁸ No entanto, segundo declaração de Maria Beatriz Soares Prates, sobrinha de Juscelino, o referido quadro, tendo sido presenteado por ele à irmã, Dona Naná Kubitschek Soares – e que, posteriormente, o doou à filha –, esteve por vinte anos escondido por trás de uma gravura. Após a descoberta da obra e de seu valor, a peça foi encaminhada para restauração, onde foram detectadas algumas sujidades generalizadas, como “respingos de cera no lado inferior esquerdo” e “perda do suporte da moldura no lado inferior esquerdo”.⁹ A restauração permitiu devolver à pintura a sua qualidade inicial, o que se comprova pelo ótimo estado atual da peça.

A pergunta que resta dessa aventura é sobre a relação entre Juscelino e o seu retrato feito por Guignard, considerando-se o fato de o prefeito ter dado o quadro à irmã e esta tê-lo escondido atrás de uma gravura. Estaria o retratado também em desacordo com a imagem inventada pelo artista, ou teria sido influenciado pelas críticas da opinião pública? O homem político exigiria uma analogia perfeita entre arte e realidade, entre modelo e cópia, contrariando o que pregava como moderno em arte? As possíveis distorções da figura deveriam obedecer aos princípios de coerência entre pessoa física e a imagem produzida pelo outro? É possível cobrar coerência em arte ou em política? Essas questões compõem um dos grandes desafios desta tese que estamos defendendo: qual retrato

⁸ LODI. Avaliação do quadro “Retrato do Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, de Alberto da Veiga Guignard. Escola de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte, 15 de fevereiro de 1987. (Documento constante do dossiê utilizado”, pelo Secor, UFMG, para a restauração do quadro “Retrato de Juscelino Kubitschek”).

⁹ LAGES. Proposta de restauração da pintura “Retrato de J.K. - Alberto da Veiga Guignard. Restaura. Belo Horizonte, 19 de novembro de 1996”.

seria mais fiel ao nosso então prefeito de Belo Horizonte? Que tratamento estaria mais condizente com a figura múltipla e controversa de um governante que ajudou a construir, com audácia e coragem, a nova imagem de uma cidade moderna? Seria esta imagem o avesso da escrita política, ou o lado direito da arte?

Uma escrita enviesada

A produção literária e artística da época contava entre seus representantes mais notáveis poucos remanescentes escritores modernistas que ainda permaneciam na cidade, como Cyro dos Anjos, Abgar Renault, Henriqueta Lisboa, além de jovens que começam a surgir no cenário intelectual do momento. Alphonsus de Guimaraens Filho, Murilo Rubião, Fernando Sabino, Autran Dourado, Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende, entre vários outros, irão lançar os primeiros textos literários na década de 1940, embora já exercessem a profissão de jornalistas. Alguns entre eles serão futuros parceiros de Kubitschek na vida pública, ainda que tenham, à época, se posicionado de forma contrária à política municipal, vista como filiada à ditadura de Vargas. Outra parcela da classe de jornalistas, ensaístas e escritores defendia, a seu modo, o espírito de academia, pelo conservadorismo e passadismo de suas idéias, destacando-se entre eles Eduardo Frieiro e Jair Silva. Esses intelectuais terão uma posição crítica frente às realizações da arte moderna, não pelo bom senso, mas pela incapacidade de acompanhar as mudanças da cidade e a chegada, mesmo que tardia, do movimento cultural e artístico que transformaria a cidade no que ela é atualmente.

Frieiro sempre se colocou contra o modernismo, embora tenha publicado, pelo selo “Os Amigos do Livro”, *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, em 1930 e *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, em 1937. Na gestão de Juscelino Kubitschek como governador de Minas, Frieiro foi eleito o primeiro diretor da Biblioteca Pública Estadual, em 1954, exercendo o cargo com muito entusiasmo e competência. Mas no *Novo diário*, destila o preconceito contra os artistas modernos, convidados por Juscelino para a “Exposição de Arte Moderna”, de 1944. Misturava modernidade com comunismo, o que o tornava adepto de uma posição conservadora em arte:

6 de maio- Inauguração, hoje, da Exposição de Arte Moderna, promovida pela Prefeitura. Expositores do Rio e de São Paulo. (...) Acontece que os artistas e literatos, campeões da arte moderna, são todos comunistas. A “arte de vanguarda” é uma das armas de propaganda dos bolchevizantes das Américas. (...) O momento é mesmo de confusão. Os artistas e literatos comunistas do Rio e São Paulo são todos uns grã-finos, filhos de famílias privilegiadas, repimpados em bons empregos públicos, freqüentadores das rodas burguesas. Snobs da alta ralé. Bolcheviques de salão aristocrático.¹⁰

Em Autran Dourado e Murilo Rubião —escritores representativos desta literatura nascente e dessa ideologia tão combatida por Frieiro— há a predominância da estética não-figurativa no processo de construção do texto, em que se diluem as marcas de referência do espaço urbano, próprias da estética modernista, e se acentuam os traços intimistas das personagens. O conto “O edifício”, de Murilo Rubião, de 1965, se desenvolve em torno da construção de um edifício interminável, através do movimento ininterrupto e pela apropriação do motivo do arranha-céu, um dos ícones da cidade moderna.¹¹ Na interpretação de Renato Cordeiro Gomes, o conto seria “uma narrativa alegórica de fundação da modernidade, aberta a um futuro interminável, sempre em construção, mas conjugado a forças míticas arcaicas, para criar, em seu paradoxo, um outro mito, o da própria modernidade”.¹² O descompasso entre o caráter progressista e eufórico da modernização urbana processada, à época, em Belo Horizonte, e o texto de Rubião, reforça a necessidade de se ler, pelo avesso, e numa perspectiva crítica, as contradições existentes entre os domínios da arte e os da política.

Em resenha publicada na *Folha de S. Paulo*, por ocasião da publicação da obra completa de Murilo Rubião, Davi Arrigucci expõe a natureza da escrita urbana do contista, segundo a perspectiva abstrata e diáfana de sua poética:

¹⁰ FRIEIRO. *Novo diário*, p. 161.

¹¹ RUBIÃO. *Os dragões e outros contos*.

¹² GOMES. Modernização e controle social- planejamento, muro e controle espacial. In: MIRANDA (Org.). *Narrativas da modernidade*, p. 201.

A cidade muriliana é o palco cinzento, decaído e arruinado que sobrou das ilusões romanescas, não o sertão ainda transverberado pela luz da transcendência; pode ser também um espaço onírico e labiríntico, onde destinos próximos e por vezes incestuosos vivem errantes a existência sem centro dos tempos modernos. Na verdade, o cenário muriliano por excelência forma um continuum com o tempo: encerrado em si mesmo, congelado como uma sala de visitas mineira recoberta de pó, teia e rendas da memória, mas a uma só vez eco ou reflexo ruinoso da sociedade industrial, da metrópole capitalista, descontínuo e sistemático (no sentido que o termo tem em Minas), metódico até à mania, rangendo em rodopio segundo os sestros descompassados de um relógio com as molas do ventre expostas, ele se presta à osmose fantástica das temporalidades diversas, que se invertem, se entrecruzam e se mesclam com a mesma identidade escorregadia dos seres raros aí imersos.¹³

Em 1946, um grupo de poetas e escritores funda a *Revista Edifício*, tendo como redator-chefe Autran Dourado, em que são utilizados, como epígrafe, versos de Drummond, indicadores de uma construção em ruínas: “Que século, meus Deus! Diziam os ratos. / e começaram a roer o edifício”.¹⁴ Nessa revista, além do espírito cosmopolita e universalista do grupo, registram-se as marcas da modernização do espaço urbano, com a construção de prédios amplos e a abertura de livrarias “modernas”, pelos *reclames* inseridos nos quatro únicos números da revista. Irônicos e em descompasso com a nova postura estética dos jovens, os *reclames* funcionam ainda como contraponto à epígrafe da revista, cujo intuito era mostrar a ruína e as contradições de uma modernidade periférica. É evidente o elo de ligação entre as pretensões desse grupo literário – formado por comunistas e católicos – com o conto de Murilo Rubião, “O edifício”, embora a data de publicação seja posterior, pela utilização do arranha-céu

¹³ ARRIGUCCI. O seqüestro da surpresa. *Jornal de resenhas. Folha de S. Paulo*, sábado, 11 de abril de 1998.

¹⁴ Os componentes da revista, quase todos pertencentes ao partido comunista, são os seguintes: Wilson Figueiredo (secretário), Valdomiro Autran Dourado (redator-chefe); redatores (Sábato Magaldi, Francisco Iglésias, Pedro Paulo Ernesto, Edmur Fonseca e Walter Andrade). Outros contistas, poetas e ensaístas são igualmente representativos dessa geração: Jacques do Prado Brandão, Marco Antonio Tavares Coelho, Octavio Alvarenga e Pontes de Paula Lima.

como tema. A transformação modernizante da paisagem urbana estava sujeita a críticas, da mesma forma que servia de inspiração para os poetas e escritores da época.

Inicia-se um tempo de novas subjetividades, do desamparo do sujeito ao se ver perdido no anonimato da cidade grande, dando lugar para a busca de uma diferente atitude estética e de uma poética mais intimista e fantástica, como no caso específico de Murilo Rubião. Babeliza-se a cidade através da construção de torres que anseiam chegar ao céu; concebe-se diferente espaço de moradia, pela redução do lugar de convivência, ampliando-se, contudo, os sítios de encontro em praça pública, pela criação de ambientes de lazer e de convívio coletivo.

No mesmo diapasão a obra de Autran Dourado é interpretada por João Luiz Lafetá, ao considerá-la centrada na releitura metafórica de um Brasil arcaico, o que reforça o descompasso temporal entre presente e passado. Ao optar o escritor pela configuração de um país que parou na década de 1950, antes da modernização conservadora e, segundo o crítico, da “mais terrível desigualdade social”,¹⁵ o ambiente urbano da metrópole é substituído por lugares ainda desprovidos da febre progressista, da contradição entre modernidade e modernização. Lafetá assim se expressa:

Não quero terminar sem uma última observação: a fotografia de Duas Pontes que Autran Dourado pendura na parede é o retrato de um Brasil que acabou nos anos cinquenta, ao longo do governo modernizador de Juscelino, esse presidente cordial e autoritário (à moda mineira), fino e grosseiro como os políticos de Duas Pontes, e que bem poderia ter nascido em Duas Pontes, em vez de Diamantina, a qual por sua vez poderia ser Duas Pontes, de tanto que se parecem.¹⁶

João da Fonseca Nogueira, *alter ego* de Autran Dourado, exerce o papel de escriba das histórias da cidade imaginária Duas Pontes, sintomaticamente nomeada sob o signo da dualidade e sobre a qual se estrutura o ambiente de fantasia do autor. Apropriando-se da máscara e da *persona* como artifícios poéticos, a criação literária autraniana se explica pelo princípio

¹⁵ LAFETÁ. Uma fotografia na parede, p. 30.

¹⁶ LAFETÁ. Uma fotografia na parede, p. 30.

aristotélico de verossimilhança interna. Uma autobiografia imaginária é encenada, com a ajuda do protagonista João da Fonseca – evidente em *Um artista aprendiz* e *A serviço del-Rei* – pela condensação e deslocamento da imagem do escritor e de outras personagens, procedimento capaz de enriquecer os retratos ficcionais e de disfarçar pretensas associações com atores reais.

Em 2000, Autran publica *Gaiola aberta*,¹⁷ “memórias palacianas”, livro que relata o convívio mantido entre o secretário de imprensa e o presidente. Ao assumir o texto de memória, o autor se posiciona como cronista da corte, abstendo-se de ficcionalizar sua experiência, como o faz em *A serviço del-Rei*. O pacto de fidelidade ao vivido, pela sua natural impossibilidade, não se realiza de forma completa, uma vez que o recorte da narrativa já está contaminado pela atitude subjetiva daquele que narra os fatos. A intenção do narrador é a de colocar em cena episódios ligados à vida privada de um presidente que, no Brasil dos anos 50, ainda poderia desfrutar de certa liberdade de comportamento, atitude hoje inadmissível. Na intenção de descrever Kubitschek, tanto na informalidade das ações quanto na formalidade exigida pelo cargo, ao leitor é apresentada a descoberta de um país ainda em processo de modernização, e um governo no qual eram resolvidos os problemas de maneira quase privada e sem grandes riscos.

Os bastidores do poder são interpretados, ao longo da narrativa, como acontecimentos ficcionalizados, ao receberem o toque pessoal do escritor e se integrarem ao imaginário da época. O leitor se frustra por não encontrar grandes cenas envolvendo o presidente, mas pequenas histórias descritas com sutileza e ironia, valorizando-se o cotidiano das pessoas famosas. A decisão sempre adiada de publicar as memórias foi motivada não só pela dificuldade de narrar experiências pessoais, mas pela possível reação dos antigos correligionários de Kubitschek. De fato, ao se sentirem traídos pela memória “distorcida” do escritor, não perceberam ser a narrativa autobiográfica sujeita a invenções e a interpretações de ordem pessoal. Afinal, o biografado, pelo seu carisma e importância, tornou-se refém da memória coletiva e da crônica política, de uma mitologia criada em torno do enaltecimento da figura do presidente. O período JK está sendo analisado e interpretado por distintos leitores, não havendo a possibilidade de se construir uma imagem coesa e una, mas contraditória

¹⁷ DOURADO. *Gaiola aberta*.

e fragmentária. O cotidiano de um estadista, com suas idiossincrasias e curiosidades, oferece condições para que sejam recuperados momentos significativos da vida política brasileira da época. Desenhar perfis desconhecidos, abandonar lugares-comuns e clichês biográficos não pertencem ao repertório do leitor ávido de revelações e de segredos de estado.

A posição do narrador reforça o sentido de desgaste físico e emocional no seu convívio com o poder, pelo prejuízo a ser computado na sua carreira de escritor. Se em *A serviço-del-Rei*, a insatisfação se encena por meio do recurso à alegoria e cumpre o papel de denúncia indireta, em *Gaiola aberta* o ambiente palaciano é moderadamente representado e o escritor-aprendiz se liberta ao se desligar do cargo público. *Gaiola aberta* é a metáfora da entrada de Autran Dourado na vida literária e o desapego do fardo oficial e do serviço ao rei.

O fim de uma época

Merece ser mais bem pontuado o lugar ocupado pelo intelectual nesta época, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, e que coincide com o final dos anos JK. Pela leitura da crônica jornalística do momento, registra-se a criação da mitologia urbana e do estilo de vida desses intelectuais, os quais ainda usufruíam dos valores de um país que despontava para outras formas de modernidade. Éramos um país jovem, criativo, boêmio, entediado, alegre, brincalhão, progressista, esperançoso, embalado pela fé no futuro e em consonância com a abertura política e a democracia. A intelectualidade brasileira sediada na capital do país se reunia nos bares e nas residências dos escritores, onde se mesclavam a *joie de vivre* com o quase esquecimento das diferenças sociais. A configuração geográfica da cidade permitia interpretações sociologizantes por parte dos cronistas, que a distinguia da vizinha São Paulo pela função anárquica da praia, com seu “comunismo” provocando a indistinção de classes e a ausência de preconceitos. Não havia, tampouco, a academia exercido o papel antes reservado à boemia intelectual, difusora de uma especial estética do cotidiano, pautada pelo fragmentário e o inacabado. É por volta dos anos de 1970 que iria tornar mais visível a distância entre a mídia e a universidade, em virtude da troca de função do intelectual, quando transfere sua participação pública para o ambiente restrito das instituições.

Com as crônicas de Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, entre outros, compõe-se, de forma perfeita, o retrato de um Brasil provinciano, que nas asas de Kubitschek começava a se impor como país de vanguarda, pelo deslocamento do Rio de Janeiro para Brasília, do litoral para o planalto central do país. O espaço político da nova capital motiva igualmente o apagamento da imagem de uma geração que reunia política e boemia, trabalho e ócio, bem-estar e responsabilidade. Na alegre, pacata e doméstica Ipanema dos anos 40, era possível reunir, num só jogo de futebol, Augusto Frederico Schmidt, Di Cavalcanti, Vinicius de Moraes, Aníbal Machado e Rubem Braga.

Esta função heterogênea de político e boêmio no Brasil é também retratada no livro de Russel Jacoby, *Os últimos intelectuais*, no qual descreve o declínio do intelectual na vida pública da sociedade norte-americana dos anos 50. Sinaliza o desaparecimento do espaço urbano marcado pela convivência agradável e pelo bom rendimento social, situação capaz de agregar e de produzir saberes. As livrarias, os cafés, os restaurantes, lugares de discussão e de formação de grupos, cedem espaço para os campi, construídos longe dos centros urbanos e arquitetados segundo princípios que promoviam o isolamento e o trabalho individual. No caso brasileiro, o afastamento do intelectual diante dos anseios da comunidade é comprovado pela presença do vazio comunicativo instaurado na década de 1960 pela ditadura. No entender de Beatriz Sarlo, a neutralidade valorativa passa a vigorar entre os intelectuais, ao se entregarem ao exercício do relativismo cultural como forma de aceitação das diferenças, sem que haja a quebra do consenso e esteja conforme as regras do jogo neoliberal. A baixa credibilidade das instituições, o retrocesso da cultura letrada, a crise da escola como lugar de redistribuição simbólica e o pequeno espaço reservado à questão da arte nas agendas culturais compõem o quadro desta comunidade imaginada de intelectuais.

A crise da esquerda em todos os segmentos da sociedade não constitui fato isolado entre nós. Por todo o mundo contemporâneo, a intelectualidade procura justificar o lugar ainda deslocado e híbrido em que se encontra.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI, Davi. O seqüestro da surpresa. *Jornal de resenhas. Folha de S. Paulo*, sábado, 11 de abril de 1998.

BOJUNGA, Cláudio. *JK – o artista do impossível*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 506.

DOURADO, Autran. *Gaiola aberta*. Tempo de JK e de Schmidt. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 167.

FRIEIRO, Eduardo. *Novo diário*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986. p. 161.

GOMES, Renato Cordeiro. Modernização e controle social- planejamento, muro e controle espacial. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 201.

LAFETÁ, João Luiz. Uma fotografia na parede. *Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. São Paulo, v.2, 1997. p. 30.

LAGES, Soraya Fernandes. Proposta de restauração da pintura “Retrato de J.K. - Alberto da Veiga Guignard. Restaura. Belo Horizonte, 19 de novembro de 1996”.

LODI, Jefferson José. Avaliação do quadro “Retrato do Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, de Alberto da Veiga Guignard. Escola de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte, 15 de fevereiro de 1987. (Documento constante do dossiê utilizado”, pelo Secor, UFMG, para a restauração do quadro “Retrato de Juscelino Kubitschek”).

RAMOS, Maria Luiza. A “Academia” da Liberdade - *Diário de Minas*, 07 de outubro de 1951.

RUBIÃO, Murilo. *Os dragões e outros contos*. Belo Horizonte: Movimento-Perspectiva, 1965.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 134.

SOLANGE RIBEIRO DE OLIVEIRA LÊ ABCAR RENAULT: MESTRIA NAS LETRAS E NA VIDA

Maria do Carmo Lanna Figueiredo¹

Constituíva viés da crítica literária da década de 70, influenciada pelo entusiasmo científico que então orientava os estudos linguísticos, buscar interpretação textual mais objetiva, baseada numa metodologia em que as características literárias do texto se sobrepusessem a quaisquer outras. De aceitação mais ou menos generalizada, a abordagem ganhou o mundo acadêmico e, além de representar um avanço no desenvolvimento de seu campo de conhecimento, ficou também conhecida por determinar “a morte do autor”.²

Atualmente, porém, a valorização da presença do autor na obra volta a imiscuir-se nos estudos literários, a partir de teorias que pregam o intercâmbio entre autor-texto-leitor e valorizam o contexto. Além de se fundamentarem em novas e abrangentes conceituações, tais teorias enriquecem a recepção e a interpretação literárias, deixando o estudioso mais livre para escolher o encaminhamento de sua análise.

De acordo com esse posicionamento, pretende-se destacar, nos volumes publicados de crítica literária de Solange Ribeiro de Oliveira, uma tendência que neles se faz presente de forma relevante. A de que a obra de arte e o mundo por ela revelado compõem um projeto coletivo no qual as idéias circulam mais ou menos livremente e pertencem a todos, cabendo aos escritores, músicos, artistas plásticos, expressá-las.

Tendo acompanhado as mudanças que projetam as teorias literárias, Solange Ribeiro de Oliveira manifesta-as, nas publicações que coroam o

¹ UFMG.

² Cf. BARTHES. *Critique et vérité*; BARTHES. *Le grain de la voix*.

resultado de extensas e diferenciadas pesquisas. Lembre-se, como exemplo, sua preocupação em assinalar a reorientação do romance de Clarice Lispector, em *A paixão segundo G.H.* Seja no aspecto formal, seja na sugestão da luta de classes, *A barata e a crisálida, o romance de Clarice Lispector*,³ 1985, pretende preencher uma lacuna da crítica, no sentido de abranger também o aspecto social da obra clariceana, a fim de melhor apreciá-la no contexto das letras nacionais.

Seguindo o apelo de Barthes para que fossem demolidas as barreiras entre a literatura e a pintura, *Literatura e artes plásticas, o Künstlerroman na ficção contemporânea*,⁴ 1993, trata de livros em que a obra de arte é vista como o ponto fulcral da literatura. Lya Luft, Clarice Lispector, Virginia Woolf, Antônio Callado, William Golding são os escolhidos para o desenvolvimento do conceito de Künstlerroman na contemporaneidade. Segundo Ribeiro, um terreno onde a semiótica plástica devolve elementos para a leitura verbal, em sua inevitável relação entre obra de arte e ideologia.

Abgar Renault,⁵ volume que Solange Ribeiro de Oliveira organiza com Affonso Henrique Tamm Renault, 1996, obedecendo ao modelo da coleção *Escritores Mineiros*, da qual é o número 3, percorre a obra do poeta e educador, com indicações bibliográficas e críticas que sugerem caminhos a serem seguidos em futuras pesquisas.

Ampliando sempre seu campo de ação, a ensaísta se dedica a novos enfoques. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertold Brecht e John Gay – uma leitura transcultural*,⁶ 1999, conduz o leitor por trajeto variado e abrangente, sempre calcado na sólida cultura acadêmica da estudiosa. Capaz de apontar laços insólitos entre o popular e o acadêmico, o livro dá realce à questão das minorias e dos excluídos, através de análises de obras de diferentes espaços culturais. Deixa, assim, que o seu leitor perceba, nas características histórico-sociais mais relevantes da nacionalidade, o ponto de contato entre nações, obras e manifestações artísticas as mais diversas.

A forma de apreender a obra de arte anteriormente citada no texto da professora Solange Ribeiro de Oliveira também se faz notar em *Itinerário*

³ OLIVEIRA. *A barata e a crisálida, o romance de Clarice Lispector*.

⁴ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas, o Künstlerroman na ficção contemporânea*.

⁵ OLIVEIRA; RENAULT, *Abgar Renault*.

⁶ OLIVEIRA. *Chico Buarque, Bertold Brecht e John Gay – uma leitura transcultural*.

de Sofotulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault,⁷ 2005. Seguir o percurso da analista no volume dedicado à obra de Abgar Renault será objeto das reflexões que se seguem. O estudo, que no próprio título oscila entre a biografia e a (aut)biografia, incorpora o sujeito coletivo, social, no individual, tendência cara aos trabalhos da autora e que também pode ser acompanhada em seu discurso de agradecimento à outorga do título de Professora Emérita da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1996.

Neste, endereçando-se às autoridades, colegas e funcionários da UFMG e da UFOP, a professora acata as homenagens que lhe são prestadas “como uma figura metonímica de homenagem a todos os que vêm atuando no magistério superior”. Prosseguindo sua fala, situa-se na geração acadêmica de 60, traçando dela um quadro geral que a contextualiza no Brasil e no âmbito internacional. Lembra a fundação da UnB, da MPB, o AI-5. A guerra fria, a revolução Cubana, a queda do muro de Berlim, a morte das utopias que, para Solange Ribeiro de Oliveira, corresponderia apenas à “hibernação” delas. Questiona, então, a participação e atuação dos acadêmicos da Universidade brasileira como cidadãos atuantes. Fala do seu desapontamento com o professor emérito Fernando Henrique Cardoso como presidente. Conclui que, na esfera de atuação cotidiana, em sala de aula, acontece a possibilidade de transformação. Nos cursos de letras pode-se alterar a visão de mundo, pode-se reformular, ainda que minimamente, a prática social injusta, pelo questionamento e desconstrução do discurso social.

Passa, então, a citar os fundadores da Faculdade de Filosofia, Arthur Versiani Velloso, Ângela Vaz Leão, Rubem Romanelli, José Lourenço de Oliveira, cônego Sequeira e, com maior alento, Abgar Renault, um dentre eles a receber o título de Emérito. Considera-o “o maior homenageado”, porque na ocasião acontece o lançamento de *Abgar Renault*, terceiro volume da série *Encontro com Escritores Mineiros*. Partindo da tradição, chega até os professores jovens da escola, nos quais inclui os professores da Universidade Federal de Ouro Preto, estabelecendo a sincronia que permite o encontro “deshierarquizado” das gerações e saberes.⁸

⁷ OLIVEIRA. *Itinerário de Sofotulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault*.

⁸ OLIVEIRA. *Discurso por ocasião da outorga do Título de Professora Emérita da Faculdade de Letras da UFMG, 1996*.

Em todo o pronunciamento, aparece de forma relevante a preocupação em tornar seu trabalho um espaço de indagação sobre os conceitos de identidade cultural, originalidade de pensamento e de ação. Solange Ribeiro de Oliveira, mediante seu posicionamento face à linguagem e ao trabalho acadêmicos, enfatiza neles a natureza social, valorizando igualmente o ponto de vista do locutor, do receptor e do contexto como variantes interpretativas de uma realidade comum.

Sob esse prisma, a escolha dos textos lidos, estudados e analisados acaba por relacionar-se à leitura de si própria, na medida em que esses textos transformam seus escritos e são transformados por eles. Comunicar-se com a palavra do outro para transformar-se e transformá-lo baseia-se num reconhecimento mútuo que pode ser entendido como forma de resistência à diluição de valores e tradições da comunidade, como apropriação e repasse do saber comunitário, por intermédio do sujeito que o recebe e o modifica, no espaço dinâmico da diferença e da semelhança, do conflito e da contrariedade. Considero que, nesse caso, o fato de Abgar Renault e Solange Ribeiro de Oliveira terem forte ligação com Minas Gerais e com a literatura inglesa não é mera coincidência.

O tratamento crítico que é dado aos componentes da obra pode assim ser relacionado com um projeto de construção da identidade: o prisma pelo qual a ensaísta vê seu objeto de estudo, a si mesma, o mundo e a mediação pela qual ela se comunica com a sociedade. Valorizar a equivalência da Biografia e da Ensaística na interpretação da obra e da vida que se deixam ler em *Itinerário de Sofotulafai, (auto)biografia de Abgar Renault*, possibilita ainda enxergar uma feição que impede as duas obras de se perderem nas contradições de ordem puramente individual.

Na Introdução do volume⁹ que ocupa as páginas de 11 a 16, a estudiosa discute a ambiguidade do título. Afirma que a escrita do livro é, em grande parte, a do autor analisado.

Flui dos seus poemas, textos em prosa, sua correspondência, suas entrevistas e depoimentos, seu arquivo pessoal – da seleção, enfim, feita pelo próprio poeta, dos fatos e textos que considerou significativos para a construção de sentido em seu percurso existencial.¹⁰

⁹ OLIVEIRA. *Itinerário de Sofotulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault*, p. 11-16.

¹⁰ OLIVEIRA. *Itinerário de Sofotulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault*, p. 11.

Apesar de indicar, ao pé de página, extensa bibliografia teórica sobre o assunto, a análise abandona a digressão teórica sobre Biografia e Autobiografia. Prefere justificar sua opção, mediante citações de textos e episódios analisados. Na condição de leitora da leitora de Abgar Renault, considero oportuno debruçar-me um pouco sobre o assunto. Na verdade, estamos diante de uma biografia da vida e da obra de Abgar Renault. Porque, então, a preferência pela (auto)biografia para título do livro?

Considere-se que, ao fazer a análise dos discursos que promovem a construção da autoridade e da capacidade de representação do intelectual Abgar Renault, a autora focaliza, sobretudo, os instrumentos por ele utilizados para a edificação de sua auto-imagem: cartas, diários, anotações pessoais, etc. E ainda, para compor seu livro, ela conclama o depoimento de vários artistas, brasileiros e estrangeiros, que entrariam na obra, para justificar “o uso de seus poemas e textos em prosa como eixo centralizador de sua (auto)biografia”.¹¹ Para mais abonar a justificativa, informa que Abgar Renault, desde a adolescência, manifesta, mediante anotações de seu diário datado de 1915, “tentativas de autobiografia literária.”¹² E acrescenta: “Abgar Renault tem como prática recortar jornais e revistas, para colecionar recortes com os textos que anda publicando.”¹³ Como os recortes contêm textos do próprio poeta e notícias sobre suas atividades, Ribeiro interpreta o procedimento em analogia com os álbuns de recordações de todo o adolescente, outro motivo que justificaria o título.

Beatriz Sarlo,¹⁴ quando analisa a questão da presença do intelectual na sociedade contemporânea, admite ser imprescindível a colaboração desse material para a construção de imagem palatável do intelectual para o público. Acha-se, portanto, nossa analista, perfeitamente inserida nos instrumentos que a atualidade exige dessa função. É inegável a simpatia que sente pelo (auto)biografado e o desejo que sua análise mostra de valorizar sua obra e vida.

Lembre-se, porém, que a leitura que ora se faz do volume percebe nesse instrumento uma tendência subjacente à posição da autora face ao

¹¹ OLIVEIRA. *Itinerário de Sofotulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault*, p. 12.

¹² OLIVEIRA. *Itinerário de Sofotulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault*, p. 36.

¹³ OLIVEIRA. *Itinerário de Sofotulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault*, p. 71.

¹⁴ Cf SARLO. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*.

social e à linguagem: a tendência, que os livros de análise literária de Solange Ribeiro de Oliveira e seu discurso de Professora Emérita manifestam, de multiplicar a instância autoral, articulando-a ao coletivo. Outra boa justificativa do título.

Tal tendência também pode ser acompanhada, quando se descrevem os lugares de consulta, usados para (re) fazer o percurso poético de Abgar Renault, relacionando-os, inclusive, com modernas teorias de abordagem literária. Para analisar estratégias de recortes e colagens usados em *Cadernos* vale-se, por exemplo, de Antoine Compagnon,¹⁵ quando este opina sobre a analogia entre a prática infantil de recortar, colar e colorir figuras de papel com o processo de recorte e de colagem usado na citação e criação artísticas. Para Ribeiro, os recortes seriam “a vida textualizada e o texto vivenciado.”¹⁶ A autora denomina de *Caderno I* e *Caderno II* os textos que documentam a vivência profissional, pessoal e literária do poeta.

Não constando da *Obra poética* (1990), necessariamente seletiva e com seleção feita pelo poeta, os recortes são pilares do livro de Solange Ribeiro de Oliveira, que vai confessar a intenção de ler a obra de Abgar Renault “interessada em seu perfil humano e literário”. Ler, pois, a obra como uma “reescrita da vida”.¹⁷ Além disso, considera que os cadernos de recortes “acompanham o desenrolar da vida do acadêmico de Direito.”¹⁸ Retira deles, pois, o depoimento meramente individualizado e pessoal, na tentativa de absorver, por seu intermédio, o documento de uma cidade e de uma geração. Neste aspecto, o texto analítico apresenta-se muito situado, com indicações de fontes e suas páginas, seja de jornais da época, seja da obra do escritor, como se pode seguir na composição do capítulo “Cronista da jovem capital: Belo Horizonte no início do século 20”.¹⁹

Para descrever o percurso de Abgar Renault na cidade, Solange Ribeiro de Oliveira percorre os escritos de Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Cyro dos Anjos, Emílio Moura, jornais de Belo Horizonte à época,

¹⁵ Cf COMPAGNON. *La seconde main ou le travail de citation*.

¹⁶ OLIVEIRA. *Itinerário de Sofotulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault*, p. 43.

¹⁷ OLIVEIRA. *Itinerário de Sofotulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault*, p. 13.

¹⁸ OLIVEIRA. *Itinerário de Sofotulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault*, p. 43.

¹⁹ OLIVEIRA. *Itinerário de Sofotulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault*, p. 57-78.

as festas da família Vivacqua; as notícias do jornal *Cidade de Barbacena*, acompanhando, também por essa via, a trajetória literária de seu biografado; a *Revista acadêmica da Escola de Direito*, de conteúdo variado – literário, crítico, político, referência a fatos e personagens da vida acadêmica, – da qual Abgar Renault é colaborador freqüente e alguns poemas, presentes em *Cadernos* e eliminados da *Obra poética* pelo escritor.

Considerando-se a variedade de referências históricas e biográficas agrupadas na análise proposta, pode-se perceber uma abertura a interpretações e interferências diversas, como se a permitir aos leitores a composição de diferentes quadros, conforme o referencial histórico que cada um domina. A meu ver, essa abertura que a análise permite é em si, possivelmente, a maior homenagem que a estudiosa presta ao escritor. Assumir sua admiração pela obra, pela vida acadêmica e pelo educador Abgar Renault, com o intuito de também motivar o leitor a acompanhá-la.

Ribeiro promove, a partir desse pressuposto, uma leitura retroversa de Abgar Renault. O autor *implícito* da obra do escritor transforma-se em autor *real* nos escritos da estudiosa, uma vez que ela visa, na obra estudada, a figura de seu autor.²⁰ Com o apoio de teóricos que tratam da ambigüidade e complexidade da prática escritural, desenvolvida no terreno liminar entre o empírico e o imaginário, busca contornar o dilema. E mais, ao comentar sobre um eu empírico que tenta construir-se no eu textual, segue pistas escriturais estilísticas e temáticas do poeta, na tentativa de acompanhar a estratégia citada.²¹

No entanto, nesse caso específico, o desejo da analista e o registro factual da obra e da vida do analisado encontram-se no limiar entre o empírico e o imaginário. Estariam, pois, situados bem próximos à ótica do ficcional, que prescinde de limites rígidos e incorpora discursos heterogêneos.²²

Nota-se que, a partir de um roteiro cronológico, a pesquisadora faz sua triagem crítica, depurando pela análise os valores estilísticos da obra de Abgar Renault, ou seja, valorizando o que o poeta tem de melhor. Dá notícias da boa aceitação de sua poesia, de sua fama de intelectual, como orador oficial de eventos com escritores, da ampliação do horizonte de atuação de Abgar Renault na vida social e intelectual de Minas Gerais.

²⁰ Cf. ECO. *Lector in fabula, a cooperação interpretativa nos textos narrativa*.

²¹ OLIVEIRA. *Itinerário de Sofonulafai (auto)biografia literária de Abgar Renault*, p. 14.

²² Cf ISER. *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária*.

Pelo acompanhamento detalhado da trajetória do tradutor, educador, acadêmico e, principalmente, poeta, o volume capta e resguarda sempre o que *permanece* no estilo de tão complexo e completo intelectual: ceticismo, viés humorístico – manifestado também pela colaboração jornalística em versos jocosos, minúcia na análise de objetos de seu interesse.

O privilégio ocupado nesse itinerário de leitura pelo poema *Sofotulafai*, livro de 1971, publicado em edição do autor pela UFMG, e incluído na *Obra poética*, da Record, em 1990, explica-se. Na expressão da estudiosa, este configura uma “clássica modernidade”, “(...) explosão de vocábulos enlouquecidos, que parecem nascer uns dos outros, quase sem a intervenção do poeta, numa espécie de partogênese artística.”²³ “Inspirado em nome de remota localidade asiática, assume o tema estruturalista da criação do mundo pela linguagem e pela mente humana”.²⁴

Igual ao restante de sua obra, sofreu condição de semiclandestinidadade o original poema longo, misto de vanguarda experimental e classicismo, *Sofotulafai*; nome estranho que evoca uma cidade mítica da Ásia, na verdade, é considerado como a Pasárgada de Abgar Renault. Com efeito, *Sofotulafai*, voltado para a contemplação filosófica da obra literária e para a reflexão metalinguística, tem, na palavra, a sua protagonista. Ao mesmo tempo, confirma na *persona* lírica o paradoxal triunfo do homem sobre a realidade feita verbo, única que lhe é acessível.

Para Ribeiro, utilizando ocasionalmente os efeitos musicais de outras línguas, *Sofotulafai* explora também o estrato gráfico, lembrando poemas do poeta metafísico inglês, John Donne ou da poesia concretista. Alguns poemas sugerem o trabalho inconsciente, aparentemente errático, do espírito criador. A estrutura geral de *Sofotulafai* engloba textos que poderiam constituir poemas independentes, ecoando com frequência temas e estilos de épocas diversas. Evoca em miniatura o *Orlando* de V. Woolf e o *Ulysses* de Joyce. Pode ser lido como um símbolo da aventura do espírito através do tempo, na tentativa sempre frustrada, e ainda assim gloriosa, de apreender o mundo.²⁵

²³ OLIVEIRA; RENAULT. *Abgar Renault*, p. 27.

²⁴ OLIVEIRA; RENAULT. *Abgar Renault*, p. 27.

²⁵ Cf. OLIVEIRA; RENAULT. *Abgar Renault*, p. 15-16.

O estudo do poema nele distingue fatores que também frequentam outras obras do autor e suas traduções-transcrições, tais como: fusão das categorias de tempo e espaço; presença de locuções negativas de privação, ausência, falta, descentramento; nostalgia da essência que ronda o espírito moderno.

O fato de as traduções também partilharem das características poéticas comuns a Abgar Renault leva a analista a comentar sobre o volume *Poesia, Tradução e Versão*, publicado pela Record, 1994.²⁶ Esta antologia, feita pelo critério do gosto do tradutor, desafia o conceito de cânone e mostra “o poeta ventríloquo, que, parecendo falar pela boca de outrem, está na verdade, usando a própria voz.”²⁷ E considera ser o poema de chegada um novo poema, com ligações intertextuais com outro texto poético, realçando o processo de transcrição.²⁸

Sabe-se que as preferências estéticas dependem de uma construção pessoal e biográfica – o gosto e suas marcas pessoais; o gosto e as teorias; a moda – o juízo estético circula por essas zonas e seus limites. Ilumina com outra luz o passado que parecia organizado, antecipa o que numa sociedade ainda permanece obscuro. Não é espaço homogêneo, mas um campo de tensões e de tendências. Situada no mundo contemporâneo, Solange Ribeiro de Oliveira acompanha passo a passo os poemas de Abgar Renault, anotando-lhes as mutações e tendências, relacionando-as ao vazo da época. Através de uma adjetivação classificatória e qualificatória, ora nomeia o poeta de camoniano e petrarquino, ora de neobarroco, romântico, simbolista, modernista – colaborador da *Revista Antropofágica* e da revista *Verde* – para, finalmente, ligá-lo à pós-modernidade.

Nesse sentido, as tentativas de levantar na poesia de Abgar Renault um viés “pós-moderno”, referente aos poemas escolhidos para a montagem dessas características no total de sua poesia, mas, principalmente em *Sofotulafai*, podem ser percebidas também como homenagem. Ou seja, o autor é homem de seu tempo e acompanha as tendências literárias da época em que produz sua obra.

Reconheço sensíveis conexões entre a obra de Abgar Renault e aspectos relevantes da pós-modernidade, como o deslizamento das instâncias

²⁶ RENAULT. *Poesia, Tradução e Versão*.

²⁷ OLIVEIRA; RENAULT. *Abgar Renault*, p. 31.

²⁸ OLIVEIRA; RENAULT. *Abgar Renault*, p. 31.

produtoras de sentido, a questão do relacionamento entre identidade e alteridade, dos gêneros literários e outras. Apesar disso, parece-me que seu texto em constante mutação se furta a rótulos classificatórios, indicando preferencialmente independência face às inovações literárias.

Perfazendo o roteiro de leitura da obra em pauta, tem-se o desenvolvimento da reflexão sobre a figura pública de Abgar Renault. Dedicando-lhe o mesmo interesse que prestou ao trabalho literário e de tradução, a analista volta-se para seu trabalho como deputado estadual no PR de Arthur Bernardes. E para o trabalho de educador, engajado em movimentos/comissões pró-educação e no magistério, ministrado em educandários municipais e federais, funções mais tarde ampliadas para representações do país, no âmbito internacional. O livro reserva longos e detalhados capítulos a esse ângulo, destinado a mostrar o homem e profissional de alto valor ético e intelectual.

Com isso, a estudiosa visa a definir os aspectos contraditórios, conflituosos e entrelaçados na experiência de vida e no discurso literário e cultural do seu (auto)biografado. Por intermédio de fatos documentados, sintoniza idéias e tópicos que se cruzam em diferentes graus de elaboração formal e conceitual, mas que pertencem a registros diferentes, a registros que perfazem desde a subjetividade até a ideologia e a filosofia.

Esse homem que confessara quase em surdina – “sou uma criança sem mãe e sem brinquedos; / tenho ar, sombra e tristeza entre os meus dedos” – foi o mais animoso dos educadores, incentivador de todos os graus e formas de instrução, fosse esta superior ou técnica, profissional ou clássica.²⁹

Ao ler Abgar Renault, Solange Ribeiro de Oliveira se fez concha de ressonância, deixando que as vozes do poeta/tradutor/crítico/professor brasileiro soassem com som e sentido, na língua que ele cultivou com zelo. A memória do poeta, construída e reavivada nessa interface entre o individual e o coletivo, característica dos diversos conceitos de memória, e da ensaísta, conduz o leitor a vários tempos, em constante transição, fazendo com que ele perceba que tudo está estrategicamente inscrito numa (auto)biografia literária, situada em *Sofotulafai*.

²⁹ Cf. BOSI. *Discurso de posse da cadeira número 12 na Academia Brasileira de Letras*.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Critique et vérité*. Paris: Seuil, 1976.
- BARTHES, Roland. *Le grain de la voix*. Paris: Seuil, 1981.
- BOSI, Alfredo. *Discurso de posse da cadeira número 12 na Academia Brasileira de Letras*, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de citation*. Paris: Seuil, 1979.
- ECO, Humberto. *Lector in fabula, a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Attilio Cancian, São Paulo: Perspectiva, 1986. 219 p.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1950.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. 366 p.
- OLIVEIRA, S. R. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio / INL, 1985. 115 p.
- OLIVEIRA, S. R. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1994. 208 p.
- OLIVEIRA, S. R. *Discurso proferido no auditório da Faculdade de Letras da UFMG, por ocasião da outorga do Título de Professora Emérita*, 1996.
- OLIVEIRA, S. R. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertold Brecht, John Gay: uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999. 203 p.
- OLIVEIRA, S. R. Pastiche barroco – A poesia de Abgar Renault. *Suplemento literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 3-7, 5 maio 2002.
- OLIVEIRA, S. R. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, S.A., 2002 . v. 1500. 221 p.
- OLIVEIRA, S. R. *Itinerário de Sofotulafai, (auto)biografia de Abgar Renault*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 334 p.
- OLIVEIRA, S. R.; RENAULT, A. H. T. (Org.). *Abgar Renault*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, Edições Ouvidor, 1996. 126 p.

OLIVEIRA, S. R.; RENNO, C.; FREIRE, P.; AMORIM, M. A.; ROCHA, J. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. v. 1. 161 p.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. Rúbia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. 287 p.

A OBRA DE SOLANGE RIBEIRO DE OLIVEIRA: UM GUIA PARA ATRAVESSAR FRONTEIRAS INTERARTES

Heliana Maria Brina Brandão¹

Chega de jogos da linguagem, de artifícios da sintaxe, de prestidigitações com fórmulas, agora é preciso encontrar a grande Lei do coração, a Lei que não seja uma lei, uma prisão, mas um guia para o Espírito perdido no seu próprio labirinto.²

‘Na frigideira, o óleo está espalhado, plano, liso, insonoro (apenas alguns vapores): espécie de *matéria-prima*. Joguem nela um pedacinho de batata: é como uma isca lançada a bichos que dormiam com um olho só, espreitavam. (...) é um banquete voraz. A parcela de batata é cercada – não destruída, mas endurecida, tostada, caramelizada; torna-se um objeto: uma frita’. Assim, sobre um objeto, o bom sistema de linguagem *funciona*, afaina-se, cerca, barulha, endurece e doura. (...) A linguagem (dos outros) me transforma em imagem, como a batata bruta é transformada em frita.³

O que faz com que uma obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples utensílio? O que faz de um artista um artista, por oposição a um artesão ou a um pintor domingueiro? O que faz com que um mictório ou um portagarrafas expostos em um museu sejam obras de arte?⁴

“Não há nada mais aberto que um texto fechado.”⁵

¹ UFOP.

² ARTAUD. *Carta aos reitores*.

³ BARTHES. *O Rumor da língua*, p. 355.

⁴ BOURDIEU. *As regras da Arte*, p. 324.

⁵ ECO. *Lector in fábula*, p. 42.

“Amarelo como a cor da traição foi preservado ao ponto de estigmatizar traidores da classe operária! Através da mídia do cinema, Alberto Cavalcanti trouxe para o uso corrente um epíteto para um dos mais desprezíveis desses traidores – *O César amarelo*”⁶.

Cartografia de um encontro

Caro leitor,

Ao me dispor a escrever sobre o que e como Solange Ribeiro de Oliveira escreve, devo confessar, antes de tudo, que me movem, principalmente, razões de ordem pessoal e afetiva, pois, ao me colocar diante da obra dessa escritora, mais se avulta, não posso negar, a minha subida honra em manter com a autora fortes relações de (já antiga) amizade. A minha admiração por sua personalidade creio já ter-se tornado patente nos bons anos de convívio profissional e pessoal. Mesmo antes de poder privar de sua companhia, como colega e amiga nos quadros da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), eu já tivera notícias de seu brilho como professora e autora de livros didáticos para o ensino da língua inglesa. Então, faltava manifestar-me quanto a sua maestria no campo da leitura literária, ensinando sobre a interdisciplinaridade das artes com a literatura. Creio que a maneira mais prática de atender a esse propósito é dar meu testemunho de como duas obras suas – *Literatura e artes plásticas, o Künstlerroman na ficção contemporânea*⁸ e *Literatura e música, modulações pós-coloniais*⁹ – abriram-me os olhos para a leitura de alguns romances (um em especial) que julgava impossíveis de ler.

Embora desconfie da propriedade de minhas palavras figurarem insertas nesta obra/homenagem, entre estes autores que neste volume se incluem – nomes já sobejamente chancelados pelo fino labor acadêmico –, faço questão de aproveitar esta chance de deixar bem asserto o meu preito

⁶ *Yellow Caesar*, filme inglês realizado em 1940 pelo brasileiro Alberto Cavalcanti (1897-1982), documentário montado a partir de cenas de cinejornais sobre Mussolini.

⁷ EISENSTEIN. *O sentido do filme*, p. 89.

⁸ OLIVEIRA. *Literatura e Arts plásticas*.

⁹ OLIVEIRA. *Literatura e música*.

de admiração pelo trabalho de Solange Ribeiro com a recepção da literatura. Você, leitor(a), já pode ver, por essa confissão, que não pretendo nem tenho boas ferramentas para me pautar aqui pela correção política e impessoalidade que seriam de se esperar de um texto analítico. Agora, portanto, para você que me lê, este é um instante de decisão: desistir ou continuar a me levar (ler) a sério. O que, como mostra Bourdieu, a seguir, sela o destino de tantas pretensões – como as minhas – ou invenções:

...os “Incoerentes” (grupo de pintores do final do século XIX) inventaram muitas coisas que os pintores conceituais reinventaram depois deles, mas, não sendo levados a sério, não podiam levar a si mesmos a sério e, por isso mesmo, suas invenções passaram despercebidas, inclusive aos seus próprios olhos.¹⁰

Ler ou não ler?

Isto posto, a você que resolveu continuar a tirar de seu “estado de dicionário” (cf. Drummond em seu poema *Procura da poesia*¹¹) as palavras que aqui disponho, convido a uma breve reflexão sobre este ato que vamos juntos, agora mesmo, perpetrando: o ato de ler. Juntos sim, já que você resolveu continuar a ler a leitura que vou buscando fazer de duas das obras de Solange Ribeiro de Oliveira. Juntos também porque toda escrita é um convite para compartilhar a leitura que o escritor faz de algo. E, assim, vamos formando essa corrente quase sem fim: você lê a leitura que faço da leitura que Solange faz da leitura que vários autores fazem de algo. Em especial, quando esses autores reúnem, em sua leitura (literatura), mais de um modo de ler o mundo através da arte. Quando buscam o compartilhamento do leitor recorrendo à fruição, ora das artes plásticas, ora da música.

Na breve reflexão aqui proposta, cabe perguntar: será a leitura um ato solitário? Pelo disposto no parágrafo anterior, já vimos que não. Mas e quanto à decisão de desistir da leitura/fruição de um romance, de uma outra obra de arte literária ou de um simples texto como este aqui? Sim,

¹⁰ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 410.

¹¹ ANDRADE. *A rosa do povo*, p. 160.

acredito que, para percebermos melhor tudo que envolve o simples ato de ler, devemos considerar a não leitura: quando alguém que gosta de ler opta pela recusa ao texto. Também nesse caso, participam o autor, com a sua proposta de texto, e o leitor, com toda uma série de relações referenciais que, até aquele momento, veio formando o seu gosto. Essa desistência pode se dar de duas maneiras. Há casos em que o leitor não se interessa e pronto. Como os que lá em cima já desistiram de ler isso o que aqui escrevo (poucos, espero), esse leitor, percebendo o que tem pela frente, não quer continuar com aquilo, não está a fim, acha que não vale a pena. Mas há casos em que o leitor está disposto, tem todo o instrumental para ler no idioma em que o romance foi produzido, até já leu – e gostou – outras obras do mesmo autor e se interessa por ler mais; no entanto, algo acontece com o modo como o texto é proposto que nosso leitor não consegue continuar. Está ilegível para ele e estabelece-se um impasse como o de Barthes:

Determinado texto é dito ‘ilegível’. Tenho uma relação de ardência com a ilegibilidade. Sofro por um texto me ser ilegível, e eu fui muitas vezes acusado de ser ilegível. Reencontro aqui o mesmo transtorno que me dá a Burrence; serei eu? Será o outro? Será o outro que é ilegível (ou burro)? Serei eu que sou tacanho, inábil, eu que não compreendo?

Diante do texto que não sei nem posso ler, fico, literalmente, ‘desbussolado’. Produz-se em mim uma vertigem, um distúrbio dos canais labirínticos...¹²

Nesses casos, podemos perceber, em toda a sua dimensão, o valor do trabalho de leitores especiais, gente como o próprio Barthes e Solange Ribeiro de Oliveira, gente que dedica toda a vida ao ato da leitura e a compartilhar a compreensão desse ato para que outros possam melhor aproveitar a arte de ler.

Finalizando essa reflexão, quero voltar a um dos momentos fundantes da formação de um leitor. Uma certa criancinha, antes de dormir, pede a um certo familiar, que leia para ela uma certa história. Terminada a leitura, ela quer mais, “de novo, a mesma história” e “de

¹² BARTHES. *O rumor da língua*, p. 352.

novo...” e “de novo...” até a exaustão. De onde vem esse fascínio? Onde reside o mistério? Na história, no modo como foi lida ou na mente da criança? Podemos apostar numa confluência desses fatores que acionam uma chave no íntimo da criança que, para crescer, precisa compreender algo que nem mesmo ela sabe o que seja.

Adultos, aprendemos a ser pragmáticos e, mormente, queremos ler histórias cheias de surpresas, efeitos e novidades, sim, mas com tudo ali, às claras em seus mistérios, eficazes em seu mister de nos divertir, de nos entreter sem exigir que tenhamos que dar tratos à bola para nos interrogarmos a nós mesmos. Agindo assim, passamos a ser os destinatários preferenciais de um alerta de Bourdieu:

Àqueles que pensam por alternativas simples, é preciso lembrar que nessas matérias a liberdade absoluta, exaltada pelos defensores da espontaneidade criadora, pertence apenas aos ingênuos e aos ignorantes.¹³

Diante de um texto/esfinge a nos exigir decifrações, quase sempre, desistimos e nos deixamos devorar em lugar de tratarmos de devorar tal texto. E se insistimos, sem qualquer mediação, há o risco de que seja de maneira um tanto perversa, tal como aponta Eco, “Pode-se também cometer violência contra um texto (pode-se também comer um livro, como faz o apóstolo em Patmos¹⁴) e com isso tirar sutis desfrutes.”¹⁵ Mas, se acaso algo nos impele a buscar algum acompanhamento – para nossa felicidade, ainda há chances ao acaso, ao imponderável fado ou que nome tenha – e encontramos a mediação adequada, temos uma dessas boas oportunidades de expansão da consciência que nos faz melhores.

Nos dois livros de Solange Ribeiro, *Literatura e artes plásticas e Literatura e música*, pude encontrar esse tipo de mediação, tal como aquela criancinha, ali de trás, pôde encontrar quem lesse e relese para ela.

¹³ BOURDIEU. *As regras da Arte*, p. 266.

¹⁴ Patmos: pequena e inóspita ilha grega usada, ao tempo de Domiciano, como um local de banimento e onde São João apóstolo, isolado do mundo, recebeu a Revelação e escreveu o Apocalipse.

¹⁵ ECO. *Lector in Fabula*, p. 42.

Antes de relatar a experiência que vivi em relação a uma das obras – *Reflexos do baile* de Antônio Callado – focadas por esses dois estudos sobre a vocação interdisciplinar das artes, quero apresentar algumas considerações, de modo muito geral, dado o formato desta abordagem, acerca da organização textual de cada um deles. A organização do texto em tópicos que desenvolvam de forma consequente o conteúdo costuma ser o calcanhar de Aquiles de qualquer trabalho de análise. No caso dos dois livros de Solange Ribeiro, esse aspecto resulta em verdadeira aula de arrumação que dá a cada livro um arcabouço de visível unidade para um *corpus* já de si fragmentário que são obras dos mais variados gêneros e autorias. Como num *set* de filmagem, a decupagem desses livros prevê e cobre os necessários pontos de vista para que os assuntos possam ser inteiramente percebidos em enquadramentos, referências, contrapontos e retornos numa mobilização harmônica que dispensa soluções de continuidade.

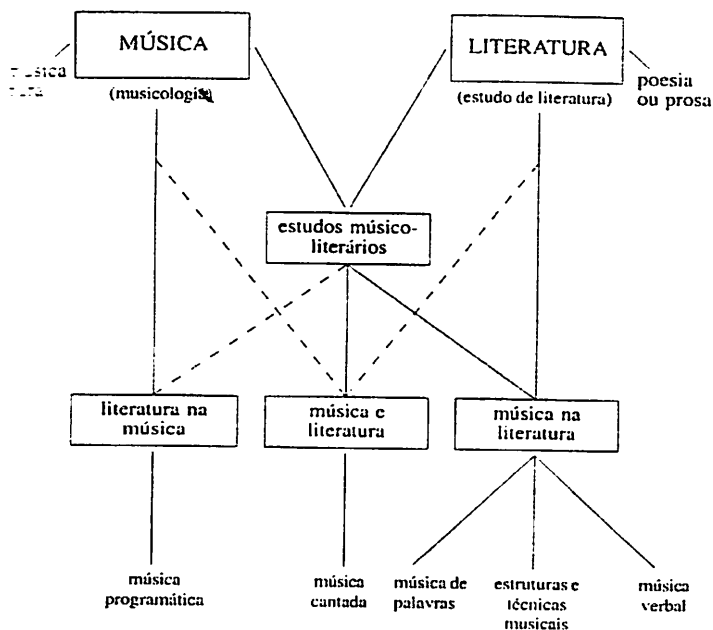
Em *Literatura e artes plásticas, o Künstlerroman na ficção contemporânea*,¹⁶ podemos perceber o equilíbrio de um desenvolvimento em cascata de nove tópicos precedidos da “Introdução” e seguidos das “Observações Finais”. Embora sem qualquer indicação de divisão em partes maiores, esses tópicos podem ser agrupados três a três, num processo de adensamento e de afluências referenciais dos seis primeiros para desaguar em análises mais profundas das obras abordadas nos três últimos. Em todos, percebe-se que a noção de equilíbrio é mantida tanto na organização textual quanto no tratamento do conteúdo.

Já em *Literatura e música, modulações pós-coloniais*,¹⁷ o volume é organizado em tópicos mais ágeis e curtos reunidos em quatro partes maiores antecedidas pelas “Observações Preliminares”. Em todas as quatro partes, os tópicos mantêm alguma relação de planos e contra-planos. Na primeira delas são desenvolvidas abordagens mais gerais relacionando literatura e música em mobilizações conceituais que contrastam os dois campos em aproximações e distanciamentos considerando um processo histórico de aculturação. As duas partes seguintes relacionam-se

¹⁶ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, 1993.

¹⁷ OLIVEIRA. *Literatura e música*, 2002.

explicitamente como plano e contra-plano: a Parte II analisa a participação de estudos sobre linguagem verbal na compreensão da música e, na Parte III, inverte-se a relação, numa análise da influência da música para a compreensão do texto literário e seus signos culturais. A última parte (Parte IV) se apresenta como “Modulações” relacionando música e ritmos a momentos sócio-históricos retratados pela ficção contemporânea. Essa organização por anteposição se inspira num “esquema proposto por Steven Paul Scher¹⁸”, conforme figura abaixo:



Este esquema é aqui reproduzido por demonstrar com clareza como, a exemplo do livro *Literatura e artes plásticas*, o equilíbrio rege as relações propostas entre os dois campos da arte no volume *Literatura e música*.

¹⁸ Steven Paul Scher, “Literature and Music”, em *Interrelations of Literature*, citado por Solange Ribeiro em *Literatura e Música*, p. 47.

À procura de um norte

Nos dois livros, a obra *Reflexos do Baile*¹⁹ de Antônio Callado, que veio a público em 1977, recebe análises marcantes, embora em *Literatura e artes plásticas* lhe seja dedicado um capítulo exclusivo, o que não acontece em *Literatura e música*. Sem essas análises, essa obra de Callado permaneceria ilegível para mim de um modo um tanto incômodo, pois meu encontro com ela seria melhor descrito como desencontro. Já tendo lido, do mesmo autor, o *Concerto carioca*²⁰, obra posterior de que gostara muito, não foi preciso muitas páginas de *Reflexos...* para que eu sentisse um completo estranhamento. Nada fazia sentido. Em primeiro lugar, não há história, nenhum enredo mínimo que pudesse ser seguido diretamente. Também não há um narrador porque não há narração propriamente dita. O livro é a reunião de um punhado de cartas – algumas em inglês seguidas de sua tradução –, ofícios, bilhetes, relatórios e anotações em um diário. Todos esses escritos aparecem sem atribuições explícitas de *autoria*, de quem os escreve, pois não há indicações de remetentes. Só há destinatários. Nossa! Embora percebesse a qualidade da prosa, o arranjo inventivo das palavras em diversos estilos, tudo me parecia estranho. Como me identificar com algum personagem, como me reconhecer em qualquer das situações possíveis de serem pinçadas naqueles relatos? Senti-me, como bem descreveu Barthes em citação transcrita no início desse artigo: ‘desbussolada’.

Bem, leitor, não quero estender-me sobre minha incapacidade de compreender o “Reflexos do Baile”. A você, que me seguiu até aqui, agradeço, mas não quero que continue até o fim só por piedade. Também tenho cá meus brios, ora, pois não?! Afinal, se ainda estamos aqui, juntos, não é para falar do romance de Callado, mas para acompanhar a leitura que Solange Ribeiro nos faz dessa obra. Basta dizer que a não leitura do livro passou a ser um incômodo que se estendeu por um largo tempo para mim. A lembrança da impossibilidade de ler algo de um bom escritor, de meu país e de minha época, pinicava-me toda vez que se me apresentava alguma referência que remetesse ao livro, ao autor, à literatura brasileira

¹⁹ CALLADO. *Reflexos do baile*.

²⁰ Romance de 1985 que, como *Reflexos do Baile*, é ambientado na cidade do Rio de Janeiro.

do período, à arte pós-moderna, enfim. Como já é de praxe, busquei na internet alguma opinião da crítica literária sobre a obra. Quase nada digno de nota. A maioria das referências eram comentários, em *blogs*, depreciando, xingando mesmo, obra e autor, o que não me consolava. Até que algumas dessas referências me levaram às duas obras de Solange Ribeiro que, aliás, tenho em minha estante e às quais já recorrera a propósito de outras demandas sobre a interdisciplinaridade na recepção estética. Como na fábula, o *Pássaro azul* vivia perto, ao alcance das mãos enquanto o procurava alhures.

Texto e música

Em *Literatura e música, modulações pós-coloniais*,²¹ a autora tece um apurado painel das implicações sociais, políticas e culturais que fermentaram o crescimento de um ritmo popular brasileiro: o choro. Tomando a obra de Callado, ela mostra como esse autor faz do choro, em *Reflexos do baile*, um emblema da pujança criativa dos brasileiros, malogrados na esfera política, frente aos interesses internacionais que sustentaram a ditadura a partir do golpe de 1964.

Difícil de definir, o choro é geralmente mais um modo de tocar que um gênero musical. Um jeito, um jeitinho, brejeiro, buliçoso, provocante. (...) Com graça despreziosa, seduz o ouvinte menos sofisticado e desarma o iniciado mais exigente. Um exemplo ficcional dessa sedução aparece no romance de Antonio Callado, *Reflexos do Baile*, quando Carvalhaes, o embaixador de Portugal (...) ouve por acaso uma seqüência sonora intrigante, transcrita pelo texto como música verbal.²²

Solange, então, extrai do romance pequeno trecho que demonstra como o autor compõe quase um chorinho com os sons das palavras que escolhe para traduzir as impressões da personagem,

'notas musicais puseram-se a estalar e crepitar como gomos de bambu deitados às chamas. Uma toada amorosa, cheia de

²¹ OLIVEIRA. *Literatura e música*.

²² OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 179.

requebros, mas enquadrada em composição sonora de tão alarmante rigor que perguntei ao meu descompassado coração se afinal cá existem dementes a tentar tudo começar de novo.²³

(...) A irreverência com modelos europeus, explicando a razão pela qual é considerado 'perigoso' e 'dissolvente' (...) faz do choro a metáfora musical do romance. A ênfase em seu aspecto composicional revolucionário harmoniza-se com a inspiração política subjacente à narrativa.²⁴

Demonstrando, assim, a relação da referência ao choro com o ambiente de revolução e repressão em que a história se desenvolve.

Nos dois excertos a seguir, a autora aponta que o choro marca presença no início e no fim do romance como única conquista brasileira a compensar, para triste consolo do leitor, o fracassado plano dos que conspiravam pretendendo sequestrar embaixadores e chefes de estado para derrubar o regime. Mas deixemos Solange Ribeiro nos mostrar isso, ao sabor de sua prosa:

É esse 'modo especial' (do choro), essa maneira de subverter as formas canônicas, que *Reflexos do Baile* toma como emblema do nacional, 'sinal cifrado da diversidade brasileira compondo um mito nacional'. No romance de Callado, trata-se especialmente do nacional como movimento a favor das massas, contra um grupo acumpliciado com a opressão neocolonial norte-americana, como pode ser considerado o golpe militar de 1964. A primeira alusão ao choro surge logo no início do romance (...) A referência atua como sinal de alerta, para o leitor e para a personagem, o distraído embaixador português, até então incapaz de enxergar o complot que fervilha sob seus olhos alienados.²⁵

A última parte do romance associa à música sedutora a metamorfose do embaixador, traumatizado por sua experiência no Brasil:

²³ As citações do romance nas análises da autora se referem à seguinte edição: CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. Rio: Paz e Terra, 1977.

²⁴ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 179.

²⁵ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 183.

'Era outrora pesado, taurino de estilo. Assustado agora, trêmulo, um esquilo, [Carvalhaes] vive a mirar portas e janelas, como se malfeitores e demônios estivessem a saltar por elas. Só nos abre os olhos e sorri, como se sombra do homem de outrora fosse, ao ouvir ao gramofone a música que do Brasil trouxe, doce...'²⁶

Encerrando sua análise de *Reflexos do baile em Literatura e música*, a autora traz em sua mediação, além do acurado olhar sobre a aculturação sócio-histórica processada pela arte, a percepção do uso da música pela literatura e um sensível modo de dar algum alento ao leitor que viu/verá, no romance, todos os principais personagens amargarem o malogro de seus propósitos:

Por meio do choro, a ex-colônia inverte simbolicamente o roteiro de Cabral, invade a antiga metrópole, conquista Portugal, vingando-se da passada dependência; sobretudo, demonstra o papel da reação contra a colonização cultural frequentemente assumido pelas criações transculturais. Da mesma forma, simbolizando a rebelião contra o regime militar, a metáfora musical de *Reflexos do Baile* anuncia também o repúdio aos vínculos neocoloniais que, aceitos pela ditadura brasileira, substituíram a ultrapassada dominação portuguesa. A oposição ao conservadorismo da ex-metrópole harmoniza-se com a metaforização, por meio do choro, do clamor pela renovação social e política que, ao lado da elaboração formal, torna o romance de Callado uma das mais inspiradas denúncias ao golpe de 1964.²⁷

Texto e imagens

Mas é em *Literatura e artes plásticas, o Künstlerroman na ficção contemporânea*²⁸, que Solange Ribeiro mais se esmera como um guia que nos leva a palmilhar os terrenos em que se formam os istmos e penínsulas das interpenetrações entre as artes, alargando as fronteiras de nossa percepção. Pois além de apontar os usos que a literatura – no caso,

²⁶ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 184.

²⁷ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 185-186.

²⁸ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*.

a propósito do romance de Callado – pode fazer dos princípios que as artes plásticas propõem, ela nos leva a refletir sobre a própria recepção da obra de arte.

Em alguns casos, o tema central do *Künstlerroman* pode estar representado por um problema de “dislexia” artística, a incapacidade para a leitura da obra de arte.

(Pronto, aqui reconheci, refletida num espelho, minha face espantada com o romance!)

A tragédia de Rufino, cuja filha é assassinada pela polícia em *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado, é prenunciada por sua incapacidade de “ler” um quadro abstrato, *Jardim sem Juliana*. A figura de Juliana desaparece do quadro como desaparecerá da vida...²⁹

Mais uma vez convido você, leitor, que ainda me acompanha, a deixar que nossa autora e guia nos introduza nos mistérios da arte verbo-visual moderna:

As noções de espaço vertical, de profundidade, forma, textura e cor, originárias das artes plásticas, revelam-se essenciais para a análise dos romances aqui empreendida. Avulta, sobretudo, a figura do pintor diante da tela – seu espelho, espelho da paisagem, conforme a bela reflexão de Max Loreau – e metáfora da arte como meio de conhecimento do mundo e de si mesmo. As personagens de Lya Luft, Clarice Lispector, Antônio Callado e Virginia Woolf ilustram particularmente essa função da obra de arte. Em alguns casos o artista se coloca diante da obra como de um espelho vazio ou partido, o espelho da arte moderna. Exemplifica então o princípio paradoxal de que, na arte, a deformação pode ser condição para a representação. Em outros, o conhecimento almejado é o da própria obra. A linguagem pictórica se converte em metalinguagem. Ou, alternativamente, a obra de arte se transforma em metáfora do romance.³⁰

²⁹ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 9.

³⁰ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 10. (grifo meu)

Depois da “Introdução” ao volume, a autora, no capítulo especificamente dedicado ao romance de Callado, lê-nos a obra procedendo a uma completa contextualização de *Reflexos do baile* revelando os interstícios das distorções produzidas pelo autor em estilhaços narrativos que refletem, por sua vez, amplo espectro dos conceitos que vêm regendo a evolução da arte moderna, a partir do impressionismo até as mais recentes manifestações da arte abstrata. No entanto, para que você, leitor, possa perceber, pelas próprias palavras de Solange Ribeiro, como a leitura dela iluminou a minha, o melhor é parar de impor esses meus comentários. Apresento mais à frente apenas algumas pinceladas da alentada composição que ela constrói no capítulo em questão. Parto do comentário de Solange Ribeiro sobre a proposição de um pintor que me fez imaginar a história concebida, de modo linear, na cabeça de Callado, antes que ele a dispusesse no papel em reflexos de cacos de espelhos como os de um parque de diversões, daqueles que distorcem a imagem que refletem. E esse pintor citado pela autora é aquele hoje considerado o nome máximo da pintura do século XX, Pablo Picasso:

‘Não existe arte abstrata. Temos sempre de começar com alguma coisa. Depois podemos retirar toda aparência de realidade; não há perigo, porque a idéia do objeto já deixou sua marca indelével. Foi o objeto que provocou o artista, inspirou suas idéias, estimulou suas emoções....’³¹

Reflexos do Baile, de Antônio Callado, inclui a descrição de um quadro que parece feita para ilustrar esta teoria sobre arte abstrata, e que atrai a atenção também pelo fato de constituir um interessantíssimo comentário metalinguístico sobre o romance e sobre a ficção contemporânea em geral.³²

Para estar em melhor sintonia com a multifacetação operada pelo escritor no romance e reforçar a impressão de soltura dessas “pinceladas”, proponho um jogo de leitura dispondo as citações seguintes em uma sequência diferente da disposta no texto original, mas que aqui poderá

³¹ Pablo Picasso, Cahiers d’art. V. X (1935), p. 174. Apud Herbert Read, Art Now, p. 131-132.

³² OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 154.

parecer lógica (a ordem original das citações pode ser reconstituída pela indicação do número da página em que aparecem). Vê, você que ainda me lê, o que não faço para não perder o seu interesse.

1:

Como *Ulisses* de Joyce, ou *Orlando e Between the Acts* de Virgínia Woolf, *Reflexos do Baile* recapitula a história da literatura ocidental. Na caracterização das personagens esses ‘reflexos’ têm igual interesse. ‘Reflexos’ das personagens são as mútuas visões que elas têm umas das outras, e que se revelam através dos múltiplos pontos de vista, facilitados pela forma epistolar do romance. Dos protagonistas e figuras secundárias o leitor só tem esses ‘reflexos’, esparsos entre as várias mentes focalizadas. Nenhuma voz de narrador garante a validade dos pontos de vista.³³

2:

...*Reflexos do Baile*, no próprio título, e na metáfora central do quadro, nunca endossa totalmente a ‘objetividade’ da narrativa. Nega a mera possibilidade de representar, sem deformar, uma realidade sempre cambiante. E sua visão distanciada, facetada por mil artifícios estéticos e por pontos de vistas contrastantes, parece falar também da obra de arte, plástica ou literária – que se constitui, assim em tema de si mesma.³⁴

3:

Com essas partículas dispersas o leitor, lendo prospectiva e retrospectivamente, pouco a pouco compõe um intrincado mosaico, caleidoscópicas figuras, móveis, dinâmicas, da história de amor e aventura dos jovens conspiradores em luta contra a fortaleza militar, ferozmente eficiente, do regime de 1964. (...) Nenhum resumo, por necessário que seja, pode fazer justiça à rede cerrada de ‘reflexos’, inter cruzadas referências, de detalhes mencionados entre cartas e diários. Com eles o autor implícito convida o leitor a contribuir para o romance, montando um coruscante quebra-cabeças diegético. São abundantes os exemplos de ironia e presságios dramáticos, fazendo coexistir o cômico e o trágico.³⁵

³³ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 164-165.

³⁴ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 168-169.

³⁵ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 161.

4:

...desfila pelos olhos do leitor uma história de amor e morte, idealismo e ingenuidade, loucura e engenho, estupidez e crueldade, que, aliada à requintada forma literária, pode ser vista como o espetáculo belo e estranho, prometido pela epígrafe, tirada da *Vida dos Pintores*, de Vasari (outra utilização simbólica das artes plásticas como comentário para o romance): 'quando o rei da França veio a Milão, pediu-se a Leonardo que inventasse algum espetáculo incomum, e em resposta construiu ele um leão que, cada poucos passos que dava, abria o peito, expondo uma penca de lírios'.

O 'espetáculo incomum', de beleza e ferocidade, que constitui o enredo, está, de certa forma, contido no quadro *Jardim sem Juliana*, na rejeição do quadro pelo velho embaixador...³⁶

5:

A cegueira política aparece simbolizada por um dos fatos que fazem de *Reflexos do baile* um *Künstlerroman*. Embora amante da pintura, Rufino não consegue fazer a 'leitura' do quadro *Jardim sem Juliana*. (...) Um dos problemas centrais do enredo coincide, pois, com o problema também essencial da semiologia plástica: a 'leitura' ou interpretação da obra.³⁷

6:

A função do quadro fictício não se limita a isso nem à sua ligação com as imagens evocativas da pintura impressionista, que no romance, rondam as descrições. O quadro constitui, ademais, um ponto focal onde se articulam título, enredo, personagens, estilo e comentário metalingüístico, fazendo de *Reflexos do baile* um dos mais notáveis exemplos do *Künstlerroman* na literatura contemporânea.

Tudo nesse livro primoroso são 'reflexos', sombras, resquícios, sugerindo sub-tons de imagens platônicas, remanescentes de uma realidade inatingível.³⁸

³⁶ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 159.

³⁷ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 157.

³⁸ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 159.

7:

Como a pintura impressionista, o romance oscila entre Realismo, o Naturalismo e uma lírica evocação, não tanto da realidade, mas de seus efeitos, filtrados pelas mentes das personagens, e refratados através de figuras da literatura ocidental...³⁹

8:

Reflexos do Baile atinge um difícil equilíbrio entre as formas do passado e a contemporaneidade exigida à obra de arte. É o mesmo equilíbrio que permite dar igual peso à tradição mimética e ao subjetivismo da ficção moderna.⁴⁰

Sinais à vista

Perceba, leitor, que a última citação, logo acima, é, de fato, a última da sequência original. E ela nos traz de volta à idéia de equilíbrio, tão cara à nossa autora. Assim, ela nos lembra que é ao equilíbrio que nos devemos ater para reagir com eficácia às manifestações da arte contemporânea, sem nos faltar o chão diante da multiplicidade de estímulos desse mundo cada vez mais veloz e diverso. Seguindo essa máxima, pude abrir a cabeça e os olhos para a compreensão do valor do romance de Callado, considerando o momento histórico em que surgiu e, evoluindo daí para o respeito ao desassombro desse autor, alvo que já fora da repressão militar. Então, pude alcançar fervorosa admiração por sua doação ao experimentalismo estético e pelo exercício narrativo renovador que realiza nesse romance. Ato de renovar que, como nos mostra Bourdieu, a seguir, não deixa de estar comprometido com a história dos grandes escritores que não se limitaram ao que já existia, criando mundos novos e novos modos de percepção.

A história do romance, pelo menos desde Flaubert, pode também ser descrita como um longo esforço para 'matar o romanesco', segundo a expressão de Edmond de Goncourt, ou seja, para purificar o romance de tudo que parece defini-lo, a intriga, a

³⁹ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 168.

⁴⁰ OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas*, p. 170.

ação, o herói: isso desde Flaubert e o sonho do 'livro sobre nada' ou dos Goncourt e a ambição de um 'romance sem peripécias, sem intriga, sem baixos divertimentos' até o nouveau roman e a dissolução da narrativa linear e, em Claude Simon, a busca de uma composição quase pictórica (ou musical), baseada nos retornos periódicos e nas correspondências internas de um número limitado de elementos narrativos, situações, personagens, lugares, ações, várias vezes retomados, por modificações ou modulações.⁴¹

Sem perder de vista o equilíbrio, pude livrar-me de alguns velhos conceitos e fórmulas sem, no entanto, me deixar levar com muita sede ao pote das inovações feéricas. Ao compartilhar comigo sua leitura da obra de Callado, Solange Ribeiro não apenas estimulou meus sentidos para a fruição do prazer mais sutil que esse e outros romances contemporâneos têm a oferecer, mas a assumir, diante de cada obra a ser lida, a mesma atitude reflexiva que Eco se propôs diante de uma obra a ser escrita – *Lector in Fabula*: “Tratava-se, porém, de fazer uma opção: ou falar do prazer que o texto dá ou da razão pela qual o texto pode dar prazer. Pois bem, escolhemos a segunda via.”⁴² Despertou também meu interesse para fruir a literatura sobre a literatura. Assim, pude tornar-me melhor leitora e melhor pessoa pela leitura regular de estudos no campo da recepção da obra de arte em suas várias linguagens, alcançando uma visão de mundo que não prescinde da história da literatura: a arte que melhor representa o testemunho de nossa humanidade.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond. A Rosa do povo. In: *Poesia e prosa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

ARTAUD, Antonin. *Carta aos reitores das universidades européias*. Disponível em <http://www.redutoliterario.hpg.ig.com.br/poesia/antoninartaud3.htm>. Acesso em 22 de Março de 2009.

⁴¹ BOURDIEU. *As regras da arte*, p. 272.

⁴² ECO. *Lector in fábula*, p. XV. (Introdução).

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CALLADO, Antônio. *Reflexos do baile*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- ECO, Humberto. *Lector in fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, Humberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Ed. 34, 1996. vol.1.
- OLIVEIRA, Solange de Oliveira. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- OLIVEIRA, Solange de Oliveira. *Literatura e música: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

A PROPÓSITO DE BARATAS E DE CRISÁLIDAS: DIÁLOGOS COM SOLANGE RIBEIRO SOBRE CLARICE LISPECTOR

Regina Przybycien¹

Muito já se escreveu, sob os mais variados pontos de vista, sobre o romance *A paixão segundo GH* de Clarice Lispector. Solange Ribeiro de Oliveira contribuiu para a bibliografia crítica deste romance com a obra *A barata e a crisálida*. Publicado em 1985, o livro é mais ou menos contemporâneo ao início da carreira internacional de Clarice Lispector, que acontece no fim dos anos setenta com a descoberta da escritora pelas feministas francesas. Os livros de Hélène Cixous *Vivre l'orange* e *L'Heure de Clarice Lispector* foram fundamentais para o início dos estudos feministas de Lispector na França e no mundo. Desde então já se escreveram inúmeras obras críticas sobre Lispector sob a perspectiva feminista. Pretendo apontar algumas tendências e contradições dessa crítica mais adiante.

Solange Ribeiro não toca na questão de gênero em sua análise do romance, mas essa aparente omissão pode ser explicada historicamente. Por ocasião da publicação do livro, a perspectiva de gênero era ainda pouco discutida no Brasil, predominando então duas perspectivas de análise que se antagonizavam: a formalista e a sociológica, esta preferencialmente de cunho marxista. Os capítulos do livro de Solange Ribeiro contemplam ambas essas tendências. Veja-se a distribuição dos capítulos: I. Foco narrativo, tempo e espaço em *A paixão segundo GH*; II. Aspectos barrocos do romance de Clarice Lispector; III. A complexidade da metáfora em *A paixão segundo GH*; IV. *A paixão segundo GH*: Uma leitura ideológica; V. O social como metáfora do existencial em *A paixão segundo GH*; VI. Um

¹ UFPR.

exemplo de mudança de código no romance de Clarice Lispector; VII. Sintaxe e visão de mundo. Esses capítulos podem ser lidos como ensaios independentes sobre diferentes aspectos da obra de Lispector. Tomados em seu conjunto, eles constituem uma leitura extremamente didática do romance que, pela sua clareza, serve também a um público leitor não iniciado. Essa é uma das qualidades desta obra, numa época em que a crítica literária, restrita ao meio universitário, ia se tornando cada vez mais especializada, mais voltada à demonstração do manejo adequado de teorias e conceitos do que a uma leitura esclarecedora da obra que se propôs analisar.

Modestamente, Solange diz que seu livro “relata uma experiência de leitura de *A paixão segundo GH*”.² Na verdade, ele contém várias leituras que se debruçam sobre diferentes facetas da obra. Tomando uma imagem pouco poética, mas precisa, o romance de Clarice, bastante hermético, tem suas diferentes camadas “descascadas” como uma cebola pela pesquisadora.

Do ponto de vista formal, são analisados, em capítulos diferentes, o tempo e o ponto de vista da narrativa, as imagens, a sintaxe, o vocabulário. Já o aspecto social é contemplado no capítulo IV. Revisando a bibliografia crítica sobre Lispector publicada até aquela data no Brasil, Solange constata uma ausência de reflexão sobre os aspectos sociais da obra da romancista, negligenciados pela crítica em favor de leituras que chamam a atenção para a inovação formal ou a exploração de profundidades psicológicas e/ou filosófico-existenciais. Assim, justifica a autora, “para preencher esta lacuna da crítica, pareceu-nos útil examinar o aspecto da luta de classes, que *A paixão* acrescenta à ficção de Clarice e que retorna nos romances seguintes.”³

A leitura sociológica realizada por Solange tem cunho marcadamente marxista, tanto na terminologia utilizada (“luta de classes”, “opressores e oprimidos” “revoluções”) como na interpretação do antagonismo entre o mundo da personagem GH e o da empregada Janair. A pesquisadora está atenta às nuances de sentido do romance, portanto sua leitura escapa ao reducionismo comum às interpretações marxistas ortodoxas, mais preocupadas em denunciar a opressão de classe do que em apontar as ambiguidades do texto literário. Ainda assim, certos trechos

² OLIVEIRA. *A barata e a crisálida*, p. 4.

³ OLIVEIRA. *A barata e a crisálida*, p. 9.

sugerem uma leitura voltada à teleologia do processo revolucionário, que o texto romanesco não substancia, como neste exemplo: “As implicações sociais do romance tornam-se cada vez mais claras. Uma série de imagens concentradas na ideia de inversão da ordem sugere uma destruição iminente do sistema social.”⁴ Ora, o percurso de GH no romance equivale a uma conversão interior: a personagem busca se despir da linguagem herdada, com sua carga de processos valorativos, para entrar em comunhão com a alteridade representada pela barata, metáfora do mundo da empregada Janair. Essa conversão filosófico-existencial não sugere, de modo algum, “uma destruição iminente do sistema social”.

Também o subtítulo do capítulo, “Uma leitura *ideológica*”⁵ carrega sentidos não problematizados na análise. A título de exemplo, o conceito de ideologia, para Althusser, está ligado à ideia de falsa consciência. Ele representa “não o sistema de relações reais que governam a existência dos indivíduos, e sim a relação imaginária daqueles indivíduos com as relações reais em que vivem”.⁶ A ideologia, para o filósofo, carrega um sentido de mistificação. Fora dela estaria o conhecimento científico. Imagino que Solange não utilize, na sua leitura, o conceito althusseriano de ideológico, pois seria irônico atribuir um sentido de mistificação ou falsa consciência àquilo que é inovador na sua crítica à obra de Lispector. Por isso, careceria cercar o conceito, definir em que sentido se o está utilizando ou buscar um termo mais “neutro”, como “leitura *sociológica*”, termo que prefiro usar neste trabalho.

A questão social nos romances de Lispector é retomada por Solange Ribeiro num capítulo da coletânea *Brazilian Feminisms*, publicada em 1999.⁷ Desde meados dos anos 1980 configura-se um outro cenário tanto para a obra de Clarice Lispector como, de maneira geral, para a literatura de mulheres no Brasil. Lispector é traduzida para várias línguas e sobre ela é produzida uma vasta bibliografia sob a perspectiva feminista. As obras de outras escritoras brasileiras também recebem novas leituras propiciadas pelas discussões em torno do feminismo. Ao mesmo tempo, a designação

⁴ OLIVEIRA. *A barata e a crisálida*, p. 59.

⁵ Itálico meu.

⁶ Citado por LAURETIS. *A tecnologia de gênero*, p. 212.

⁷ OLIVEIRA. *The Dry and the Wet: Cultural Configurations in Clarice Lispector's Novels*.

“estudos feministas” começa a ser criticada por várias teóricas por problematizar somente a mulher, circunscrevendo-a a uma essência biológica. No seu lugar, cria-se o termo “estudos de gênero” para designar as construções sociais e simbólicas do feminino e do masculino. O gênero passa a ser uma categoria de análise importante para a leitura da obra literária.

O capítulo de Solange Ribeiro, no livro acima citado, retoma a proposta de uma leitura sociológica da obra da escritora, desta vez concentrando-se no romance *A hora da estrela*. Antes de passar à análise do texto, Solange faz uma revisão das tendências (então) recentes da crítica sobre a obra de Lispector.

Seguindo uma estratégia do mercado editorial de utilizar as datas redondas de aniversário de nascimento ou de morte dos autores consagrados para lançar reedições e obras críticas, acompanhadas de artigos e resenhas em jornais e revistas, entre 1987 (décimo aniversário de morte de Lispector) e 1989, foram lançadas algumas obras críticas sobre a escritora, das quais Ribeiro comenta duas: a edição especial do Suplemento Literário do *Jornal Estado de Minas*, de 1987, e a coletânea de artigos publicados no número 9 do periódico *Remate de males*, organizada por Vilma Arêas e Berta Waldman, em 1989.

Solange constata, nessas duas publicações, uma tendência a reeditar artigos dos críticos brasileiros já consagrados, como Antonio Candido, Sérgio Milliet, Benedito Nunes, Carlos Felipe Moisés. *Remate de males* acrescenta a estes nomes alguns críticos internacionais que escreveram sobre Lispector sob diversos pontos de vista. A autora observa que, grosso modo, continuam a predominar os estudos sobre aspectos formais da obra, sendo praticamente ignoradas as questões sócio-culturais.

Considerando que o artigo de Solange foi escrito no final da década de 1990, poder-se-ia estranhar o seu silêncio a respeito da vasta produção crítica sobre Lispector sob a perspectiva dos estudos de gênero publicada até então no Brasil e no exterior. Entretanto, há que lembrar que Solange resenha especificamente duas publicações comemorativas: uma na grande imprensa – o Suplemento Literário do *Estado de Minas* – e outra um periódico acadêmico, o *Remate de Males*, do Departamento de Teoria Literária da Universidade de Campinas. Os suplementos literários dos jornais não costumam ser inovadores: tendem a reforçar o já consagrado e a publicar os grandes nomes da crítica. Estudos pós-coloniais, de gênero ou de minorias aparecem em edições especiais, como estudos temáticos, não como possibilidades de leitura do texto literário ao lado de outras

tendências críticas. Pelo menos é o que constata a pesquisa de Marcelo Lima sobre o Caderno Mais! da *Folha de S. Paulo*.⁸ Mesmo sem possuir dados de pesquisa sobre os suplementos de outros jornais, creio ser possível afirmar que, de modo geral, essa tendência se confirma.

Quanto à crítica acadêmica, os estudos de gênero tiveram um crescimento extraordinário no Brasil nas duas últimas décadas, como comprovam os diversos congressos, grupos de pesquisa e o grande número de publicações a eles dedicados. Entretanto, esses estudos ocorrem paralelamente às outras modalidades da crítica, (sejam estas formalistas ou sociológicas), sem que haja diálogo entre eles. A crítica de gênero, embora disseminada na maioria das instituições universitárias, continua confinada a um gueto. Histórias literárias e antologias de ensaios críticos *mainstream* silenciam sobre essa copiosa produção e pesquisadores de outras tendências críticas costumam se referir a ela com certo desdém, como algo que carece de seriedade e de rigor científico. Por isso a grande quantidade de estudos sobre Clarice Lispector sob a perspectiva de gênero não costuma aparecer em coletâneas junto a outras perspectivas de análise.

Solange Ribeiro toca brevemente na questão de gênero no seu ensaio, mas para chamar a atenção para a questão dos espaços sociais em que as personagens femininas se movem. Sobre o gênero, especificamente, ela comenta:

The matter of gender, particularly of woman's oppression in a patriarchal [sic] society, does not exclude broadly human issues. Woman and man join in the confrontation of social and spiritual dilemmas. Clarice's undeniable feminism, evident in spite of her refusal to join any specific movement in her lifetime, proves part of a concern with all-encompassing anxieties, which are woman-bound, but belong to humankind.⁹

⁸ Marcelo Lima é doutorando em Estudos Literários na UFPR e desenvolve pesquisa sobre a crítica literária no Caderno Mais! da *Folha de S. Paulo*.

⁹ OLIVEIRA. *The Dry and the Wet...*, p. 122. (Tradução: "A questão do gênero, particularmente da opressão da mulher na sociedade patriarcal, não exclui as questões amplamente humanas. A mulher e o homem se unem na confrontação de dilemas sociais e espirituais. O inegável feminismo de Clarice, evidente apesar de sua recusa de pertencer a qualquer movimento específico em toda a sua vida, preocupa-se em abranger a totalidade das ansiedades, que são ligadas à mulher mas pertencem à humanidade.")

As teorias de gênero divergem dessa posição porque para elas não existe uma humanidade fora e além das configurações de gênero; isto é, o humano não é uma abstração metafísica. É localizado historicamente em homens e mulheres reais. Ser mulher ou ser homem, portanto, tem implicações no modo como o humano se realiza. A questão do gênero ultrapassa, assim, os problemas da opressão feminina na sociedade patriarcal: ela tem implicações filosóficas profundas, cujo alcance é difícil vislumbrar. Grande parte dos estudos feministas das décadas de 1960 e 1970, afirma Teresa de Lauretis, se baseia no conceito de gênero como diferença sexual.¹⁰ Dependendo da visada teórica, essa diferença pode ser biológica, psicológica, efeito da socialização e da cultura ou efeito discursivo, contida na linguagem, na significação.

Uma das teóricas da diferença é Hélène Cixous. Seu encontro com a ficção de Clarice Lispector foi uma paixão anunciada. Ela já se debruçara sobre a escrita radical de autores como James Joyce. Agora encontrava numa escritora (e de um país periférico) o exemplo de escrita que na sua formulação definia como feminina. Essa escrita se caracteriza por uma ruptura com os sistemas de significação cristalizados na lógica do pensamento ocidental (vê-se aí ecos de Derrida, que Cixous conheceu e sobre quem também escreveu). Ela a define como uma escrita do corpo, dos sentidos, em oposição à razão e a lógica, uma escrita que é *jouissance*, puro prazer ligado às sensações primeiras da infância, à fusão com a mãe.¹¹ Julia Kristeva também formula a hipótese de uma escrita feminina que define como o “semiótico” em oposição ao “simbólico”, que é a linguagem patriarcal. O semiótico também implica fusão, um estágio anterior à separação entre a palavra e a coisa que caracteriza a linguagem e que nos lança na solidão da consciência isolada.

Em *A paixão segundo GH*, a narradora nos conta a sua luta para desordenar, desdesignificar, para chegar perto da essência das coisas comungando com a coisa, tornando-se coisa: “o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentalizada de que eu vivia é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente.”¹²

¹⁰ LAURETIS. A tecnologia do gênero, p. 206.

¹¹ CIXOUS. *Vivre l'orange*.

¹² LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 69.

Comentando sobre a sua comunhão com a essência branca da barata, que chama de o “neutro” e o “demoníaco”, GH acrescenta: “Se a pessoa tiver coragem de largar os sentimentos, descobre a ampla vida de um silêncio extremamente ocupado, o mesmo que existe na barata, o mesmo nos astros, o mesmo em si próprio – o demoníaco é *antes* do humano.”¹³ Nostalgia do pré-simbólico, vontade de fusão com o deus-mãe, (não com o deus-pai da lei, da ordem, da separação entre corpo e espírito, mundo e linguagem).

A interpretação é sedutora, mas a associação desse mundo pré-simbólico com o feminino traz uma série de problemas, já apontados, de resto, por várias teóricas feministas.¹⁴ Primeiro, a associação do feminino com o semiótico, o pré-lógico: ela se parece demasiado com velhos estereótipos que definem a mulher como ilógica, irracional, sensível, próxima à natureza enquanto o homem é definido pela razão, pela ordem e pela cultura.

Segundo, a ideia de uma estética feminina que reside na radicalidade da forma: Julia Kristeva, para escapar do determinismo biológico, associa a escrita feminina à radicalidade da linguagem poética. Nesse sentido, também escritores do sexo masculino (os escritores de vanguarda) praticariam uma escrita “feminina”. Rita Felski observa como essa tese é difícil de sustentar, já que não há nada que ligue concretamente o feminino às complexas formas artísticas das vanguardas, que, são, afinal de contas, artefatos artísticos, incoerências “organizadas em forma literária.”¹⁵ Há uma preferência, tanto por parte de Cixous como de Kristeva, por escritoras das vanguardas artísticas, em detrimento daquelas que escrevem dentro da tradição realista sem grandes inovações da linguagem. Seriam estas representantes de uma escrita patriarcal, mesmo que seus temas sejam declaradamente feministas?

Terceiro, o gênero não é o único constituinte da subjetividade: outros fatores como classe social, etnia, religião, faixa etária entram na sua composição. Embora uma teoria cultural fale de uma esfera especificamente feminina da cultura, partilhada por todas as mulheres (um exemplo dessa

¹³ LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 101.

¹⁴ Ver, por exemplo, Teresa de Lauretis, Jane Gallop, Rita Felski.

¹⁵ FELSKI. *Beyond Feminist Aesthetics – Feminist Literature and Social Change*, p. 31 e 34.

teoria é o trabalho de Elaine Showalter), esse espaço cultural próprio é antes uma limitação do que algo a ser celebrado, pois circunscreve a mulher aos espaços que historicamente lhe foram reservados. Ademais, se outros grupos marginalizados como os negros, as minorias étnicas e sexuais e os ex-colonizados não constituem comunidades coesas, muito menos as mulheres. Estas partilham interesses comuns antes com os homens de sua família e classe social do que com outras mulheres.

Essa situação é evidente em *A paixão segundo GH* em que o abismo de classe, tão característico da sociedade brasileira, separa a protagonista-narradora da empregada Janair. Não há nenhuma solidariedade de gênero que una as duas personagens. A busca de GH, que começa por um reconhecimento do mundo de Janair, se transforma, no decorrer da narrativa, numa busca metafísica: a procura da ur-língua, o nirvana da fusão da palavra e a coisa.

Em *A hora da estrela* Lispector realiza um jogo de identidades de gênero do narrador/autor Rodrigo-Clarice, permitindo-se uma ironia/auto-ironia em relação à escrita de mulheres: “– também não faço a menor falta, e até o que escrevo, um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.”¹⁶ O recurso de contar a história de Macabéa pela voz de um narrador/autor masculino aliena ainda mais a personagem, duplamente distanciada, pela sua classe e pelo seu gênero, de seu/sua criador (a). O romance dramatiza tanto (ou mais) a impossibilidade do escritor de entender e comunicar a experiência do outro (no caso, da outra) quanto o desamparo da personagem Macabéa, encerrada na opacidade de seu destino de retirante nordestina que nem seu criador nem os leitores alcançam entender.

Se as tentativas de teorizar o gênero contêm incoerências e contradições, por que persistir nessa empreitada? Rita Felski, (com quem tendo a concordar), argumenta que a perspectiva de gênero não é uma questão estética, mas política:

Literature does not merely constitute a self-referential and metalinguistic system, as some literary theorists appear to believe, but is also a medium which can profoundly influence individual and cultural self-understanding in the sphere of everyday life,

¹⁶ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 14.

charting the changing preoccupations of social groups through symbolic fictions by means of which they make sense of experience.¹⁷

Felski atribui à literatura uma capacidade de influenciar a vida cotidiana dos grupos sociais que me parece bastante exagerada face ao número limitado das pessoas que leem obras literárias, mas o argumento geral me parece válido. Embora os romances sejam artefatos literários realizados na linguagem, esses artefatos têm relação com os contextos sociais de sua criação e, acrescente-se, de sua leitura, pois o contexto do/a leitor(a) é importantíssimo, já que determina de que maneira uma obra é lida. Utilizar o arcabouço teórico de gênero para uma leitura da obra literária é tão legítimo como utilizar o arcabouço teórico do marxismo para o mesmo fim. Ambos politizam o literário e não explicam o fenômeno sempre misterioso da criação artística. No entanto, procuram pensar a literatura em relação à sociedade, não como um espelho que a reflete, mas como manifestação (mediada pela linguagem e pelas convenções artísticas) de um determinado pensamento sobre aquela sociedade. O gênero é um elemento sempre presente nas representações sociais e subjetivas, no entanto subsumido na categoria abstrata do “humano”, é silenciado, impedindo-se assim que as assimetrias existentes entre os humanos sejam questionadas.

Referências bibliográficas

CIXOUS, Hélène. *Vivre l'orange*. Paris: Ed. des femmes, 1979.

CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector*. Paris: Ed. des femmes, 1989.

FELSKI, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics – Feminist Literature and Social Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

¹⁷ FELSKI. *Beyond Feminist Aesthetics – Feminist Literature and Social Change*, p. 7. (Tradução: A literatura não constitui meramente um sistema auto-referencial e metalingüístico, como querem alguns teóricos da literatura, mas é também um instrumento que pode influenciar profundamente o autoconhecimento individual e cultural na esfera do cotidiano, mapeando as inquietações cambiantes dos grupos sociais através de ficções simbólicas por meio das quais esses procuram entender a experiência.)

GALLOP, Jane. Reading the Mother Tongue: Psychoanalytic Feminist Criticism. *Critical Inquiry*. Chicago, v. 13, n. 2, winter 1987.

KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *A barata e a crisálida*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. The Dry and the Wet: Cultural Configurations in Clarice Lispector's Novels. In: Oliveira, S.R., STILL, J. (Org.) *Brazilian Feminisms*. Nottingham: The University of Nottingham Monographs in the Humanities, v. XII, 1999, p. 116-132.

SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the Wilderness. *Critical Inquiry*. Chicago, v. 8, n. 1, p. 179-205, winter 1981. (Em português: A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses - O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.)

GENDER TROUBLING: VIRGINIA WOOLF AND BRAZILIAN MIGRANT POETS IN LONDON (APROPOS OF SOLANGE RIBEIRO DE OLIVEIRA'S *VIRGINIA WOOLF'S SILVER GLOBE*)

Else R. P. Vieira¹

Solange Ribeiro de Oliveira's *Virginia Woolf's Silver Globe* (1962), the thesis whereby she was awarded a professorship, it will be argued, introduced into Brazilian scholarship, albeit unnamed, the perspective of women's writing. The focus on her analysis of the novelist's use of the stream of consciousness technique to perfection in *Mrs. Dalloway* (1925) reveals that she anticipates many issues making up the later agenda of feminist and gender criticisms. Woolf's meditations on the location of the gendered creative self and the exclusion or under-representation of women writers from the British shelves in two essays, *Street Haunting: A London Adventure* (1927) and *A Room of One's Own* (1929), grafted into Oliveira's analysis of Mrs. Dalloway, further places London in the 1920s at the heart of the discussion of Clarissa's theatrical and strategic non-positing of her sexuality within normative boundaries. It is with another historical canvas that this contribution thus revisits today's London. As a gender-inclusive haven in the globalized world, London has provided the pre-conditions for the gendered creativity of Brazilians who thus introduced into the national culture the unprecedented modality of migrant literature. One of them, Natan Barreto, born in Salvador (1966), unlike Clarissa and Woolf, away from the immediacy of familial normative heterosexuality, radically de-performed gender, opted out of the novel and, finding in intimist poetry the genre to affirm himself, puts onto

¹ Queen Mary, University of London.

paper the conjoined pleasure and pains of his homoeroticism. Natan authorized himself poetically and gender-wise. But echoing Woolf – in difference – this contribution concludes interrogating the dearth of Brazilian migrant poets on the British shelves.

Virginia Woolf's Silver Globe, given to me on my graduation in 1973, further consolidated my affiliation to Solange Ribeiro de Oliveira's scholarship. There was indeed more to the gift-giving ritual than the passing of her body of knowledge to me. Her touching dedication, complimenting me for having found my way to Virginia Woolf – in fact, her own trajectory – symbolically constituted me as the inheritor of her authorship. It is in response to this major incentive to one about to begin a career, it is also on the strength of this token of collegiality that I shall refer to the author of the thesis as *Solange* rather than the distancing *Oliveira*.

Affiliation, not a random word choice, contains the Latin *filius*, son. She would affectionally address me, and all her students, as *minha filha*. Levinas's thoughts on filiaty are resonant: "To be one's son means to be [...] substantially in him, yet without being maintained there in identity".² Filiaty opened this body of knowledge to continuity as, embraced by generations of scholars to come, it availed itself to supplementarity. Affection and scholarship again conflated when, as a guest in Solange's temporary London house, I first visited the city around which this contribution gravitates.

Woolf: from misogyny to androgyny as a creative process

Feminists found in Woolf's essays important discussions on the impact of women's oppression on their creative potential.³ Woolf, noting the exclusion or under-representation of women's writings on the British shelves, discusses in *A Room* the "formidable" material difficulties they have faced, besides their "reprehensible poverty", and meditates on the conditions in their lives that were "hostile to the state of mind" which is "most propitious for creative work". They lack a quiet room, a literary tradition, self-confidence,

² LEVINAS. *Totality and Infinity*, p. 278-79.

³ Critics have pointed out that Woolf also chose the novel over theoretical expressions in that ideas impact more when dramatized through fictional scenes as aggressive sex-consciousness can be an obstacle to women's writing.

encouragement of an audience or criticism, steady and uninterrupted work and rest. Emphasis is placed on the need for women to have a room of their own.⁴ Misogyny, another factor undermining their creative potential, becomes apparent in the “enormous body of masculine opinion to the effect that nothing could be expected of women intellectually”, indeed legitimized scientifically by “a great book upon the mental, moral and physical inferiority of women”.⁵ Misogyny is moreover strategic, as “men know that women are an overmatch for them”, thus “when the professor insisted a little too emphatically upon the inferiority of women, he was concerned not with their inferiority, but with his own superiority”.⁶ Misogyny also explains why on the 19th century shelves she found several with women’s works, predominantly novels; this has to do with the literary training that women had in the early 19th century “in the observation of character, in the analysis of emotion”.⁷ The representation of homoeroticism, in turn, was cast structurally: “the smooth gliding of sentence after sentence was interrupted. Something tore, something scratched; a single word here and there flashed its torch in my eyes”, or in coding “‘Chloe liked Olivia,’ I read. And then it struck me how immense a change was there. Chloe liked Olivia perhaps for the first time in literature”.⁸

Solange, in her approach to gender and sexuality via narrative technique, bridges the liberating potential of wandering and shifting sexualities in *Orlando* (1928). Androgyny is an ideal that Woolf expresses through Orlando, the protagonist who, radicalizing her view of the non-unified subject, has many selves: “Turned into a woman [...] enjoying the advantages and points of view of both sexes”, she enables “the discussion of man’s and woman’s relative positions in society [...] or “the presentation of the androgynous as [an] ideal”.⁹

Woolf picks up the thread of non-positioning of gender as a strategy in *Street Haunting*, an essay which dramatizes conjoined rambling in London,

⁴ WOOLF. *A Room of One’s Own*, p. 11, 17, 26, 31, 38, 25, 38. Originally published in 1929.

⁵ WOOLF. *A Room of One’s Own*, p. 15, 26.

⁶ WOOLF. *A Room of One’s Own*, p. 14-16.

⁷ WOOLF. *A Room of One’s Own*, p. 32.

⁸ WOOLF. *A Room of One’s Own*, p. 39.

⁹ OLIVEIRA. *Virginia Woolf’s Silver Globe*, p. 90.

androgyny, and inspiration for creative writing. *Haunting* evokes a spectral figure, one that is neither “the appearing [n]or the disappeared”, an undecidable who will be eventually “fended off with hostility”.¹⁰ This gender-neutral spectrality (just a disembodied I/eye), escaping from identity, for a while enjoys a sense of liberation, however fleeting, and finds creative energy in the freedom and anonymity of London streets. The pretext of buying a pencil becomes a pre-text:

[W]hen the desire comes upon us to go street rambling the pencil does for a pretext, and getting up we say: “Really I must buy a pencil,” as if under cover of this excuse we could indulge safely in the greatest pleasure of town life in winter – rambling the streets of London [...] As we step out of the house on a fine evening between four and six, we shed the self our friends know us by and become part of that vast republican army of anonymous trampers, whose society is so agreeable after the solitude of one’s own room [...] The shell-like covering which our souls have excreted to house themselves, to make for themselves a shape distinct from others, is broken, and there is left of all these wrinkles and roughnesses a central oyster of perceptiveness, an enormous eye [...] Still as we approach our own doorstep again, it is comforting to feel the old possessions, the old prejudices, fold us round; and the self, which has been blown about at so many street corners [...] sheltered and enclosed. Here again is the usual door.¹¹

Clarissa Dalloway: performing gender normativity on a London street

Solange ranks Woolf as a groundbreaking novelist and inscribes her within the pantheon of British novelists. Her intended focus on narrative technique further inscribes her among two revolutionary writers, James Joyce and Dorothy Richardson, who

¹⁰ DERRIDA. *Spectres of Marx: The State of the Debt; the Work of Mourning*, p. 47.

¹¹ WOOLF, Virginia, nd, p. 1, 8. *Street Haunting: A London Adventure* was first published in 1927.

dared to peer into the mysterious depths of the very soul [...] to convey an inner vision, to capture the elusive flow of the mind, to reproduce the direct impact of life upon the conscious or even the unconscious. To this new approach, a new technique must need correspond: the stream of consciousness.¹²

With further subsidies from Psychology, her scrutiny of Woolf's novels draws attention to the ways her characters oppose the idea of the individual as a stable indivisible ego. While pointing to Woolf's increasing command of the stream of consciousness, she brings to light the inconsistencies, fluidities and contradictions of her many-sided characters. Crucially, she stresses that coherence and integration are a quest rather than a goal achieved. With a keen eye for underlying patterns of relationships across novels, she points out those which are symbolic of the characters' quest for a harmonious vision of life: the circle, the globe, a sphere.

In contrast, in her view Clarissa "denies the possibility of inner consistency" and, having an "extreme regard for roles", finds in society an external support as "she tries, disguising all contradictory or undesirable traits within herself, to achieve the appearance of the consistent, unified being [...] It is this appearance she delights in."

She further casts Clarissa's sense of loss of identity in terms of gender roles in society which "absorb the whole of her being. As she once goes up Bond Street, she wonders at her not being Clarissa – the individual woman – any more, but Mrs Richard Dalloway, that is, the politician's wife, known to her peers as the perfect hostess. While reasserting the main thrust of her argument that identity is rarely absolute or immutable, Solange stresses that "sheerly worldly" Clarissa changed over time. A closer look at Clarissa, the "first full-length portrait among Virginia Woolf's great middle-aged women", reveals a "brooding", complex figure, "softened in the reader's eyes by the revelation of her early emotional life". She also suggests the sexual nature of some "obscure flaw, the awful fear gnawing at her heart, her sense of unreality" for which her "social triumphs" could no longer make up: "the symbolic virginity that condemns her to a "narrower and narrower bed".¹³

¹² OLIVEIRA. *Virginia Woolf's Silver Globe*, p.13-14.

¹³ OLIVEIRA. *Virginia Woolf's Silver Globe*, p. 66-68.

Yet sexual fluidity, acknowledged in *Orlando*, is left out of the equation in *Mrs. Dalloway* as Solange seems to frame the analysis in heterosexual terms through references to Clarissa's husband and also to Peter Walsh when she outlines its one-day action. Clarissa's changing sexual desire in Woolf's coded references are rendered explicit as lesbian desire by later critics, for example, Martin, who foregrounds the kiss from Sally, a foreclosed romance which awoke her to a lesbian sexuality.¹⁴ This reading, in turn, opens up other interpretations for Solange's perception of her loss of identity, of some obscure flaw gnawing at her heart and the narrower bed. By the same token, Clarissa's not considering "discarding the features she thinks undesirable", but "only not showing them"¹⁵ can also be interpreted in terms of her changed sexuality that challenges English marriage. Clarissa thus performs the culture's fiction of femininity to warrant her privileges derived from her heterosexual marriage.

In Solange's analysis, London's streets in the 1920s, in turn, acquire a spatial and historical concreteness as a social space in terms of class in *Mrs. Dalloway*. Social classes for her have a bearing on the individual's degree of success in handling psychological difficulties. She thus correlates upper class/sanity and lower class/insanity when describing London's polarized society encountering in its streets:

As she walks through the London streets on her way to the florist's, she passes by Septimus Warren Smith, a former soldier suffering from the deferred effects of shell-shock, and his wife, the little Italian milliner Lucrezia. Two worlds thus silently criss-cross. Clarissa's represents not only the tinselly glitter of fashionable society but also the world of sanity. Septimus adds to his lower middle-class stratum the darker sphere of madness. Late in the evening, Sir William Bradshaw, the nerve specialist, attends Clarissa's party. There he alludes to the unknown madman's suicide a few hours before.¹⁶

¹⁴ MARTIN. *Red Riding Hood and the Wolf in Bed*, p. 86.

¹⁵ OLIVEIRA. *Virginia Woolf's Silver Globe*, p. 68.

¹⁶ OLIVEIRA. *Virginia Woolf's Silver Globe*, p. 64.

Decades later, the same street scene will be seen as intersecting class and gender, and expressing a concern with exclusion. Pierce has pointed out that outsiders in different senses abound in Woolf's work. The scene thus regroups into the political centre of a collapsing Empire returnees from the colonies (civil servant Peter Walsh) or from war (Septimus Warren) as well as outsiders to compulsory sexuality, Septimus and Clarissa. The latter, while walking to the florist's, ruminates on her own sexuality and her daughter's passion for Miss Kilman.¹⁷

For Judith Butler, gender instabilities are obscured by a collective agreement to produce and sustain polar genders through reiterated acting; punishments will attend those who do not subscribe to cultural fictions of gender.¹⁸ Solange anticipates this view in relation to Clarissa who, for her, displays a radiant and outstanding social presence, and for whom society is "the watchful eye to which she deems it necessary to present an aesthetically unified face"; her integration is thus "a composed mask, an outward grace, a decorous make-believe".¹⁹ Nesbitt, in turn, has cast a dimension of sex-gender disruption to the mask metaphor while describing how the presence of authority prompted Clarissa's bodily performance. She indeed senses "the voice of authority" when the royalty's car approaches, "momentarily presides over the city", "enforces the disciplinary power of upper class heterosexuality" and she "thinks of her disloyalty to English norms" while "the crowd coalesces into sobriety". She knows

she must repeatedly perform her position, and she is conscious of her body as a spectacle of appropriate womanhood [...] Cathected to her class position, she reacts with panic to the 'shocking' and 'horrible' understanding of the way society treats lesbian women [...] This consummate performer [...] negotiates her identity as she walks so that she is seen as a proper lady even as she thinks about her lesbian attachment to Sally.²⁰

¹⁷ PIERCE. *Joyce and Company*, p. 96.

¹⁸ BUTLER. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, p. 19.

¹⁹ OLIVEIRA. *Virginia Woolf's Silver Globe*, p. 67-68.

²⁰ NESBITT. *Narrative Settlements: Geographies of British Women's Fiction between the Wars* p. 32, 34, 36.

Like Woolf in *Street Haunting*, Clarissa is simply relocated into the house. Unlike her, Septimus cannot negotiate his position outside compulsory sexuality”.²¹ Clarissa’s “problematic embodiment of English wifehood” links her to Septimus Warren’s “idea of failing as an English husband”, yet, comfortable in her class position, she can erase her non-normative sexuality.²² Shell-shock may not be the only reason for his suicide:

Septimus is also inflexible in the face of authority [...] He does not ‘perform’ or embody as Clarissa does, rather he feels exposed and unable to control the observation to which his body is subjected. His homosexual experience with the officer Evans in the war convinces him that he deserves punishment for violating English standards of behaviour. Septimus thinks of his desires as crimes against women [...] thus revealing how deeply his understanding of gender roles is related to appropriate performance of Englishness.²³

Ghost/hostess: Clarissa’s unsettling of gender positionings in an attic of her own

It is thus in terms of location, artistry and strategic androgyny, also derived from the ghostly Rambler in *Street Haunting*, that I shall address the gender symbology in Clarissa’s re-encounter with Peter in the attic. Peter rushes up the stairs, certain that Clarissa will see him, finds her in what I would refer to as the solitary attic room of her own, and kisses her hand. Clarissa is performing her socially expected gender behaviour of sewing to secure her social position. But there are ways in which Clarissa strategically subverts this symbol, pregnant with traditional cultural meanings and, in her case, class meanings. Her sewing staves off Peter who irritated her as an unwelcome suitor, in ways reminiscent of Peggy

²¹ BROWN *et al.* *Aestheticism and Modernism: Debating Twentieth-Century Literature 1900-1960*, p. 311.

²² NESBITT. *Narrative Settlements: Geographies of British Women’s Fiction between the Wars*, p. 34, 36.

²³ NESBITT. *Narrative Settlements: Geographies of British Women’s Fiction between the Wars*, p. 35.

Kamuf's reading of Penelope's subversive creativity – silenced by men, Penelope pursues “her deviously interminable work of deferral by daily weaving and unweaving [...] becoming in effect an early woman writer”.²⁴

There is a growing incoherence between the gender role she is acting out and her sexual desire. In what follows, I shall draw upon Ann Martin's analysis of the fairy tale scripts in *Mrs. Dalloway* to bring out Clarissa's further artistry in creating a space of sexual undecidability. Mrs. Dalloway “sews herself into the patriarchal order by mending her green dress; Peter, however, locating himself according to a stable system of gender, sees his attempts frustrated in light of her sexual indecipherability; the needle, she continues, “like the spindle in ‘Sleeping Beauty’, enables the heroine to put her sexual self to sleep and to repress her desire for Sally Sexton and Peter Walsh in order to remain in a more socially comfortable position”.²⁵ Adaptability is also suggested as sewing and mending garments are fitted to specific bodies or updated; Clarissa can be seen to “resituate [...] herself back into her wifery role” inasmuch as “her scissors, needle, and thread suggest that socially constructed identities can be altered”.²⁶

Clarissa, in Butler's terms, performs and subverts cultural scripts from within.²⁷ Gender undecidability underlies Clarissa's less than passive reactions. Whilst womanly sewing, she also symbolically matches up to Peter's masculine moves. In other words, in a blow by blow match, Peter opens his pocket knife (a short sword as it were, symbolic of a diminished masculine strength and power) while Clarissa counter attacks by opening her scissors, equally pointed, thus turning a feminine instrument into a manly one; Clarissa, in her androgyny – a heroine and a hero – takes the role of the triumphant prince and kisses Peter when he breaks down; she also “slides across the social and cultural narratives” thereby warranting herself a position of emotional safety and financial security.²⁸

²⁴ PEGGY, Kamuf, quoted in MORAN. *Virginia Woolf, Jean Rhys, the Aesthetics of Trauma*, p. 202.

²⁵ MARTIN. *Red Riding Hood and the Wolf in Bed*, p. 9-11, 12-13.

²⁶ MARTIN. *Red Riding Hood and the Wolf in Bed*, p. 82-83, 87-88.

²⁷ BUTLER. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, p. 185.

²⁸ MARTIN. *Red Riding Hood and the Wolf in Bed*, p. 88.

Artistry also relates to Clarissa as a hostess, when she opens the house and performs appropriate domesticity and heteronormativity. The party is a social and political success. Clarissa “showcases her brilliance and power”; what is already a success is supplemented by the Prime Minister’s appearance.²⁹ Clarissa’s artistry in performing gender – whether walking on the streets, sewing in the attic or entertaining guests in the living room – combines with what becomes apparent in one of Solange’s few quotes from Woolf, which, for that matter, stands out: “To Peter, she has the “woman’s gift of making a world of her own”.³⁰

Natan Barreto in Paris: de-performing gender and affirming bodiliness

As a graduate in Theatre Performance from Uni-Rio just before leaving Brazil in 1990, Natan Barreto’s growing distaste for acting combined with an explicit interest in learning foreign languages.³¹ He lived in France for a year, in Italy for six months and has been in London since 1992. Having differed/deferred his creative potential in acting and in the flow of other tongues, he encounters his creative space in the immensity and anonymity of London.

London, for Woolf, “perpetually attracts, gives me a play, a story and a poem without any trouble, save that of moving my legs through the streets”.³² London is also directly related to Natan’s creative processes. Woolf, a ghostly flâneuse would rise above gender and gather energy and material for her novels. This again confirms that Woolf anticipates the main thrust of Butler’s groundbreaking book *Gender Trouble*, that performance can be disruptive of received gender scripts.³³

²⁹ NESBITT. *Narrative Settlements: Geographies of British Women’s Fiction between the Wars*, p. 36, 38.

³⁰ Quoted in OLIVEIRA. *Virginia Woolf’s Silver Globe*, p. 68.

³¹ All references to Natan Barreto’s statements and quotations of poems come from the following book: VIEIRA, Else R. P. (ed.) *Poetas à Deriva: Primeira Antologia da Poesia Brasileira Pós-Nacional (Bilingue/ Poets Adrift: First Anthology of Brazilian Post-National Poetry (Bilingual))* (forthcoming)

³² WOOLF, Virginia, quoted in PENNER. *The Construction of Identity: Virginia Woolf’s City*, p. 272.

³³ BUTLER. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*.

Natan gives a step forward de-performing and reinstating bodiliness as pre-conditions to poetic expression. Circumstances may have been a catalyst to his shift from performance to radical corporeality as self-assertion that his “body matters”, in turn reflecting the thrust of Butler’s reinstating of the body in her revised thinking.³⁴ He has recounted his process of shedding off masks and encountering a new relationship with the bare body as a pre-condition to writing.

Even if with stage perfection, hiding the self behind characters whose motions diverged from his or theatricalizing gender identities at odds with his own ended up depersonalizing Natan. A few failures compounded his decision to leave the theatre stage. He intimates, “No longer wishing to be an actor, not wanting to show how lost I was [...] I decided to lose myself in the world”. Unlike Clarissa in the attic, who disrupted the sex-gender-desire coherence from within the cultural codes, Natan, through migration, stepped out of the code-generating context.

His work posing as a nude model for students of painting reduced him to anatomy, provided him with a non-representational stage on which he was also stripped bare of the actor’s artifices of costumes, make-up, movements and gestures. Also stripped of the clothing that symbolizes gender, he was, in Butler’s terms, a body, contours, fixity – “fully material”.³⁵ Extending the possibilities of his body, he further asserted its legitimacy away from the Christian views of flesh equated to sinfulness (see below).

This quite corporeal but facially, gesturally and vocally motionless event operated the transition from acting to writing. Stripping performance to the naked actor, according to Innes, shifts the focus to the psyche.³⁶ Natan, accordingly, says, “to be freed from the pain of prison-like postures [...] I tried to think of words and sentences to express what I was doing. The writer, hidden within the naked actor on the stage, began to utter his first silent words”. Both actors and poets produce signs but those of the actor are mediated by the dramatic text (someone else’s words). Borrowed words provided him with a hiding place behind the themes of others, but not an adequate expression for the themes that first impelled him to write: love, death, languages, and being a citizen of city after city.

³⁴ BUTLER. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*.

³⁵ BUTLER and SALIH. *The Judith Butler Reader*, p. 151-54.

³⁶ INNES. *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde*, p. 9.

Hamid Nacify has made two important points about exilic dislocation: the first one is that it can be experienced at profound corporeal levels; the second is the centrality of spatial imagery in the articulation of the migrant experience.³⁷ Natan's potentialized corporeal experience when he worked as a model upon first arriving in Paris thus correlates with his very tactile poetic cartography and the centrality of body images in his poetry. Lucy Irigaray is resonant: gender "politics does not erase but speaks the body".³⁸

In a sequential enchainment of city with womb, Paris, a city-become-body, is briefly embraced, penetrated, but, unlike London, violently disappoints. In "Paris me pariu"/ "Paris gave me birth", the poet attempts to penetrate the city's maternal body to be reborn, and, as an infant, to surrender to its cares. But its cold entrails are neither hospitable nor life-giving:

Para me receber,
Paris, às avessas, me pariu.
Mas o seu útero era frio.
Penetrei-a de corpo e alma.
Seu frio me deu na cara um tapa.

To take me in,
Paris gave me birth, inside out.
But its womb was cold.
I penetrated her body and soul.
Her coldness was a slap in the face.

He expected a womb-like bodily reciprocity and rebirth out of Paris's maternal body:

Meu cordão umbilical se prendia ao seu umbigo
e eu lhe entregava meu olhar de recém-nascido.
Morrer passava a ser renascer.

My umbilical cord was stuck to her navel
and my newborn gaze surrendered to her
Astride a grave, I was born anew.

He gains no intimacy from this tactile contact. Paris shelters neither his alterity nor his infant-like vulnerability. His fleeting caress cannot dominate the city's hostile slapping:

Meus pés a pisavam suavemente
à procura de um caminho.
Tudo em mim, nesse momento
era uma forma de carinho.
Por Paris eu caminhava
e ao caminhar
a acarinhava.

My feet trod her softly
looking for new paths.
Everything in me at that moment
was a kind of caress.
Around Paris I walked,
and by walking
I caressed her.

³⁷ NACIFY. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, p. 35, 28.

³⁸ IRIGARAY. *Sexes and Genealogies*, p. 9.

Natan in London: relocating gender and poetic expression in rooms of his own

The image of the city as a uterus resurfaces in London. The self-donating city reaches out for the migrant. He amorously surrenders to and takes full possession of this city-become-body. In the early hours – symbolic of transition and pointing to his rebirth – the city’s aura and his own merge:

Londres então era minha.
Naquelas horas primeiras
Londres a mim se dava inteira.

London was not only mine.
In the early hours
London gave herself to me entirely.

Eu me entregava aos seus cuidados,
Ao seu corpo de cidade.
E a sua aura tão fria
Pairava sobre a minha.

I surrendered to her cares,
To her city-become-body.
And its very cold aura
Hovered over my head.

Receptive London had anticipated his arrival. He found a room of his own and discovered the full range of his self-expression. Upon moving out of his first London room, he meditates on emptying a room as a form of opening new possibilities:

O lugar em que vivi
vive vazio de mim,
lugar que já me esperava
antes mesmo da minha chegada.
Mas há outros lugares que me esperam chegar.

The place where I lived
lives on empty of me,
a place waiting for me
even before I arrived.
Other places are waiting for me.

Woolf would encode expression or dramatize the unrepresentability of lesbian desire. In contrast, Natan would gradually displace the metaphor of the maternal body while increasingly establishing sexuality at the centre of his intimist poetry. In “Opostos iguais”/“Equal opposites” he disavows the heterosexual coherence between sex, gender and desire:

Dizem que os opostos se atraem.
Meu oposto me é igual.
Meu igual é o meu oposto.
[...]
Atrair ou ser atraído
não é voluntário gesto,
não é gesto escolhido.

They say that opposites attract.
For me, my opposite is my equal.
My equal is my opposite.

To attract or to be attracted
is not a matter of will,
not a chosen gesture.

For a while he continued to meditate on situadness from a sex-conscious perspective. In a poem on auto-eroticism, he further validated his body. Post orgasm, when his body was reduced to ontology, through a metaphor that equates body and space (“caio no chão do meu corpo, carne inerte”/ “I fall on the ground of my body, flesh dead”), he also meditates on aging and loss of corporeal radiance. In “Árvore genealógica”/ “Family tree”, he thinks his body and the ways his sexuality, by eliminating the procreating act, in a chain, also does away with the masculine role of creator of life and hence fatherhood. The freedom of *dissemiNation* was also an option out of the law of in-semi-nation. Fecundity is a relation to the future that gives continuity to history.³⁹ Defining a notion distinct from continuity, he interrupted the family history and its patriarchal lineage.

Dis-placing the ritual of confession to London

Natan chooses to give expression to the pleasures and pains of his homoeroticism not in the theatre but in confessional writing. Foucault has in fact elaborated the view that society has become extraordinarily confessing and sees the urge to confess sexuality as an inheritance from Christianity. Confessing produces truth about sexuality. Confession is also liberating, in that it “produces intrinsic modifications in the person who articulates it: it exonerates, redeems [...] liberates him; but, even if spontaneous, the ritual of confession furthers domination, it unfolds a power relationship, “for one does not confess without the presence (or virtual presence) of a partner who is not simply the interlocutor but the authority who requires the confession”.⁴⁰

Through reminiscences, Natan resituates guilt in London, the location of potential freedom. In “Os espelhos de meu pai”/ “My father’s mirrors” he ingeniously condenses the father as a real person, one who sold mirrors, and the father as the symbolic function. The Christian ritual of confession permeates his poetic dramatization of his internalized mandate to confess his sexuality to the father. He kneels before the mirrors, a metonymy for

³⁹ LEVINAS. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, p. 269.

⁴⁰ FOUCAULT. *The History of Sexuality*, p. 61-2.

the father. Noteworthy is that the act of kneeling does not correlate with body, but with “carne” (flesh) which in Christianity equates sin:

O meu silêncio, feito de carne e sangue,
pleno de medos e segredos fluía
e em silêncio se entregava de joelhos
ao silêncio de espelhos
[...]

Eu me aproximava do meu rosto visto de fora
para me ver por dentro

My silence, built from flesh and bones,
flowed with secrets and fears
and in silence, prostrate,
surrendered to the silence of mirrors

I drew near my face, seen from without,
to see myself within

His specular image has already become an image of another. Poetry thus turns into a cipher of becoming:

A alma de quem eu era
se evaporou no vazio de espelhos
[...]
e os meus antigos reflexos
já não refletem quem eu sou.

The soul of the one I was
vanished into the emptiness of mirrors
and my childhood reflections
no longer reflect the one I was.

Power weighing down the urge to confess is a theme taken up in another moving poem, “As cartas que meu pai me escreveu”/ “The letters my father wrote me”. It is in diaspora that, in a letter of confession he articulates the truth, expecting his biological father to assume the symbolic paternal function:

cartas me falando dele
e se dando de presente a mim,
para que dele eu cuidasse,
como um pai cuida de um filho.

letters telling me about himself
giving himself as a present to me,
so that I would take care of him,
as a father takes care of a son.

But paternal power reduces to silence the son’s attempt to unburden filial guilt. He gives the son the “no of the father”, not *le nom du père*, the symbolic function of father:

Ontem quase fiquei triste
por meu pai nunca ter me escrito uma carta

Yesterday, I was almost sad
because my father never wrote me a letter

The son still tries to sublimate. The missing letters are not quite the father’s expression of interdiction. He misrecognizes the as yet unreceived replies as incompleteness, a draft, which, by its very nature, allows space for correction:

mas na verdade ele escreveu sim.
 Ele deve ter escrito muitas:
 [...]

 Só não as recebi,
 nem as pude ler,
 por ele não as ter passado a limpo.
 O que ficou escrito foi o rascunho,
 rascunho de inefáveis linhas
 enroladas num abstrato carretel;

but in fact he did write.
 He must have written several:
 [...]

 Only I didn't receive them,
 nor could I ever read them,
 as he never got past the first draft.
 What was written was a sketch,
 the first draft of ineffable lines
 rolled up on an abstract bobbin;

But no self-correction came. He eventually grasped the “no of the unforgiving father”:

Mas de uma forma outra,
 além dos olhos e da vista,
 li todas essas cartas
 que nunca foram escritas.

But in another form,
 beyond eyes and sight,
 I read all these letters
 that were never written.

Updatings on *A Room of One's Own*

In his early London poems, parallel with the expression of his sexuality, Natan would also recreate the family through words and tactile images as metonyms for the caressing touch that was no longer within reach. Other themes gradually found a place in his London room. A later major theme is ineffability, upon the death of the dear ones, for those who have shifted the geography of their identity: the beloved ones are now out of touch and sight, “at rest in the place of immobility from which [they] measure all their journeys and all distancings”.⁴¹

In turn, many of his increasingly metalinguistic poems were about language and literary creation in a multilingual context, some dramatizing Babel through the grafting of foreign words. Yet, they are still written in Portuguese: his metaphor is that English does not caress his poetic expression with the affective touch of the mother tongue. He has been translating poets from different languages into Portuguese, also as a poetic exercise.

He has established another connection with the stage as one of the trustees of the Anglo-Brazilian Theatre Company Stone Crabs. He has also been setting up and contributing to several dramatic readings of poetry

⁴¹ DERRIDA. *Of Hospitality*, p. 87.

in London, in which theatre and poetry converge. He has also written about the stage but no longer from the perspective of de-performing gender. A recent poem is a meditation on how an actress with an artificial glass eye sees the reality of the world from the stage.

Recently, he finalized an autobiographical novel in English, both authorizing himself in Woolf's preferred genre, the novel, but hiding himself behind the foreign language. He is seeking an outlet for the novel in the UK which has become an extremely competitive and demanding editorial circuit in terms of cultural capital.

Natan de-performed gender, and is now in full possession of a gendered expression and of poetic idioms across languages. But he remains a gap on the British shelves amidst a pantheon of exiles – James Joyce, T. S. Eliot, Katherine Mansfield, V. S. Naipaul, Salman Rushdie – who, before him, had found artistic stimulation in London and a room in its publishing houses. The young migrant poet Natan has embraced the literary city, but remains a guest in rented rooms of his own.

Works Cited

- BARRETO, Natan. Poemas/Poems. In: VIEIRA, Else R. P. (ed.) (forthcoming).
- BROWN, Richard Danson and Gupta, Suman. *Aestheticism and Modernism: Debating Twentieth-Century Literature 1900-1960*. Taylor and Francis, 2005.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Taylor and Francis, 1990.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith and SALIH, Sara (ed.). *The Judith Butler Reader*. Blackwell, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, & the New International*. Routledge, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Of Hospitality*. Transl. Rachel Bowlby. Stanford UP, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality. Vol. I*. Transl. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990.

- INNES, Christopher. *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde*. CUP, 1984.
- IRIGARAY, Lucy. *Sexes and Genealogies*. NY: Columbia UP, 1993.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Transl. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
- MARTIN, Ann. *Red Riding Hood and the Wolf in Bed*. University of Toronto Press, 2006.
- MORAN, Patricia. *Virginia Woolf, Jean Rhys, the Aesthetics of Trauma*. London: Palgrave Macmillan, 2007.
- NACIFY, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton UP, 2001.
- NESBITT, Jennifer Poulos. *Narrative Settlements: Geographies of British Women's Fiction between the Wars*. University of Toronto Press, 2005.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Virginia Woolf's Silver Globe*. Belo Horizonte: [s.n.], 1962.
- PENNER, Barbara. The Construction of Identity: Virginia Woolf's City. In: BORDEN, Iain and RENDELL, Jane. *InterSections: Architectural Histories and Critical Theories*. Routledge, 2000.
- PIERCE, David. *Joyce and Company*. Continuum International Publishing Group, 2006.
- VIEIRA, Else R. P. (Ed.). *Poetas à deriva: primeira antologia da poesia brasileira pós-nacional (Bilingue) / Poets Adrift: First Anthology of Brazilian Post-National Poetry (Bilingual)* (forthcoming)
- WOOLF, Virginia. *Street Haunting: A London Adventure*. <http://grammar.about.com/od/classicessays/a/sttrwoolfessay.htm>
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Published by eBooks@Adelaide (2004) <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/index.html>.

REFLEXÕES

A IRONIA METAFÍSICA NA POESIA DE EMILY DICKINSON

Carlos Daghlían¹

O primeiro poema aqui abordado, *Our lives are Swiss* –, foi incluído em um conjunto bem-sucedido da fase inicial da poeta, que trata da melhor avaliação de uma experiência por aqueles que não a tiveram.

J 80 / F 129

*Our lives are Swiss –
So still – so Cool –
Till some odd afternoon
The Alps neglect their Curtains
And we look farther on!*

*Italy stands the other side!
While like a guard between –
The solemn Alps –
The siren Alps
Forever intervene*

Nossa vida é Suíça – Calma – Fria
E eis que uma tarde vem –
Os Alpes abrem as cortinas,
E enxergamos além!

A Itália fica do outro lado!
Como guardas porém –
Os altos Alpes – os austeros Alpes
Para sempre intervêm!²

Segundo o paradoxo central deste poema, o sofrimento causado pela privação aumenta o conhecimento ou a compreensão. A Itália pode representar um ideal a ser atingido e, se a imortalidade for tomada como tema básico, os Alpes correspondem à morte, que fica entre o ser humano e a imortalidade; poderiam ainda significar quaisquer provações anteriores à consecução do objetivo final. A cálida Itália e os gelados Alpes seriam, respectivamente, metáforas da vida e da morte.

¹ UNESP.

² LIRA. *Emily Dickinson: Alguns poemas*, p. 96.

Este poema sugere uma ironia ontológica, pois fala da impossibilidade de o ser humano realizar seus projetos existenciais em virtude de obstáculos que se encontram tanto dentro como fora do indivíduo.

These are the days when Birds come back – sugere uma visão negativa do mundo:

J 130 / F 122

*These are the days when Birds come back –
A very few – a Bird or two –
To take a backward look.*

Estes são os dias em que os pássaros regressam
Poucos, só um ou outro
Para olhar um pouco para trás.

*These are the days when skies resume
The old – old sophistries of June –
A blue and gold mistake.*

Estes são os dias em que os céus se vestem
Do antigo, dos antigos sofismas de Juno
Um erro azul e oiro.

*Oh fraud that cannot cheat the Bee –
Almost thy plausibility
Induces my belief.*

Oh fraude que não enganas a abelha,
Quase, tua plausibilidade
Induz a minha crença

*Till ranks of seeds their witness bear –
And softly thro' the altered air
Hurries a timid leaf.*

Até que filas de sementes o confirmam
E suave, pelo ar alterado
Uma tímida folha se apressa!

*Oh Sacrament of summer days,
Oh Last Communion in the Haze –
Permit a child to join.*

Oh sacramento dos dias de Verão
Oh última comunhão em neblina
Permite a uma criança

*Thy sacred emblems to partake –
Thy consecrated bread to take
And thine immortal wine!*

Partilhar dos sacros emblemas teus
Partir o teu pão consagrado
Provar o teu vinho imortal!³

Os dois primeiros versos da segunda estrofe, em que a poeta dá uma visão do céu, são exemplos de sua engenhosa capacidade de expressar o abstrato no concreto.⁴ E, na terceira estrofe, há uma pontuação irônica no mundo: a plausibilidade da fraude sugere a visão negativa. A fraude não engana a abelha, mas engana o homem, o que indica a superioridade da Natureza sobre o ser humano. A frase “não pode enganar a abelha” refere-se, ao que tudo indica, a um dos contos apócrifos de Salomão,

³ HATHERLY. Um poema de Emily Dickinson.

⁴ V. THURLEY. *The Ironic Harvest*, p. 14.

segundo o qual o rei teria introduzido uma abelha num quarto com a finalidade de se distinguir entre flores reais e artificiais.

A primeira parte do poema expõe a fraude e a segunda celebra o sacramento: as imagens em confronto provocam a tensão irônica. Os versos intermediários pendem para ambos os lados: a ilusão torna-se quase plausível e os sinais certos da morte voltam-se para a Eucaristia. A estrutura do poema por si só reflete a confusão ou mistura de fé e descrença na mente da poeta.⁵ A estrutura de ambiguidades vem corroborada pela estrutura fônica do poema; as rimas e meias rimas refletem ou ecoam a incerteza e o desejo de certeza que produzem a ambiguidade.

O poema contém muitos símbolos “que retratam tanto a experiência externa como a interna... as estrofes iniciais representando o dia, as finais, o coração da poeta”.⁶ A imagem climática, cristã quanto à origem, em espírito torna-se quase pagã.

“Início” como epíteto significa algo com aparência de realidade no novo mundo, mas irreal. O “verão índio”, comparado à comunhão, sugere o caráter igualmente ilusório desta. Ou melhor, a idéia da falsidade da estação sugere a natureza ilusória dos prazeres da vida.

Safe in their Alabaster Chambers – será considerado nas duas versões aqui apresentadas:

J 216 / F 124 (1859)

*Safe in their Alabaster Chambers –
Untouched by Morning
And untouched by Noon –
Sleep the meek members of the Resurrection –
Rafier of satin,
And Roof of stone.*

A salvo em suas alcovas de alabastro,
Intangíveis à manhã,
Intangíveis à luz do meio-dia,
Dormem os quietos membros da Ressurreição
Sob caibros de cetim
E pétreos tetos.

*Light laughs the breeze
In her Castle above them –
Babbles the Bee in a stolid Ear,
Pipe the Sweet Birds in ignorant cadence –
Ah, what sagacity perished her!*

Em seu castelo acima deles
Levemente a brisa ri –
A abelha balbucia junto a ouvido impassível –
Os pássaros gorjeiam em cadência ignorada –
Ah! quanta sagacidade sepultada ali!

⁵ PICKARD. *Emily Dickinson, An Introduction and Interpretation*, p. 68.

⁶ CONNORS. The Significance of Emily Dickinson, apud DUCHAC. *The Poems of Emily Dickinson (an Annotated Guide to Commentary in English, 1890-1977)*, p. 524.

⁷ GOMES. *Emily Dickinson: Uma centena de poemas*, p. 51.

J 216 / F 124 (1861)

*Safe in their Alabaster Chambers –
Untouched by Morning –
And untouched by Noon –
Lie the meek members of the Resurrection –
Rafter of Satin – and Roof of Stone!*

*Grand go the Years – in the Crescent – above them –
Worlds scoop their Arcs –
And Firmaments – row –
Diadems – drop – and Doges – surrender –
Soundless as dots – on a Disc of Snow –*

(versão 1861)

Seguros em suas Câmaras de Alabastro –
Intocados pela Manhã –
Pelo Meio-Dia intocados –
Dormem os dóceis membros da Ressurreição –
Traves de Cetim – Tectos de Pedra!

Grandiosos passam os Anos – no Crescente sobre eles –
Mundos desabam Arcos –
E os Firmamentos – vogam –
Diademas – pingam – e Doges – rendem-se –
Sem som como pontos – num Disco de Neve.⁸

Partindo da versão de 1861, verificamos três figuras em cada estrofe, formadas por contradições. Já no primeiro verso, há uma ironia objetiva, que está nas coisas; diz-se uma coisa para significar outra.

A ironia está nos elementos formadores da imagem, que produzem impertinência predicativa, quebra da expectativa, estabelecendo uma relação negativa entre eles. Assim, Dickinson emprega o verbo *dormem* ao invés de “despertam”, que seria o esperado, e as expressões *caibro de cetim*, *teto de pedra* constituem epítetos impertinentes, pois são formadas por elementos paradoxais.

Na segunda estrofe, ocorre *desabam* no lugar de “levantam” e uma predicação impertinente aparece em *Firmamentos – vogam – Diademas... e Doges* sugere que Doge está simbolizando o próprio homem.

Essas formas irônicas menores concorrem com outras figuras para a expressão temática central: a miserabilidade do homem morto, ou seja, do corpo humano. Tal expressão temática reflete uma visão irônica do mundo, pois os membros da Ressurreição estão dormindo. No fim, a ironia não é da “coisa”, mas de quem a vê.

Na estrofe rejeitada nesta versão (a segunda da versão de 1859), há também três imagens irônicas, marcando sempre o lado negativo da ação pela dialética da negatividade; trata-se de correlato objetivo irônico, isto é, de expressão por dialética negativa do tema. *A abelha balbucia* e *Os pássaros gorjeiam* são símbolos da inutilidade da ação, epítetos da negatividade. E a visão irônica mantém-se até o último verso.

Como observa Anderson, a tensão emerge no poema com o verso-chave “Dormem os dóceis membros da Ressurreição”. A paz sepulcral

⁸ SENA. *80 poemas de Emily Dickinson*, p. 139.

resulta do torpor dos sentidos: “Ela alcança a objetividade, concentrando-se na expectativa congelada do túmulo, e a ironia, por implicar o que falta aos esqueletos enterrados”.⁹ O conflito verbal entre as estrofes e dentro delas complica a estrutura do poema.

Em *The nearest Dream recedes – unrealized* –, a ironia se manifesta a partir da forma, que sugere desorientação:

J 319 / F 304

*The nearest Dream recedes – unrealized –
The Heaven we chase,
Like the June Bee – before the School Boy,
Invites the Race –
Stoops – to an easy Clover
Dips – evades – teases – deploys –
Then – to the Royal Clouds
Lifts his light Pinnacle –
Headless of the Boy –
Staring – bewildered – at the mocking sky –*

*Homesick for steadfast Honey –
Ah, the Bee flies not
That brews that rare variety!*

O sonho mais chegado recua – irrealizado.
O céu que perseguimos,
Como a abelha de junho – à frente do menino –
Desafia à corrida,
Inclina-se para um trevo,
Mergulha, foge, desvia-se, abre as asas,
E então para as nuvens reais
Ergue o seu pináculo
Sem ligar ao menino,
Que olha – perplexo – o céu trocista.

Saudoso do mel de casa –
Ah, mas não foge a abelha
Que faz coisa tão rara!¹⁰

A ironia ontológica, que envolve a de situação, está sintetizada no décimo verso. O poema inteiro contrapõe a perfeição da Natureza, que sempre cumpre os objetivos inerentes a ela, à imperfeição humana, cujos projetos de perfeição não se realizam. As imagens do alvo de perfeição humana são “o sonho”, “o céu” e as contidas nos versos sétimo, oitavo e nono. A impossibilidade de realizar a perfeição exprime-se pelas imagens contidas em “recua”, “foge”, “desvia-se”, “abre as asas” e “ergue”. As imagens da perfeição da Natureza comparecem nos dois últimos versos.

Como observa Johnson, “o tema – enganamo-nos, se pensamos que a felicidade está em perseguir um céu imaginário – é simbolizado pela abelha que mergulha e foge. A forma, embora ordenada, sugere desorientação. A segunda estrofe, que fala em sonhos vãos, denota isolamento e solidão”.¹¹

⁹ ANDERSON. *Emily Dickinson's Poetry, Stairway of Surprise*, p. 272.

¹⁰ Trad. Vera das Neves Pedroso In: JOHNSON. *Mistério e solidão: A vida e a obra de Emily Dickinson*, p. 118-119.

¹¹ *Ibid.*, p. 119.

After great pain, a formal feeling comes —, um dos mais bem acabados poemas de Dickinson, merece atenção especial:

J 341 / F 372

*After great pain, a formal feeling comes –
The Nerves sit ceremonious, like Tombs –
The stiff Heart questions was it He, that bore,
And Yesterday, or Centuries before?*

*The Feet, mechanical, go round –
Of Ground, or Air, or Ought –
A Wooden way
Regardless grown,
A Quartz contentment, like a stone –*

*This is the Hour of Lead –
Remembered, if outlived,
As Freezing prisons, recollect the Snow –
First – Chill – then Stupor – then the letting go –*

Depois de grande dor, vem um sentimento formal –
Os Nervos sentam-se cerimoniais, como Túmulos –
O Coração rijo pergunta se foi Ele, que padeceu,
E se Ontem, ou Séculos atrás?

Os pés, mecânicos, giram –
Ao redor do chão, ou do Ar, ou de Nada –
Num caminho de Madeira
Aberto sem querer,
Um contentamento de Quartzo, como pedra

Esta é a Hora do Chumbo –
Lembrada, se sobrevivida,
Como pessoas que se Congelam lembram-se da Neve –
Primeiro – Calafrio – depois Estupor – depois o deixar-se ir –¹²

O poema inicia-se e termina com a imponência dos pentâmetros jâmbicos, que enfatizam os aspectos cerimoniais da morte. Como tentativa de comunicar ao leitor a natureza da experiência que vem “depois de grande dor”, o poema traz a implicação da dor como uma constante na vida humana, um aspecto inevitável da existência.

Enfrentando o desafio de descrever uma entidade subjetiva e sem forma por meio de manifestações ou sinais externos, Dickinson trata das sutilezas da angústia mental e da natureza abstrata da dor, com muito controle artístico. Por descrever um estado mental, o poema não tem nem *persona* nem ritual, fala da existência de uma agonia sem se referir a causas externas.

A primeira estrofe apresenta o primeiro estágio do pesadelo metafórico, que será objeto de todo o poema, a cerimônia fúnebre propriamente dita. “Os Nervos”, sentados junto ao leito de morte ao redor do morto ou do “Coração rijo”, não são os membros do velório que, em silêncio, lamentam a morte de um amigo; eles se identificam com a própria sensação, pois aqui estão tão mortos e cerimoniais como os “Túmulos”, que lembram a ausência de vida. Assim, ironicamente, o

¹² DAGHLIAN. Rescuing ‘After great pain’ for the Portuguese Language Reader, p. 158-159.

“sentimento formal” que vem “depois de grande dor” nada mais é do que a própria falta de sentimento, ou seja, uma rigidez entorpecida. A incapacidade de reação dos Nervos, mortos como Túmulos, serve para indicar o cansaço emocional, definido como “um sentimento formal”. A atmosfera fúnebre cria-se por imagens de cerimônia e de túmulos. Os Nervos, na qualidade de pranteadores, parecem estar vivos, embora na realidade estejam mortos, ao passo que “o Coração rijo”, o defunto metafórico, tem ironicamente pelo menos uma aparência de estado consciente”.¹³ Por outro lado, “O Coração rijo”, falando pelo defunto, tem vida suficiente para fazer as perguntas contidas no terceiro e quarto versos.

Dickinson personifica partes do corpo e faz analogias com o sofrimento de Cristo, valendo-se dos símbolos da paixão e morte (agonia, Hora Sexta, Cruz), para demonstrar como a insensibilidade e a morte vão se apoderando delas.

“Ele”, com inicial maiúscula, refere-se a Cristo. O coração, dominado pela dor, pergunta se foi Cristo quem carregou a Cruz e quando. Por meio da alusão à Cruz, Dickinson como que identifica ou aproxima o seu sofrimento ao de Cristo. A indiferença quanto à precisão relativa ao tempo passado serve para indicar a irrelevância da extensão temporal; a dor, tão intensa e abrangente, destrói a noção do tempo.

Quando no primeiro verso da segunda estrofe Dickinson diz que “Os pés” percorrem um “caminho de Madeira”, que eles se movem mecanicamente sem saber para onde vão, ela liga esta estrofe à anterior por meio de sugestões associadas à ideia da morte. Na primeira estrofe foi dito o que aconteceu às partes superior e média do corpo (Nervos, a partir do cérebro, Coração). Agora, a morte chegou à parte inferior, aos pés.

Os pés compartilham os atributos dos vivos e dos mortos: eles estão em movimento, mas andam sem rumo; girando em círculos, sem saber o seu destino, andando no chão ou no ar, percorrendo um caminho de Madeira, pois a paralisia passou a ser inerente a eles.

A descrição do corpo humano como um objeto mecanizado, transformado num fantoche que se dependura em cordões oscilando de um lado para o outro, parodia de maneira terrível a vitalidade que caracteriza a vida. E a assonância produzida pelo *o* lembra “baque dos

¹³ MANLEY in DAVIS. *14 by Emily Dickinson*, p. 53.

pés entorpecidos no caminho de Madeira”.¹⁴ A imagem contida nos dois primeiros versos dá a trajetória do corpo, que vai do caminhar ao balançar desamparado e daí ao movimento circular sem destino.

O emprego do vocábulo *Ought* tem, pelo menos, três implicações muito expressivas.¹⁵ Por significar *dever*, como verbo, ou *zero*, como substantivo, dá a sensação do terror de se ficar preso num círculo infinito, trazendo a lembrança da rotina diária das obrigações sociais e do Nada expresso pelo zero.

O “caminho de Madeira” pode significar não só o caminho de Cristo na Cruz, mas também a própria Cruz, onde Cristo padeceu, aludindo à primeira estrofe, com a qual esta se liga também pelos pés que giram, sugerindo a tortura dos Nervos perfurando.

O estado do corpo vem descrito por “contentamento de Quartzo”, cuja dureza e cujo acabamento lustroso, liso e frio não deixam de ser contentamento, pois indicam o estado de suspensão em que se encontra a alma, elevada pela grande dor. Tal contentamento, sem vida e sem calor, retrato da morte física, tem paralelo no início da estrofe, quando os “pés, mecânicos” giram “num caminho de Madeira”.

Contentamento aqui significa tanto a ausência de tensão como a de esperança. *Quartzo*, usado como adjetivo para modificar *contentamento*, “invoca ao mesmo tempo o delicado jogo de luz através do cristal puro e intrincado e o rosto duro e inerte que não gera luz”.¹⁶ Como diz Cody, “a segunda estrofe é uma epítome dos sintomas de catatonia”.¹⁷ A consciência enterrada ou silenciada significa um descanso da indiferença e do fracasso final. Todos os significados (solo / base), todas as aspirações (ar) e todas as obrigações (*ought*) tornam-se indiferentes.¹⁸

A ligação da terceira estrofe com as anteriores se faz por meio do símbolo contido em “Hora do Chumbo” (Hora Sexta) que, como os anteriores (“Coração rijo”, “pés, mecânicos” e “contentamento de Quartzo”), sugere a morte e a formalidade, a imobilidade ou paralisia e

¹⁴ PICKARD. *Emily Dickinson, An Introduction and Interpretation*, 100.

¹⁵ PICKARD. *Emily Dickinson, An Introduction and Interpretation*, p. 101.

¹⁶ SHERWOOD. *Circumference and Circumstance*, p. 115.

¹⁷ CODY. *After Great Pain*, p. 329.

¹⁸ WEISBUCH. *Emily Dickinson's: Poetry*, p. 109.

a cerimônia. A falta de mobilidade e de vida vem com a palavra *Chumbo*, que reforça *Madeira*, *Quartzo* e *pedra*.

O primeiro verso funde todos os elementos essenciais do poema e resume tudo que o precedeu, sendo isto indicado pelo demonstrativo *Esta* logo no início, assim como resume o poema todo, pois “Esta é a Hora do Chumbo” refere-se a tudo que se passa “depois de grande dor”.

Esta estrofe trata do terceiro estágio da cerimônia, ou seja, da descida final do corpo à sepultura. A expressão “Hora do Chumbo” descreve o estado de coma e Chumbo reforça a idéia de friidez, que vem antes e depois. “A Hora do Chumbo” é *pesada e escura*, como o próprio metal sugere.

Verificamos nesta estrofe o caráter retrospectivo do poema. O tempo que está sendo lembrado equivale ao tempo que foi sobrevivido, o momento da criação do poema.

O chumbo associa-se à ideia da morte também por ter sido a substância usada para lacrar caixões e para fabricar balas para armas de fogo.¹⁹

Os dois versos finais do poema restabelecem a formalidade dos iniciais, pois após estes o ritmo do pentâmetro, utilizados no início da segunda estrofe, muda.²⁰

Em seguida, surge uma nova figura, a da pessoa que vai se congelando, reforçando com nova forma a mesma idéia.

As imagens vão se intensificando rumo à insensibilidade a partir de “Túmulos” da primeira estrofe, passando pelo “marionetismo” da segunda e atingindo o congelamento.²¹

As imagens das duas primeiras estrofes correspondem ao “Estupor”. A formalidade, a rigidez e a entorpecência dessas estrofes condensam-se no último verso; há uma tentativa frustrada da mente contra o “deixar-se-ir”.

O Calafrio seguido do Estupor do congelamento revela um entorpecimento gradual dos sentidos e engloba atributos da própria morte, como a perda do calor da vida, da locomoção e do senso de identidade no tempo e no espaço por meio de crescentes friidez, rigidez

¹⁹ V. LAMBERT. This is Radio Kuwait, p. 17.

²⁰ V. JOHNSON. *Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson*, p. 106.

²¹ V. MOREY. Chapter Two: Emily Dickinson's Ten Best Poems in the Sublime Mode, p. 25.

e apatia. O Calafrio tem a ver com a dor que já era, o Estupor corresponde ao período de letargia ou de transição após a dor e o “deixar-se-ir” refere-se à condição psicológica da “morte viva” descrita em todo o poema.

O último verso resume o desenvolvimento do poema todo, mostrando que a dor se dá com a morte total dos sentidos e o congelamento de toda esperança e ação. De maneira paradoxal, Dickinson conclui que o efeito real da dor vem a ser a sua própria ausência, a extrema insensibilidade que somente um ferimento físico profundo poderia produzir. O protagonista escapa à memória da dor pelo “deixar-se-ir”.²²

Como muito bem observam Daiches e Chavat, “com exceção de uma referência oblíqua à agonia de Cristo, no terceiro verso, e a noção de tempo, no quarto, a experiência (do devastador choque emocional) vem expressa em termos físicos”.²³ As sensações de peso e imobilidade são dadas por Madeira, Quartzo, pedra e Chumbo. E a ideia do *rigor mortis* vem de Túmulos, rijo, mecânico, despreocupado (“sem querer”). Túmulos, Quartzo, Chumbo e Neve dão imediatez visual e táctil à condição e paralisia criada pela angústia.²⁴

Em *I died for Beauty*, a ironia das partes menores faz com que a totalidade do poema dê uma visão irônica do mundo:

Morri pela beleza, e ainda não estava
Meu corpo à tumba acostumado
Quando alguém que morreu pela verdade
Foi posto do outro lado.

Brandamente indagou: “Por quem morreste?”
“Pela beleza” disse. “Pois
Eu, foi pela verdade. Ambas são o mesmo.
Somos irmãos, os dois.”

E assim, parentes de noite encontrados,
Conversamos entre as paredes,
Até que o musgo nos chegasse aos lábios
Nossos nomes cerrando em suas redes.²⁵

J 449 / F 448

*I died for Beauty – but was scarce
Adjusted in the Tomb
When One who died for Truth., was lain
In an adjoining Room –*

*He questioned softly “Why I failed?”
“For Beauty”, I replied –
“And I – for Truth – Themselves are One –
We Brethren, are”. He said –*

*And so, as Kinsmen, met a Night –
We talked between the Rooms –
Until the Moss had reached our lips –
And covered up – our names –*

²² BROOKS and WARREN. *Understanding Poetry*. In DAVIS, op. cit., p. 51.

²³ Daiches e Chavat, apud DUCHAC. *The Poems of Emily Dickinson (an annotated guide to commentary in English, 1890-1977)*, p. 43.

²⁴ PORTER. *The Art of Emily Dickinson's Early Poetry*, p. 77.

²⁵ MEIRELES. *Obras-primas da poesia universal*, p. 84.

Dickinson vai criando expectativas de maneira gradual. De início, dá a impressão de que vai falar da transcendência da beleza e da verdade, mas no fim frustra tal expectativa. A promessa inicial de exaltação da beleza e da verdade como formas transcendentais não se concretiza, pois os dois últimos versos invertem a expectativa, fazendo com que o poema termine com a idéia de aniquilação.

A primeira estrofe fala do encontro sepulcral de alguém que morreu pela beleza com alguém que morreu pela verdade. Daí por diante, a poeta relata uma experiência imaginada, procurando preservar a ilusão de vida inteligente (“brandamente perguntou”).

Na segunda quadra há um paralelismo, uma vez que a mesma idéia se repete na forma de discurso indireto. O interlocutor da poeta declara que ambos são irmãos, pois ambos tombaram por motivos idênticos. A idéia de união, Dickinson a transmite com habilidade por meio de uma forma pronominal inexistente em inglês e, portanto, “incorreta”²⁶: *Themselves* (= *themselves*) no lugar de *they*. Com tal recurso poético Dickinson cria uma ambigüidade muito expressiva de singular e plural, pois a palavra contém as idéias de um e dois ao mesmo tempo, corroborando a identificação da beleza com a verdade. Fica também estabelecido o contraste entre a condição mortal do homem, – pois ambos morreram, – e o caráter eterno da beleza e da verdade, expresso pelo verbo na forma do presente que indica permanência.

A terceira estrofe fala da longa conversa dos dois “irmãos” até a decomposição final e o esquecimento. A absorção do corpo humano pelo musgo, que cobre a boca e o túmulo, indica o distanciamento temporal dos mortos e enfatiza o caráter perene da beleza e da verdade, colocadas acima das contingências da vida perecível. O penúltimo verso constituiu-se numa hipérbole, que sugere um diálogo interminável, como os que os pensadores vêm mantendo no decorrer dos séculos.²⁷

Como observa Carpenter, a literatura registra poucos poemas que, como este, parecem simples, mas são extremamente complexos.²⁸

Admitindo que a beleza e a verdade são a mesma coisa, o poema como que ressalta a intangibilidade de ambas. A procura da beleza conduz

²⁶ LINDBERG-SEYERSTED. *The Voice of the Poet*, p. 243.

²⁷ LAIR. *A Simplified Approach to Emily Dickinson*, p. 90.

²⁸ In: DAVIS. op. cit., p. 59.

à verdade, mas o encontro das duas só se dá com a morte. É a afinidade determinada pelos fracassos mútuos que permite ao poeta dialogar com quem morreu pela verdade. Embora se trate de uma união de “parentes” ou “irmãos”, ela está condenada à morte ou ao aniquilamento.

Outro poema em que Dickinson revela sua grande habilidade em concretizar ideias abstratas é *Pain – has an Element of Blank* –. Voltando-se para o seu mundo interior, ela observa a própria experiência relacionada com o sofrimento.

J 650 / F 760

*Pain – has an Element of Blank –
It cannot recollect
When it begun – or if there were
A time when it was not –*

*It has no Future – but itself
Its Infinite contain
Its Past – enlightened to perceive
New Periods – of Pain.*

Há um elemento de Vazio na Dor –
Que não sabe recordar-se
De ter princípio – ou de haver
Um dia em que ela não fora –

É seu futuro – ela mesma –
Seu reino infindo contém
O Passado – aprendendo
Novas Épocas de Dor.²⁹

A ironia (ontológica) deste poema baseia-se em um paradoxo, pois fala de uma não-existência antes do princípio, mas que tem um futuro e um passado. Isto nos remete a um verso de Fernando Pessoa: “a dor é um nada que é tudo”. Por se tratar de um presente que nega a existência (no próprio ser das coisas) anterior, ela tem suas contradições.

Embora pareça minimizar a força do sofrimento, o que se constituiria em um *understatement*, a primeira estrofe mantém a impressão da grandeza e da intensidade do sofrimento. O vazio ou a dor, que podem ser de ordem física ou mental, se fazem presentes no poema todo.

A segunda estrofe sugere um estado de sofrimento absoluto, em que a experiência vivida no presente adquire uma intensidade tal que o passado e o futuro deixam de existir ou, pelo menos, tornam-se insignificantes. Em outras palavras, quando mergulhado em contínuo sofrimento, o ser humano perde a consciência ou mesmo a noção do tempo, pois perde toda e qualquer perspectiva, dado o caráter absorvente da dor.

²⁹ SENA. 80 *poemas de Emily Dickinson*, p. 133.

Algumas formas sintáticas canhestras e ambíguas como que refletem o estado de confusão da mente que sofre.

Embora a idéia da dor perdure do começo ao fim do poema, a palavra dor só aparece duas vezes, mas como a primeira e a última palavra do poema, abrindo-o e fechando-o.

O poema *Four Trees – upon a solitary Acre* – indica o recurso de que o poeta dispõe para conhecer, captar ou controlar os fenômenos naturais e constitui uma tentativa de descobrir, por meio da abstração, a estrutura ou a finalidade deles.

J742 / F 778

*Four Trees – upon a solitary Acre –
Without Design
Or Order, or Apparent Action –
Maintain –*

Quatro Árvores – num campo solitário –
Sem propósito
Ou Ordem, ou Ação aparente –
Mantêm.

*The Sun – upon a Morning meets them –
The Wind –
No nearer Neighbor – have they –
But God –*

O Sol – numa Manhã vai encontrá-las –
O Vento –
Não têm – nenhum Vizinho mais próximo –
Só Deus.

*The Acre gives them – Place –
They – Him – Attention of Passer by –
Of Shadow, or of Squirrel, haply –
Or Boy –*

O Campo dá-lhes – Lugar –
Elas – a Ele – Atenção de Viajante –
De Sombra, ou Esquilo, ou por acaso –
Rapaz.

*What Deed is Theirs unto the General Nature –
What Plan
They severally – retard – or further –
Unknown –*

Que Obra a Deles em toda a Natureza –
Que Plano
Cada um – retarda – ou favorece –
Não sei –³⁰

À maneira de Sócrates, “num tom de especulação despretensiosa, a cabeça pensante formula perguntas, cujas respostas são apenas um vazio”.³¹ Quando não consegue descobrir nada, a tentativa de concretizar cede lugar à abstração. A poeta serve-se de uma metáfora espacial para tentar responder às perguntas suscitadas por uma cena da Natureza, “Sem propósito / Ou Ordem, ou Ação Aparente –”.

³⁰ LIRA. *Emily Dickinson e a poética da estrangeirização*. p. 91.

³¹ TAYLOR. *Kierkegaard and the Ironic Voices of Emily Dickinson*, p. 571.

Como podemos perceber na terceira estrofe, não é Deus quem dá Espaço às Árvores, mas são estas que chamam a atenção para Ele, do mesmo modo que o Campo chama a atenção para a localização das Árvores. Segundo o que diz a última estrofe, qualquer que seja o Desígnio e como quer que as Árvores nele se enquadrem, o mistério permanece, pois não há como saber de que forma as árvores fazem parte de um esquema mais abrangente da Natureza. A poeta, em suma, questiona o desígnio ou o plano do Universo. Ou, para usar palavras de Kierkegaard, qual seria a essência ou a realidade por detrás dos fenômenos?

A poeta reconhece que só temos a capacidade de observar partes do todo e que a relação das Árvores com o Campo não revela sequer um microcosmo ou um mundo em ponto pequeno.

As Árvores vistas como um sistema em si parecem não ter sentido, mas sugerem um plano de tal modo intrigante que a poeta deixa em aberto a possibilidade de uma revelação, o que fica sugerido pelo travessão final, que pode ter o valor de reticências.

Temos aí um exemplo de ironia ontológica ou metafísica, pois ao questionar o sentido do universo, a poeta revela mais uma vez sua visão irônica do mundo. Tal ironia associa-se à ironização do saber humano e à ironia ao sistema de crenças dada por inversões de atributos, pois é o Campo e não Deus que mantém a ordem; são os elementos da Natureza que atentam sobre os seres. A ironia final e total se dá pelo fato de o plano ser ignoto ou desconhecido.

O poema *Growth of Man – like Growth of Nature* – desenvolve o tema do surto existencial:

J 750 F 790

*Growth of Man – like Growth of Nature –
Gravitates within –
Atmosphere, and Sun endorse it –
But it stir – alone –*

Crescimento do Homem – e da Natureza –
Gravita no interior –
A Atmosfera e o Sol o endossam –
Mas ele se move – só –

*Each – its difficult Ideal
Must achieve – Itself –
Through the solitary prowess
Of a Silent Life –*

Cada um haverá de atingir – por si –
O seu difícil Ideal
Através da proeza solitária
De uma Vida Silenciosa –

*Effort – is the sole condition –
Patience of Itself –
Patience of opposing forces –
And intact Belief –*

Esforço – é a única condição –
A paciência de si mesmo –
Paciência de forças que se opõem –
E uma Crença intocada –

*Looking on – is the Department
Of its Audience –
But Transaction – is assisted
By no Countenance –*

Contemprar – é da alçada
Da Plateia – Todavia,
Nenhum Reconhecimento
Acompanha a Operação.³²

A poeta descreve a transação entre Deus e o homem nos termos da livre-empresa inspirada pelo puritanismo e pelo capitalismo americanos: “O homem conduz como quer o negócio em que Deus o coloca”.³³ Ela se mantém forte graças ao próprio esforço, à sua suprema paciência e à sua indiferença a forças opostas, que chamou de vida e morte; não conta com a ajuda de Deus.³⁴ Ela toma então uma distância irônica, se considerarmos que jamais foi indiferente a tais forças opostas; muito pelo contrário, tinha por elas verdadeira obsessão.

A ironia principal está em comparar o surto existencial humano com o da própria Natureza, pois ele é individual, solitário e secreto.

O segundo verso da terceira estrofe, “a ciência consigo mesma” encerra uma imagem irônica, falando como se o homem fosse obstáculo para si mesmo.

Como o projeto existencial não pode ser coletivo, a última estrofe ironiza a plebe, o coletivo, insistindo no verbo assistir, que nos remete ao seu oposto: agir.

This quiet Dust was Gentlemen and Ladies dá mais uma mostra da visão irônica de Dickinson diante do universo:

J 813 / F 1090 [JL]

*This quiet Dust was Gentlemen and Ladies
And Lads and Girls –
Was laughter and ability and Sighing
And Frocks and Curls.*

Este pó foram damas, cavalheiros,
Rapazes e meninos;
Foi riso, foi espírito e suspiro,
Vestidos, tranças finas.

*This Passive Place a Summer's nimble mansion
Where Bloom and Bees
Exists an Oriental Circuit
Then cease, like these –*

Este lugar foram jardins que abelhas
E flores alegraram.
Fim do verão, findava o seu destino...
E como estes, passaram.³⁵

³² OLINTO. *Dickinson, 75 poemas*, p. 68.

³³ SHERWOOD. *Circumference and Circumstance: Stages in the Mind and Art of Emily Dickinson*, p. 174.

³⁴ MILLER apud DUCHAC. *he Poems of Emily Dickinson (an annotated guide to commentary in English, 1890-1977)*, p. 146 .

³⁵ BANDEIRA. Cinco poemas de Emily Dickinson, p. 87.

Dickinson faz uma reflexão sobre a existência, fazendo da oposição entre o passado e o presente, ou entre a vida e a morte, a base figurativa do poema.

O crítico norte-americano George Monteiro³⁶ alega que, entre outras distorções, a tradução de Manuel Bandeira mudou, de maneira significativa, o tom do poema pela simples redução do número de conectivos na primeira estrofe: o *e* (*and*), que aparece sete vezes no original, representando um terço das palavras de toda a estrofe, teve seu uso reduzido a duas vezes na tradução. Em consequência, “a versão sombria de Bandeira está muito mais próxima da ‘graveyard school’ do que o original de Dickinson”. Monteiro acrescenta que “a ironia natural na justaposição da alegria de viver com a tranquilidade da morte, intensificada no poema de Dickinson, na tradução pende para o sentimentalismo romântico”.³⁷

Concordando com Monteiro, apresentamos a tradução de José Lira,³⁸ para recuperar a ironia do original, que nos remete tanto a Horácio como ao “cobrir de cinzas” da Bíblia.

Este Pó já foi Damas e Senhores
E Rapazes e Moças –
Foi risadas e prendas e suspiros
E Vestidos e Traças.

Nesta mansão as Flores e as Abelhas
Que no Verão voltaram
Um Ciclo Oriental, como estas,
Viveram – e se foram –

Os dois últimos versos de *This Consciousness that is aware*, que associam um cão de guarda com a identidade da poeta, permitem descobrir o fundamento irônico do texto:

³⁶ MONTEIRO. *Privileged and Presumptuous Guests: Emily Dickinson's Brazilian Translators*, p. 50-51.

³⁷ MONTEIRO. *Privileged and Presumptuous Guests: Emily Dickinson's Brazilian Translators*.

³⁸ LIRA, *Alguns poemas*, p. 62.

J 822 / 817

*This Consciousness that is aware
Of Neighbors and the Sun
Will be the one aware of Death
And that itself alone*

Esta consciência que percebe
Os vizinhos e o sol
Será aquela que perceberá a morte
E que por si, sozinha,

*Is traversing the interval
Experience between
And most profound experiment
Appointed unto Men –*

Atravessa o intervalo
Que existe entre
A mais profunda experiência
Predestinada aos homens.

*How adequate unto itself
Its properties shall be
Itself unto itself and none
Shall make discovery*

Quão adequadas para ela mesma
Serão as suas propriedades,
Ela para si mesma e mais ninguém
Fará a descoberta.

*Adventure most unto itself
The Soul condemned to be
Attended by a single Hound
Its own identity.*

À aventura para consigo mesma
A alma estará condenada,
Assistida por um único cão de guarda –
A sua própria identidade.³⁹

João Moura Jr. assim parafraseou este poema:

Esta consciência de que fazem parte os vizinhos e o Sol conhecerá um dia a morte, e saberá que passa solitária por uma experiência intervalar que levará à prova mais profunda por que passar o homem. Como seus atributos lhe serão adequados! Só consigo mesma e ninguém para dividir a descoberta. A alma está condenada a aventurar-se cada vez mais em si mesma, acompanhada de um único cão: sua própria identidade.⁴⁰

O poema reflete sobre a existência, chegando a poeta à consciência da própria nulidade. Assim, diante do dilema da auto-realização ou autodestruição, que determina a tensão do poema,⁴¹ a poeta parece sentir mais atração do segundo caminho. Dickinson pode estar ironizando os transcendentalistas, que preconizavam a fusão da alma individual com uma superalma (*Oversoul*).

⁴¹ ANDERSON *apud* DUCHAC. *The Poems of Emily Dickinson (an annotated guide to commentary in English, 1890-1977, p. 533.*

³⁹ Trad. Vera das Neves Pedroso JOHNSON. *Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson*, p. 270.

⁴⁰ MOURA Jr. *Emily Dickinson ou a poesia de ninguém*, p. 5.

These tested Our Horizon – tematiza a própria existência como algo precário:

J 886 / F 934

*These tested Our Horizon –
Then disappeared
As Birds before achieving
A Latitude.*

Sondaram nosso Horizonte
E depois se foram –
Pássaros que a Latitude
Ainda procuram.

*Our Retrospection of Them
A fixed Delight,
But our Anticipation
A Dice – a Doubt –*

Deles as nossas Lembranças
Um Prazer contido –
Mas a nossa Expectativa
A Dúvida – o Dado –⁴²

O ser humano apresenta-se como objeto de um plano que ele mesmo desconhece. A primeira estrofe, principalmente, fala deste ser jogado no mundo.

Capps⁴³ assinala o débito de Dickinson a “*To a Waterfowl*”, famoso poema do romântico Bryant. Deve-se notar, entretanto, que, enquanto Bryant dá uma visão positiva e otimista, a de Dickinson termina com uma Dúvida, o que sugere uma ironização do poema anterior, pois Bryant descrevia um pássaro cumpridor do itinerário traçado por um Ser superior, que dele se ocupava.

Em *Experience is the Angled Road*, Dickinson “diz que a mente pensa na realidade de um modo enquanto a experiência é muitas vezes completamente o oposto”.⁴⁴

J 910 / F 899

*Experience is the Angled Road,
Preferred against the Mind
By – Paradox – the Mind itself –
Presuming it to lead*

A experiência é a estrada angulosa
Preferida contra a inteligência,
Por paradoxo, pela própria inteligência,
presumindo que ela leve

*Quite Opposite – How Complicate
The Discipline of Man –
Compelling Him to Choose Himself
His Preappointed Pain –*

Para o lado oposto. Quão complicada
A disciplina do homem,
Compelindo-o a escolher, ele próprio,
A sua dor predestinada⁴⁵.

⁴² LIRA. *Emily Dickinson: Alguns poemas*, p. 124.

⁴³ CAPPS. *Emily Dickinson's Readings 1836-1886*, p. 112.

⁴⁴ PICKARD. *Emily Dickinson, An Introduction and Interpretation*, p. 95.

⁴⁵ Trad. Vera das Neves Pedroso. JOHNSON. *Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson*, p. 266.

A inteligência vê na experiência um caminho preferível para a verdade, embora cheio de dificuldades e percalços. Como lembra ainda Pickard, Dickinson percebe, com ironia, “que a mente espera alcançar algum bem preconcebido, só para descobrir que sua teoria difere da realidade”.⁴⁶ O poema explicita, portanto, o processo irônico que se verifica na existência, isto é, a inteligência usa a experiência, e esta se volta contra aquela. Kher corrobora esta análise quando diz que “a existência deve ser encarada em toda a sua concretude e não através de idealismo abstrato”.⁴⁷

O discurso argumentativo fundamenta a ironia ontológica em *Satisfaction – is the Agent*:

J 1036 / F 984

*Satisfaction – is the Agent
Of Satiety –
Want – a quiet Commissary
For Infinity.*

A Satisfação – é o Agente
Da Saciedade –
A Falta o calmo Ministro
da Infinitude.

*To possess, is past the instant
We achieve the Joy –
Immortality contented
Were Anomaly.*

Possuir acaba no instante
de consumir-se a Alegria –
Imortal e contentado
Seria Anomalia⁴⁸.

O poema faz referências a situações essenciais de maneira invertida ou aparentemente invertida; sempre marca carência naquilo que poderia aparecer na plenitude. Ou, como diz Gelpi, “a pequenez do homem foi, de modo estranho, a condição de sua grandeza, e suas limitações colocaram-no rumo ao infinito”.⁴⁹

Em *The Show is not the Show*, quando a poeta identifica a Natureza com o vizinho e consigo mesma, mergulha numa espécie de autocontemplação, e passa a depreciação a inversão da natureza das coisas:

⁴⁶ PICKARD. *Emily Dickinson, An Introduction and Interpretation*, p. 95.

⁴⁷ KHER. *The Landscape of Absence; Emily Dickinson's Poetry*, p. 13.

⁴⁸ SENA. *80 poemas de Emily Dickinson*, p. 141

⁴⁹ GELPI. *Emily Dickinson; The Mind of the Poet*, p. 71.

J 1206 / F 1270

The Show is not the Show
But they that go –
Menagerie to me
My Neighbor be –
Fair Play –
Both went to see –

O espetáculo não é o espetáculo
 Mas aqueles que vão.
 O zoo, para mim,
 O meu vizinho seja.
 É justo,
 Pois ambos fomos vê-lo⁵⁰.

Constance Rourke, exatamente a partir dos versos centrais deste poema, e refletindo sobre a posição de Dickinson quanto à ironia metafísica ou ontológica, escreve estas palavras que aqui acolhemos como nossa conclusão:

Às vezes o seu engenho voltava-se de maneira mordaz para assuntos terrenos: “O zoo, para mim, / O meu vizinho seja.” Ela via os pequenos e fúteis movimentos numa casa à qual a morte chegara. E podia voltar-se ironicamente para si mesma assim como para a Divindade. No fim – ou pelo menos no conjunto, pois o fim dificilmente se conhece – ela se esforçou para ver um universo em mudança dentro daquela visão aceitável, cômica no sentido mais profundo, em parte reconciliação, em parte conhecimento da disparidade eterna. Se não conseguiu obter o fundamento de uma comédia divina, estava pelo menos ciente de seus elementos; esboços deles estão espalhados pelas inúmeras notações breves de seus poemas.⁵¹

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Charles R. *Emily Dickinson's Poetry, Stairway of Surprise*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.
- BANDEIRA, Manuel. Cinco poemas de Emily Dickinson, In: *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- BROOKS Cleanth & WARREN, Robert Penn. *Understanding Poetry*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965. In: *14 by Emily Dickinson; with Selected Criticism*. Chicago: Scott, Foresman, 1964, p. 49-51.

⁵⁰ Trad. Vera das Neves Pedroso. JOHNSON. *Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson*.

⁵¹ ROURKE. *American Humor: A Study of the National Character*, p. 268.

- CAPPS, Jack L. *Emily Dickinson's Readings 1836-1886*. Harvard Univ. Press, 1966.
- CARPENTER, Frederic I. In: *14 by Emily Dickinson; with Selected Criticism*. Chicago: Scott, Foresman, 1964, p. 58-59.
- CODY, John. *After Great Pain: The Inner Life of Emily Dickinson*. Harvard University Press, 1971.
- CONNORS, Donald F., The Significance of Emily Dickinson, *College English*, 3, n. 7 (April, 1942) apud DUCHAC.
- DAGHLIAN, Carlos. Re-visions: New Voices – New Perspectives on Dickinson's Poetry – Rescuing 'After great pain' for the Portuguese Language Reader. *The Emily Dickinson Journal*, v. VI, n. 2, Special Issue on Translating Dickinson, 1997, p.158-165.
- DICKINSON, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown, 1960.
- DUCHAC, Joseph. *The Poems of Emily Dickinson (an annotated guide to commentary in English, 1890-1977)*. Boston: G. K. Hall, 1979.
- GELPI, Albert J. *Emily Dickinson; The Mind of the Poet*. Harvard Univ. Press, 1965.
- GOMES, Aíla de Oliveira. *Emily Dickinson: Uma Centena de Poemas*. Trad., introdução e notas. São Paulo: T. A. Queiroz, EdUSP, 1985.
- GRIFFITH, Clark. *The Long Shadow: Emily Dickinson's Tragic Poetry*. Princeton Univ. Press, 1964.
- HATHERLY, Ana. Um Poema de Emily Dickinson, Trad. Ana Hatherly, *A Capital* (Lisboa.), 1973.
- JOHNSON, Thomas H. *Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson* (Thomas H. Johnson, *Emily Dickinson: An Interpretive Biography*). Trad. Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidoador, 1965.
- KHER, Inder Nath. *The Landscape of Absence; Emily Dickinson's Poetry*. Yale Univ. Press, 1974.
- LAIR, Robert L. *A Simplified Approach to Emily Dickinson*. Woodbury, N.Y.: Barron's Educational Series, 1971.

LAMBERT, Robert. This is Radio Kuwait - In the Words of the Poet Emily Dickinson: An American Voice. *Higginson Journal*, 3, n.º. 6 (1st half 1973): 13-18.

LINDBERG-SEYERSTED, Brita. *The Voice of the Poet: Aspects of Style in the Poetry of Emily Dickinson.* Harvard Univ. Press, 1968.

LIRA, José. *Emily Dickinson e a poética da estrangeirização.* Recife: PPGL-UFPE, 2006.

LIRA, José. *Emily Dickinson: alguns poemas.* São Paulo: Iluminuras, 2006.

MANLEY, Francis. In: DAVIS, M. T. *14 by Emily Dickinson; with Selected Criticism.* Chicago: Scott, Foresman, 1964, p. 52-55.

MEIRELES, Cecília. Morri pela beleza. In: MILLIET, Sérgio. (Org.). *Obras-primas da poesia universal.* São Paulo: Martins, 3. ed., 1957, p. 84.

MILLER, Ruth. *The Poetry of Emily Dickinson.* Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1968.

MONTEIRO, George. Privileged and Presumptuous Guests: Emily Dickinson's Brazilian Translators. *Luso-Brazilian Review*, 8, n. 2 (December/Winter 1971), p. 39-53.

MOREY, Fred. Chapter Two: Emily Dickinson's Ten Best Poems in the Sublime Mode. *ED Bulletin*, n. 25 (1st half 1974), p. 24-32.

MOURA Jr., João. Emily Dickinson ou a poesia de ninguém, In: Folhetim, *Folha de S. Paulo*, 31/3/85, p. 4-5.

OLINTO, Lúcia, trad. *Dickinson, 75 poemas.* Rio de Janeiro: Sete Letras, 1999.

PICKARD, John B. *Emily Dickinson: An Introduction and Interpretation.* New York: Barnes and Noble, 1967.

PORTER, David T. *The Art of Emily Dickinson's Early Poetry.* Harvard University Press, 1966.

ROURKE, Constance. *American Humor: A Study of the National Character.* N. Y.: Harcourt, Brace, 1931.

SENA, Jorge de. *80 poemas de Emily Dickinson* (Trad. e Apresentação), Edição Bilingue. Lisboa: Edições 70, 1978.

SHERWOOD, William R. *Circumference and Circumstance: Stages in the Mind and Art of Emily Dickinson*. Columbia University Press, 1968.

TAYLOR, Carol Anne. Kierkegaard and the Ironic Voices of Emily Dickinson, *Journal of English and Germanic Philology*, 77, Oct. 1978.

THURLEY, Geoffrey. *The Ironic Harvest (English poetry in the twentieth century)*. London: Edward Arnold, 1974.

WEISBURG, Robert. *Emily Dickinson's Poetry*. University of Chicago Press, 1975.

‘WHAT ARE GOOD MEN AND WHAT DO THEY DO?’: ANSWERS FROM *SAVING PRIVATE RYAN*¹

Judith Still²

Moving images circulating to mass audiences are inevitably sexualised and relate to changing gendered subject positions. Most of the analysis of popular culture, in relation to sexual difference, has focused on women rather than men; I start from the premise that the construction of each sex is dependent on that of the other. However, here it is the exploration of what it is to be a (good) man that interests me in particular. The example chosen is not only addressed to a mass audience, but also deals with the question of manliness in relation to ordinary men, ‘everyman’, ‘regular guys’. My question is first, what is the nature of the manliness represented, and second (closely intertwined with the first), how that manliness relates to femininity and to female characters. Is there an exclusion or sacrifice of women? However, before I get on to that particular issue, I need to sketch in some background. Out of the many possible texts on which I could focus, I have chosen an example from a form which has proved highly significant in the second half of the twentieth century: the blockbuster. There has been an important quantity of work on Hollywood movies – and these movies have been enormously influential in shaping our cultures, as the images circulate and are disseminated across the globe.

¹ Most of the research for this paper was done thanks to an AHRB large grant, awarded to myself and Michael Worton to work on masculinity, which allowed the appointment of a Research Fellow, Keith Fairless. My thanks to the AHRC and to my collaborators.

² University of Nottingham.

(i) The study of masculinity on screen, an object doubly occluded

In literary studies we can trace a trajectory which leads to the current interest in masculinity. First came studies of characters as representative of universal humanity or as exceptional, the other side of the same coin. Then came the foregrounding of sexual difference with the advent of academic feminism, and the rush of publications in the 1970s which focused on the representation and treatment of women characters (often by male authors in the first instance). Masculinity was not then a topic in and of itself, but rather a negative force to be taken into account as it inflected upon women. This was of course a necessary corrective to the hidden masculine which frequently lurked within the apparently universal perspective of earlier (and continuing) generations of critics. In the last couple of decades or so there has been a push to interrogate a masculinity which has in a way been doubly hidden: first, within the universal (which was never quite universal or quite masculine), and second, within the necessarily somewhat demonising representations by feminism, that is to say, so-called second-wave, or what is known in a U.S./U.K. time-frame as 70s feminism with the work of critics such as Andrea Dworkin or Kate Miller. The present interest in masculinity, led by 'new men', must tread a tightrope between the Scylla of anti-feminism and the Charybdis of culpability. This essay will attempt an analysis which is self-reflective and neither self-serving nor self-abasing.

Film Studies is less different from literary studies in its relation to the analysis of masculinity than one might expect. It is, obviously, a much later discipline, which took hold in terms of the institution alongside, or even behind, women's studies or critical theory. Thus it might be deemed to be open to questions of sexual difference from its inception, but is perhaps more accurately understood to have telescoped the pattern outlined.³ In their 'Introduction' to *Screening the Male*, Steven

³ It is always hard to date the beginning of a discipline in terms of publication - one could go back to Eisenstein's essays which date from the late 1920s. Another possible starting point would be the foundation of *Cahiers du Cinéma* in 1951. If either of these theoretical origins were to be promoted then early work on film would be deemed formalist as much as anything. There is a different path which could be traced in the

Cohan and Ina Rae Hark argue that it is only in the 1970s that feminists raise the issue of the feminine spectator and female figures on the screen, and that masculinity as such is 'screened' until relatively recently.⁴

Even if Film Studies did not immediately focus on this, Hollywood film clearly has an affinity for hyperbolic masculinity and for the spectacular and loving display of the male body. Space constraints mean that I shall not raise the issue of films made outside Hollywood, although the same could be said, say, of Asian action cinema. From the perspective of Hollywood, it would seem that masculinity was an explicit and necessary object of study, whereas it is less generically foregrounded in literature. Hyper-masculinity is a, if not the, key feature of a number of Hollywood genres which have proved enormously popular, whereas another popular Hollywood genre (variously referred to as women's pictures/weepies/romance) addresses women specifically. If there is less of a pull towards the universal in films is that a question of class? Historically the written word was consumed by an elite, and the study of literature reflects that origin. If we turn to popular culture we find a stronger sense of sexual differentiation for the assumed audience. In popular culture of the written kind we can find Boys' Own fiction, schoolgirl stories (with variations involving ballet or horses, for example), horror comics, romantic fiction and so on. The apparently universal address helps legitimise the canon of high culture, and this criterion is used as a means of excluding what are perceived as lesser genres.

This raises the following questions: do filmic genres traditionally divide along a sexual fault-line: women's films on the one hand and a range of men's films on the other hand (horror, sci-fi, Western, detective, action...). These may be divided by subject matter (plot content, characters) and/or form (which invites different modes of viewing,

U.S.A. via reviews of films and gossip about stars. This second path is not such an academically or politically respectable or such a theoretical one, but in its own way no doubt highlights certain issues of gender. In any case Film Studies within higher education does not take off before the 1970s.

⁴ COHAN AND HARK (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. They cite as the starting point of the feminist debate the much discussed 1975 essay by Laura Mulvey in *Screen*. However, one useful work is Joan Mellen's *Big Bad Wolves Masculinity in the American Film*.

reflective, empathetic, goal-orientated...) In terms of subject matter, Hollywood still produces many very popular films from which women are almost entirely absent, or occur in occasional stereotyped cameos (in David Fincher's *Seven* (1995) there is the prostitute, the vain model and the beautiful young wife, soon to be a mother, all inevitably victims – the first two 'appropriately' punished for their sins and the last, set up to be the most distressing as the only 'innocent' victim, merely a means of destroying her husband). The spectators' interest is inevitably focused on the real characters, the male buddies, the 'father' and 'son', the fascinating villain.⁵

With respect to form, films in general are free-standing art works compared to the continuous serial forms we find on television.⁶ Even though films are highly intertextual texts, and generic competence on the part of viewers will usually enhance their pleasure, they do not demand to be viewed as part of a series since they conventionally achieve a degree of narrative closure – just as novels do. The continuous serial form has been deemed peculiarly domestic and feminine; television soaps are feminine compared to free-standing forms. Yet at the same time, men are associated (in the critical work and in the self-representations of many viewers) with fact and realism – the narrative closure of the fairy-tale Romance (happy ever after) is deemed particularly feminine.

⁵ Sometimes the villain is also a kind of buddy as in *Heat* (with Robert de Niro and Al Pacino), the detective's alter-ego, or indeed the villains are the heroes as in Tarantino's best efforts (all within 'the same'). In other cases the villain as exotic psychopath may have an androgynous quality - a certain amount has been written about the homophobic elements in the representation of Hollywood villains (male and female) who may be transvestites as in *Silence of the Lambs* or bi-sexuals. This helps to set off the hero as normal - if not testosterone incarnate - even when the masculine stereotype is shifted around and played with a little to make it more up to date. While the evil transvestite of *Silence of the Lambs* is apparently pitted against Jodie Foster, she is not the only one to appear almost normal by comparison - the Anthony Hopkins character (Hannibal the Cannibal) also benefits.

⁶ Spielberg and Hanks co-produced a television series using second-world war material soon after completing *Ryan: Band of Brothers*. The title, equally well-suited to *Ryan*, comes from *Henry V*. 'From this day to the ending of the World, ...in it shall be remembered ... we band of brothers' serves as an epigraph to Stephen E. Ambrose's 'tale of heroic adventures' on which the series is based.

The adventure film in fact provides precisely that pleasure in closure for men (everything rounded off, the baddies punished and the good rewarded), but because it focuses on emotions around violent action instead of emotions around the vicissitudes of love it is considered more masculine. Certainly today many women have access to those 'masculine' pleasures, and enjoy thrillers, sci-fi etc as well as weepies. This is part of the envied phenomenon of 'having it all' (we might note, vicariously). To what extent have men gained access (or always already had a degree of covert access) to so-called feminine forms? Have certain key analyses of mass culture, which have been crucial in moving our thinking on these matters forward, nevertheless themselves fallen into certain gender stereotyping traps: women tend to respond in these ways; men tend to view in other ways? One of the biggest problems is to treat sex in isolation from other factors such as class and race.

The Hollywood blockbuster includes a number of movies which may appear to be experimenting with changing gender roles: Jodie Foster can play the lead 'detective' in Jonathan Demme's *Silence of the Lambs* (1991)⁷ or Sigourney Weaver the lead astronaut in the *Alien* series (1979-1997);⁸ Tom Hanks can play a gay male lead in Demme's *Philadelphia* (1993) or an educationally subnormal character in Robert Zemeckis's *Forrest Gump* (1994).⁹ Nevertheless I would argue that this form remains an enormously popular refuge for traditionally masculine contexts, characters, plots and style, even when these are decorated with various 'markers' of the late twentieth century. Nineties examples of this include

⁷ We might note of course certain androgynous qualities of Foster's characters, and the masculine and male-dominated environments in which she is placed as the 'exceptional' woman who can act like a man. These demurrals do not, however, wipe out Foster's value for feminists as a desirable alternative to the Chocolate box virgin/girl next door/sex goddess/vamp range of female roles.

⁸ These four movies were directed by Ridley Scott, James Cameron, Fincher and Jean-Pierre Jeunet. They have been followed by a series of prequels crossing with the Predator brand.

⁹ Critics have pointed out that, while *Philadelphia* was groundbreaking for its treatment of a male couple in the face of AIDS, it remained cautious in its treatment of the couple whose love-life (never mind their sex-life) was kept to a minimum, and it also hallowed family life. *Forrest Gump* is of course another story, and some readings view it as deeply conservative.

updated Westerns like Clint Eastwood's *Unforgiven* (1992), thrillers or police movies such as *Seven* or Michael Mann's *Heat* (1995), not to mention the plethora of vehicles for testosterone stars such as Arnold Schwarzenegger¹⁰ or Sylvester Stallone.¹¹ I have chosen the Spielberg hit, *The Saving of Private Ryan* (1998) for analysis since it is in some respects utterly conventionally masculine – and yet has been seen as mould-breaking with respect to the (traditionally masculine) war-movie genre.

The Hollywood blockbuster aims to reach a huge international audience; even though the North American market is no doubt the first priority, foreign sales are very important. *Saving Private Ryan* is located entirely within an American (as in U.S.) Imaginary context (for all the Normandy backdrops). However, it has, to some extent, a global audience (it can be and has been, exported). I am interested in the way in which the images circulated thanks to such films are, on the one hand, part of the cultural hegemony of the United States with all that that implies, and, on the other hand, available to be quoted in a range of very different contexts in which models, including gendered models, may be accepted, rejected, or, crucially, adapted.

Saving Private Ryan has a historical reference dating back roughly to the end of the Second World War. It has a complicated relation to critical discourse – critics being divided about the positive or negative implications both of the genres it represents and of this particular specimen of the genre. This has a particular relation to sexual difference. *Ryan* is Spielberg's masculinity film, I would argue; more generally some claim that all combat films are primarily about the construction of the masculine subject. Susan Jeffords takes up Jeanine Basinger's hypothesis that war films can often be read politically in diametrically opposing ways, but claims that this:

should not be attributed, as they are by Basinger, to the 'flexibilities' of the genre, or, as they are by Richard Corliss, *Time's* reviewer of *Platoon*, to the 'cunning' and 'complexity' of the

¹⁰ It should be noted, however, that Cameron's *The Terminator* (1984) and some of Schwarzenegger's other movies do have room for quite a sophisticated gender analysis.

¹¹ The series of *Rocky* films merit attention; the first appeared in 1976 and five more have followed to date.

directors. Instead they should be recognised as indications that these films are not chiefly about their stated political messages or historical reviews or revisions, but about something altogether different, something that discussion of combat films as political statements functions only to cloud and defer: the constructions, reproductions, and reshaping of the masculine subjects within the father/son dynamic that structures patriarchy.¹²

(ii) *Saving Private Ryan*

I have decided to focus on this film, out of the many possible choices, for a number of reasons, including the major role of Spielberg within Hollywood film production, 'beloved as the great fantasist of recuperation',¹³ and then the fact that this is clearly his film about masculinity. The film itself was the top-grossing American motion picture of 1998 and won five Academy Awards including Best Director as well as a host of other tributes. In other words, the film was both very popular, and a (popular) critical success.¹⁴ At the same time, it was hated by some academic critics; Colin McCabe writes that it 'has as its core a story so mendacious as to be ludicrous. Apart from in the opening sequence, its attempt to universalise "the American bomber crew movie" is merely patronising, and, at least to this viewer, insufferably tedious'. He goes on to comment on the sergeant's argument that the group's participation in the final battle may be the one decent thing to come out of this: 'How someone who made a film about the Holocaust can so trivialise the struggle against fascism beggars belief. How audiences are willing to let him get

¹² JEFFORDS. Masculinity as Excess in Vietnam Films: the Father/son Dynamic of American Culture. The book by Basinger to which she refers is: BASINGER. *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*.

¹³ KOLKER. *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, p.285. Kolker sees Spielberg as the great modern master of manipulation.

¹⁴ According to the notes on the video sleeve, more than 70 critics (including those at *Time* magazine and *The New York Times*) and critics' groups named the film Best Picture of the Year; the film received Golden Globes for Best Picture (Drama) and Best Director; and Spielberg received his third Directors Guild of America Award.

away with it shows how far we now are from World War II'.¹⁵ It seems to me that this is to misunderstand the film's argument about what it is to be a man. McCabe claims that the film's ideological standpoint (which, he says, it shares with Terence Malick's *The Thin Red Line*, (1999) is that no soldier must die in any foreseeable military conflict since 'If Tom Hanks can die senselessly, then anybody can and nobody will' (ibid). This is to assume that Hanks's, or rather, Captain Miller's, death is presented as senseless – but Miller's dying words to Private Ryan are 'earn this', and the film's final sequence has Ryan reassured that he is a good man as he salutes Miller's grave.¹⁶

It is not a film about spectacular masculinity in the way of many macho action pictures with muscle-bound or otherwise body-beautiful male stars. Such films may be easier to analyse in terms of a masquerade or parade of masculinity or in terms of a (homo)erotic response on the part of the spectator.¹⁷ While it is an epic war film with exceptional cinematographic effects these are put to a different effect. They emphasise the vulnerability of the (male) body, but in so doing, reproduce a classic account of male virtue – the struggle to be a good man. This classic male virtue is, crucially, democratised – it is made an everyday exceptional quality for the common man. This is facilitated by its absorbingly American focus, and indeed its generic status as a World War II combat movie. While much film analysis has focused on post-modern irony, this is an earnestly non-ironic response to any crisis of masculinity.

The reception of this war movie (reflecting the movie itself) was paradoxical – it was much praised for the exceptional realism of the opening scenes as American soldiers land on Normandy beaches (in particular Dog Green Section, Omaha Beach) on June 6, 1944, and suffer heavy casualties. This has been deemed to de-glamourise and de-heroicise the horrors of war. At the same time, it has been pointed out that, after the first half-hour, the film 'degenerates' into a classic plot: the small team of 'characters' on

¹⁵ *Sight and Sound*, February 1999, 9:2, pp. 13-14.

¹⁶ Jonathan Romney and Elaine Showalter both take far more positive views of the film (interviewed on *Front Row*, Radio 4, 7/9/98, 7.15pm).

¹⁷ Claire Denis's *Beau Travail* (1999) is a beautiful example of the erotic use of soldiers' bodies for the spectator as they undergo tough, if not brutal, military training. Her cinematographer, Agnes Godard, collaborates with her in creating this sensual to the point of surreal rewriting of *Billy Budd*.

a hopeless mission (to find Private Ryan). There has been a certain amount of discussion about the film's questioning, or not, of heroism.¹⁸ Yet the voicing of doubts by soldiers, or the inclusion of a character (Reiben, the essential Brooklyn component) who questions the leader (captain Miller) and the army's decisions (the mission to save Ryan), is a typical combat movie device which can channel the audience's scepticism and take it to a 'safe' resolution (when Reiben fights shoulder to shoulder with Ryan, who is the mission, and gives succour to his dying captain). The audience's reading of any combat film as pro- or anti-war will depend as much on the context of reception as anything else. It seems to me that this debate needs to be inserted into the framework of an analysis of sexual differentiation and, in particular, of masculinity.

One important question, which I will do no more than raise here, is that of intertextuality. Typically, with a film such as this, there are at least four kinds: generic, directorial, intertextuality relating to stars, and specific references (which I shall leave aside for now). With respect to generic intertextuality, obviously *Private Ryan* has to be compared to other war movies – although it is debatable whether its crucial points of reference would be other Second World War movies (*The Longest Day* (1962) also deals with D Day; *The Dirty Dozen* (1967) is a classic example of the resourceful team of 'characters') or Vietnam movies.¹⁹ World War Two films have played a significant role in what has been called the 'benign meta-narrative of American foreign relations'.²⁰ This is a 'salient element of American national identity'

¹⁸ We might note that (again drawing on the video sleeve) Spielberg received the American Legion 'The Spirit of Normandy' Award, a USO Merit Award, and the highest civilian public service award from the Department of the Army. In other words, any questioning of heroism passed unnoticed, we may assume, by the military.

¹⁹ Lists of classic examples of both sub-genres could be very long; the four most cited Vietnam combat films would probably be *The Deer Hunter* (1978), *Apocalypse Now* (1978), *Platoon* (1986), *Full Metal Jacket* (1987).

²⁰ See McCrisken. *American History and Contemporary Hollywood Film*, p. 89. McCrisken cites Michael C. C. Adams, *The Best War Ever: America and World War II*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University, 1994, amongst others for analyses of the particular place of World War Two in American mythology. For a specific take on *Ryan* in this context, see AUSTER. *Saving Private Ryan and American Triumphalism*, p.205-213. Auster comments for example on the use of the Bixby letter, the Holy Grail of Civil War memorabilia (p. 208) to show the triumph of the American spirit bringing together Lincoln and General Marshall (and thence, I would add, Miller and Ryan in a masculine genealogy).

(McCrisken, *American History*, p. 90), and whatever less generous motivations or actions might emerge in relation to that war its reconstruction in writing or on screen has predominantly fed in to a view of America as saviour.²¹ As Colonel Oliver North put it: this was ‘the war that America won for the world’ (cited in Adams, p. 69). This is not irrelevant to the issue of what kind of masculinity is at stake. Vietnam movies, on the other hand, and specifically Vietnam veteran movies, have created a particular tradition of questioning the nature of heroism and its relation to particular physical (bodily) effects of war – the work of Oliver Stone would be one example.²² The conservative elements of *Private Ryan*, which I will come to later, could be seen as part of the riposte to a general American disillusionment about the ethics of, and the role of the State in, intervention in ‘foreign’ wars after Vietnam. From September 1989 the question of a just intervention against a dangerous foreign tyrant (the Good War) begins to seem relevant once again – and comparisons between Saddam Hussein and Adolph Hitler are made. Again this relates to definitions of the (masculine) individual as well as of society/community.

Directorial intertextuality is important – Spielberg is probably the most popular living director, and he is popular both with respect to his attempts to make ‘serious’ films (such as *Schindler’s List* in 1993) and with respect to his family entertainment (such as *E. T.* in 1982 or *Jurassic Park* in 1993).²³

²¹ For one example of a less heroic interpretation see WYMAN. *The Abandonment of the Jews: America and the Holocaust 1941-1945*.

²² JEFFORDS. *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, presents a nuanced and complex account of the various representations of the Vietnam war in American culture showing that ‘an apparent liberation of gender roles has given way to a redefined masculinity that presents itself as separate from and independent of an opposed feminine’ (p. 168). *Saving Private Ryan* could be seen as following up on this ‘mythos of masculine bonding’ in a separate world that ‘poses survival – finally the survival of masculinity itself – as depending on the exclusion of women and the feminine, a world in which men are not significantly different from each other and boundaries of race, class, education, age, geographic location, and ethnicity are overcome in favour of the ties between “men who have faced death together”’ (ibid).

²³ Spielberg’s films also include: *Duel* (1973), *The Sugarland Express* (1974), *Jaws* (1975), *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *1941* (1979), *Raiders of the Lost Ark* (1981), *Twilight Zone -the Movie* (1983), *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984), *The Color Purple* (1985), *Empire of the Sun* (1987), *Indiana Jones and the Lost Crusade* (1989), *Hook*

A number of Spielberg's films engage with the question of bravery, but at a jokey distance: Boys Own adventures are served up for consumption with a box of popcorn. The most significant intertextuality in relation to stars in the film is undoubtedly the role of Tom Hanks, and his particular suitability as an ordinary hero rather than a hyper-masculine one.

In order to go on to assert the highlighting of masculinity in this film, I want briefly to touch on the vestigial role of women, which is significantly stereotypical. *Ryan* represents men without women; it is about the construction of the good man, and femininity or women enter only insofar as they contribute to that process. It is not unusual or surprising that a film about the Second World War should focus on soldiers, and therefore on men – only 2% of the American military machine were women (although there were 8000 Women's Army Corps in Europe by the time Germany surrendered these are often invisible on film).²⁴ However, subplots involving female characters could have been introduced (as in Michael Bay's *Pearl Harbour* (2001)) – Spielberg chose not to do that and, even more importantly, chose to evoke women *via* men in three highly conservative ways.²⁵

The first, and most significant, is the mother. It is a mother who provides the motivation for the film: the mother of all the soldiers both in the sense that she is a super-mother (Mrs Ryan who has given so many sons to the war), and in the sense that she is typical – as one soldier comments in relation to her: 'we all got mothers'. That comment is part of the debate about whether some lives should be sacrificed for other lives – for example, should many lives be put on the line for one (the last remaining Ryan son)? It is matched by the comment from Ryan when he is eventually found, and refuses to be saved but chooses

²⁴ See Adams p.85-6 for women in the American forces and the discrimination that they faced: one congressman fumed, "Think of the humiliation! What has become of the manhood in America". This was compounded for black women.

²⁵ There is also an occasional backdrop of anonymous women performing relatively menial army functions back home. An interesting comparison might be made with *Pearl Harbour*. Although this is a film 'riddled with historical inaccuracies, fabrications and implausibility' (McCrisken, p. 106), and in many respects its portrayal of gender relations is a conventional Hollywood action blockbuster one (macho men and sexualized women) it at least shows the key role of nurses in the war.

to stay and fight with his comrades, that his mother will understand that he is doing his duty. The silent Mrs Ryan (who does not ask for her son to be found) is the ideal, the idea of a, mother not only in the State's eyes as the fecund countrywoman who must now be spared further pain, but also, more inspiringly, as the vehicle of (potentially heroic) socialisation. The citizen Mother of heroes (as opposed to the natural mother) has a long pedigree. In *Emile*, Rousseau cites the example from Plutarch of the Spartan mother who greets the slave bearing the news that her five sons are dead, with the contemptuous response 'vile slave, that was not my question'. On hearing that Sparta has won the battle she runs to the temple to thank the gods.²⁶ This particular intertextual link was sparked off for me by Spielberg's representation of General George C. Marshall citing his classic reference – the letter he knows by heart sent to Mrs Bixby, the mother of five sons who died on the field of battle. Mrs Ryan loses three sons; the fourth is saved. Lost brothers (and, by implication, fathers) can be replaced by social bonds with other men – Ryan's choice of the soldierly community (one for all and all for one) is vindicated and he survives with the duty to 'be a good man' on behalf of all those who don't survive. However, all men die asking for their mothers – literally crying 'Mama, Mama' in the combat movie.²⁷

The second female type is the little girl who occurs briefly as a sentimental temptation. The heroic man has to turn his back on sentiment or he will die a hopeless death. It is Caparzo, the Private who looks most likely to be the African-American type in the typically American 'melting-pot' selection of characters, who is the first to die of the band of brothers – and who dies as a result of taking pity on a girl. True mothers enable men to be men (everyday heroes) – they create masculinity. Vulnerable little girls can endanger military discipline and the brotherly bond. In American films in particular military discipline and the brotherly bond are likely to be interdependent because the starting point is the one of separate and diverse individuals (the immigrant melting pot) who will only make a good unit for good reason and if they have a good leader.

²⁶ ROUSSEAU. *Oeuvres Complètes* IV, p. 249.

²⁷ We might note that the wife remembered pruning roses by the Hanks character is also a (pale, middle-class) avatar of the mother, the respectable woman.

The third female type in the film, and the most difficult perhaps, is the sexual grotesque. This type occurs only in conversation between men – the viewer does not even catch a brief glimpse of her in the flesh, although it is her fleshliness which is at issue. In *Saving Private Ryan* there is very little sexual banter – women hardly impinge on the film at all. But, as death approaches, there is a brief reference to the enormous breasts of the Commander's wife crammed into a corset. This occurs within the tale of a slightly sadistic, voyeuristic episode – a boy persuading a woman with enormous breasts to squash into much too small a corset – but the grotesque is combined with a kind of maternal in that the generous woman donates the memory of her image to the boy. This is thus the maternal perverted into the sexual and thus grotesque, although still enabling – allowing the boys to think about an erection as big as the Statue of Liberty, when the Germans had told them that the Statue of Liberty is kaput.

Strangest of all, for a female spectator at least, is a cruel anecdote told by Ryan about his brothers. The viewer needs to like Ryan, to believe he is worth saving – and Ryan's physical presence (Matt Damon) helps to that end – he is the most obvious object of desire in the film in a healthy Iowa farm-boy kind of way (most positive points of reference in *Saving Private Ryan* are rural). However, in the rather short space of film in which Ryan features as an individual (as opposed to a goal), time is given to a conversation with the Hanks character (whose reaction is hard to read) in which Ryan relates being woken up by two of his brothers in order to surprise his oldest brother with an ugly girl (Alice Jardine) in the hay barn. In this episode the brotherly bond is cemented by the humiliation of the ugly (and sexually available) girl whereas it was imperilled by the sweet and innocent female child. The memory of Alice Jardine, like that of the Commander's wife, focuses on the encased breasts as an erogenous zone – but this is a far more sadistic (and even more farcical) episode. The girl's shirt is pulled up over her head at the time the couple are surprised; she is then inadvertently knocked unconscious to the accompaniment of the brothers' laughter; she is dragged by the legs in an attempt to get her out of the hay barn which is accidentally set on fire – the audience is not told whether or not she survives. The audience-figure within the film (Miller) is clearly not concerned by her fate; the point of the tale is to enable Ryan to remember his brothers. Both anecdotes are functional

memories for men – the female figures are not graced with the thickness of material reality in themselves.

It is hard to imagine a mainstream film today then which is more clear-cut in its choice of masculinity, a masculinity which is, I would argue, reinforced by its inoculation with elements of frailty. Spielberg's highlighting of men's experience of the physical symptoms of fear and horror such as vomiting or shaking (praised by many critics) is of the same ilk as his revelation that the brave captain (Hanks) is in civilian life – shock – an English teacher.²⁸ Men overcome these disabilities, and are all the more heroic for struggling to heroism rather than being heroic animals by nature. As part of this celebratory investigation of masculinity and of relations between men, the portrayal of Germans is kept to a (stereotypical) minimum. The introduction of sympathetic German characters might begin to challenge the ethos of war: men against men rather than men with men. On the other hand, too much focus on sadistic Nazis could have begun to undermine the general representation of humanly-flawed fraternity. Thus we have the briefest of evocations of the Holocaust when one of the characters in the team waves his Star of David at German prisoners,²⁹ and a brief cameo of a treacherous (and

²⁸ Miller's skills as an English teacher are largely down-played relative to his practical and physical abilities as a soldier and leader of men. However, there are brief moments where linguistic ability is valorised (probably functioning more or less as an inoculation with intellectual values preventing them from taking over the film), such as Miller's explanation of the idea of context to Ryan, which helps to construct a memory of his dead brothers. The film largely eschews verbal poetry; a very rare example occurs in the same episode - when Ryan constructs a memory by the device of the context of Alice Jardine's humiliation. Ryan describes the girl in the following concise image: she fell off the ugly tree and must have hit every branch on the way down. This is an example of men's language – the raw and rough poetry of the common man, at the expense of the outsider: here, as so often, the (sexually available) woman, but in other contexts, perhaps the homosexual or the racial other. (Ordinary men's language in general, and in this film in particular, is deemed to avoid ornament in favour of simplicity - Hemmingway - however, a degree of linguistic conceit is allowed if not relished when it is preserved from effeminacy by its aggression and/or jocularity.)

²⁹ In the opening frames of Normandy war graves, the camera pans over a Star of David en route to the expected crosses, and in the official book of the film (*Saving Private Ryan*, London and Basingstoke, Bantam, 1998) the inside cover shows a number of Stars of David amongst the crosses.

clever) Nazi, 'Steamboat Willie', who escapes death by pleading his love of America³⁰ and returns to kill more Americans before the eyes of the cowardly and sentimental intellectual soldier, Upham, who had wanted to let him go. Notably he kills the Jewish character, Mellish, with a knife – this is the most drawn out and personalised killing in the film. Finally, towards the very end of the film, Upham uses his gun for the first time to kill Steamboat Willie who has surrendered again; in an ambiguous sequence he shoots the man when he has just called out his name, revisiting Willie's original successful attempt to escape death by referring to their common (American) humanity. The liberal humanist (universalising humanity) position of Upham the translator/interpreter is thus brought into question.

What is a good man?

I shall focus here on the question of what is a good man – aiming at a mass audience concerned with ordinary men in the second half of the twentieth century. *Saving Private Ryan* valorises practical sense over the intellect. Many life decisions are very hard to solve; there is a degree of ambiguity (is it right, or at least excusable, to shoot prisoners in a particular context?). These moral issues are not resolvable by rational debate in these texts – when Miller agonises over the mathematics of war (so many men killed in order to save so many other men) he does not find succour in speculation. Rather *Saving Private Ryan* emphasises a simple devotion to duty while encouraging a degree of tolerance towards the inevitable flaws in human nature. It privileges what is presented as genuine sincerity – the honest and straightforward (even if tactless or wrong) individual rather than the complex, troubled and cerebral figure.

Saving Private Ryan endorses egalitarian and democratic relations up to a point, and this obviously relates to America's self-image as democracy. Power should not be exercised over others except when there is a very clear rationale, and the good leader is in some ways the reluctant leader. *Ryan* is unusual amongst war films, especially to someone accustomed to a British tradition, in its attenuation of vertical structures.

³⁰ The German soldier is named 'Steamboat Willie' for ease of reference – one of the icons of American culture which he mentions is this first Mickey Mouse feature.

It has a memorable reference to a bad General who brings about the death of a number of men because of his obsessive attention to his own personal safety (reinforcing the bottom of his plane). Against this, the good General is a remote figure in a chain which passes through the emblematic President (Lincoln) to the deity (as he seeks inspiration in the Bible). Our attention is drawn rather to the good leader, Captain Miller – he is indeed, and necessarily, a leader. And yet his leadership is strengthened by all the ways in which it is attenuated. Tellingly Upham is informed, when the band first set off together, that saluting the Captain would endanger him.

Saving Private Ryan implicitly or explicitly endorses the value of non-biological ‘family’ relations. In the film, men must learn to separate from their mothers (and good mothers enable this). This is the sense of the story told by one of the soldiers (the medic, Wade) during a night spent in a Church, a night when a number of the band reflect (to little avail) on various problems. He tells of a painful memory of his boyhood when he used to hope to stay awake long enough to talk to his mother when she got back from her work. On the occasions when she came home early specially, however, he would pretend to be asleep. While this could be read as punishment of the working mother, it also illustrates the necessity of separation – however painful. Wade is the next to die as if the very evocation of home foreshadows death. Sons cannot remain in dialogue with their mothers, they have to learn to move on to fraternal social relations, and have to separate indeed from their biological brothers, in order to learn to play their part in the homosocial (not homoerotic) band of brothers. The stress is on horizontal rather than vertical relations – one for all and all for one – but this is enabled by the Captain (and perhaps Sergeant Horvath to some extent) who plays a model parental role. Ryan’s biological father is never mentioned, and it is Miller who conceives him as a good man.³¹

³¹ Kolker claims that there is a new wave of male mentor figures in post-Reagan 90s cinema: ‘Replacing the biological father, giving the hero [here, the team] direction and control, the new mentor-maternal-patriarch supplies the ideological demand for family’ (p. 268). However, he is not sure that Miller is sufficient to assume the paternal role – and sees the film as less secure in its heroism than other Spielberg successes. For him Miller is, rather, a Christ-like figure who allows Ryan’s redemption in the frame narrative.

Saving Private Ryan creates a man's world from which women are excluded if not expelled – even from some accounts of audience reaction.³² If the film were taken as no more than an accurate depiction of the period in which it is set then this might be seen as part of its realism. Women's activity, and even the female infrastructure on which men's activity rests is often, although not invariably, occluded in combat movies and indeed in many representations of war. However, I would agree with Elaine Showalter in her argument that the film is more generally concerned with late twentieth-century America, rather than exclusively with Americans in France in June 1944. *Ryan* not only excludes women as such, but also plays down the importance of loving, domestic or erotic relations – this is not of course the case in all Spielberg's films, but is importantly the case here. The film has been characterised as 'sentimental', but it is important to spell out what that means in this case. The visceral sense of emotion which some viewers find difficult to stomach (as against some veterans who were moved to tears and to seek counselling) is of course conveyed above all by the music (John Williams³³) and also certain patriotic images which begin and end the film, such as the faded Stars and Stripes and the old Ryan saluting the graves of his fallen comrades. It may be sentimental in the sense that it is not cynical about human nature; it proposes that there is such a thing as 'a good man', and that this is not a saintly man, but a state to which many ordinary and fallible men can aspire. However, it is also a rejection of feminine sentiment.

³² Some reviewers explicitly privileged men's (and not only former combatants) reactions to the film. See HAMMOND. *Saving Private Ryan's "Special Affect"*, for an analysis of reviewers' polarised responses to the film – and, in particular, the status of the first twenty minutes as trauma. He relates this to the public discourse on realism and war developed in British cinema in World War One.

³³ The 'spectacular realism' of the battle scenes, including the use of the sounds of war (and a muffled soundtrack after explosions) in a way that heightened anguish for the audience as they watched mutilation and death, was typically reviewed positively. However, the more familiar emotional tug of Williams's score in between battle sequences was often received as excessive by reviewers. Hammond quotes Amy Taubin in *The Village Voice*: 'Spielberg tries too hard to overwhelm you emotionally. And he underestimates either his own powers or the intelligence of the audience. What other excuse could there be for John Williams's bathetic score?' (p.155). Of course you could argue that both elements of the film (visceral scenes of combat and the special unit story) are manipulation - simply using different filmic techniques.

In conclusion then, why should Spielberg make a film in the 1990s which fits so perfectly into a genre whose parameters were laid down in 1943 (with *Bataan*) when certain questions were obviously pressing, and certain answers were necessary, so that audiences would continue to support the war effort? Basinger makes the point that 'the comfortable characteristics', such as the visual package, of the genre 'soften the blow of change for us, and they help us to learn the new lesson' (p. 277). A familiar style and story allow a new message – or the old message again. The consummate cinematography which Spielberg brings to the film asserts its place at the cusp of the twentieth-twenty-first century, and the film's popularity suggests that 'we' still want to be drawn into the debate about virtue that it stages. But who are 'we'? Is this a peculiarly American man's issue, and is man a human or a male creature? If an American male, then who must be excluded in order to construct the good man, the son of the adoptive father, with his chosen adoptive brothers? Perhaps I need to turn to the world of work for an answer to the question why men are still so powerfully moved by this fantasy of being a real man with other men – women (and other nations) rigorously relegated to the sidelines. The two 'world' wars are both importantly connected with women's temporary invasion of the labour market, their successful taking on of men's jobs (in every sense), and their ideologically violent expulsion at the end of the war. The mission in *Saving Private Ryan* arises out of a discovery made in an all-female military typing pool (looking rather like a telecentre today). This is a curious scene, quite untypical of the rest of the film (and of the genre). It could be related to the 'sentimental temptation' for the response of the typist to her discovery that Mrs Ryan will be receiving a series of letters announcing the deaths of her sons is one of concern and not a stoical celebration of heroism. These feminine sentimental qualities in the mission are redeemed only by the divine finger of chance (the strategically important location of Ryan) and the virtuous leadership of Miller – a nostalgically wholesome, rural, occupational patronym, we might note. However, the visual impact of the scene in the typing pool relates to a Taylorised service economy. Perhaps one subtext of the return to combat is a wish to retain the secure hierarchy and segregation of male everyday exploits and female invisible support, even while the unspoken reality is a casualisation, tertiarisation and feminisation of labour which men experience as only recently affecting them.

Works cited

- AUSTER, Albert. *Saving Private Ryan* and American Triumphalism, in EBERWEIN, Robert (ed.) *The War Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005, pp.205-213.
- BASINGER, Jeanine. *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. New York: Columbia University Press, 1986.
- COHAN AND HARK (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge, 1993.
- HAMMOND, Michael Saving Private Ryan's "Special Affect" in Yvonne Tasker (ed.) *Action and Adventure Cinema*. London and New York: Routledge, 2004.
- JEFFORDS, Susan. *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- JEFFORDS, Susan. Masculinity as Excess in Vietnam Films: the Father/son Dynamic of American Culture, *Genre: Forms of Discourse and Culture* 21.4 (1998): 487-522.
- KOLKER, Robert, *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman* third edition Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 285.
- Sight and Sound*, February 1999, 9:2, pp. 13-14.
- McCRISKEN, *American History and Contemporary Hollywood Film*, p. 89. McCrisken cites Michael C. C. Adams, *The Best War Ever: America and World War II*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University, 1994.
- MELLEN, Joan. *Big Bad Wolves Masculinity in the American Film*, London, Elm Tree Books [1977], 1978.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Oeuvres Complètes* IV edited by Bernard Gagnebin and Marcel Raymond Paris: Pléiade, 1969, p. 249.
- WYMAN, David S. *The Abandonment of the Jews: America and the Holocaust 1941-1945*, second edition New York: The New Press, 1998.

CIDADÃS DA DIÁSPORA: A ESCRITA DO CORPO E AS FICÇÕES COSMOPOLITAS NA CONTEMPORANEIDADE

Sandra Regina Goulart Almeida¹

The will to change begins in the body
not in the mind
My politics is my body, accruing and
expanding with every
act of resistance and each of my failures.²

Ao discutir temas que lhe são especialmente caros em sua trajetória acadêmica, como a música, a literatura pós-colonial e a literatura de autoria feminina, Solange Ribeiro de Oliveira, em “A metáfora musical e a representação da identidade feminina”, conclui seu argumento destacando como a proposta “democrática” da música atonal, discutida no texto em análise, corresponde aos anseios de grupos periféricos.³ Nesse texto inovador, que alia a literatura produzida por esses grupos a outras mídias, a autora retoma alguns temas que já havia abordado em 1997, em um artigo pioneiro no Brasil, no qual discute a representação do “outro” na obra da escritora indiana, radicada nos Estados Unidos, Bharati Mukherjee.⁴ No caso das mulheres como parte integrante de um desses grupos periféricos, Solange Ribeiro de Oliveira destaca como “a identidade feminina continua problemática, avessa a definições estáveis,

¹ UFMG/CNPq/FAPEMIG.

² RICH. “Tear Gas”, p.139.

³ OLIVEIRA. A metáfora musical e a representação da identidade, p. 245-250.

⁴ OLIVEIRA. A ficção de Bharati Mukherjee, p. 184-185.

perpassada por incontáveis espécies de divisão social e subjetiva”.⁵ Ao se refletir sobre uma possível identidade feminina é necessário ter em mente uma miríade de elementos que se intersectam com uma perspectiva feminista, de estudos das mulheres e de gênero, levando em consideração questões de raça, classe social e mesmo religião, como destaca Solange Ribeiro de Oliveira. Além desses vetores que têm sido amplamente discutidos pela crítica feminista contemporânea, cabe destacar como as possíveis versões de identidades e subjetividades femininas estão inerentemente ligadas à representação e construção do corpo feminino.

Se na experiência colonial as mulheres serviram simbolicamente como “lugar”, “espaço” e “território” dos debates históricos e ideológicos, ao invés de sujeitos de ação, como argumenta Ania Loomba, o corpo feminino, por sua vez, foi e tem sido ambigualmente usado como metáfora para simbolizar a terra conquistada: por vezes, bárbara atemorizante e ameaçadora; por outras, objeto de fantasias coloniais do ideal feminino e da terra/nação como mãe.⁶ Essa ambivalência sempre permeou o imaginário coletivo europeu em seu encontro com o suposto “novo mundo,” manteve-se presente nas representações artísticas e literárias do período colonial e permanece até nossos dias. O mito da mulher como instrumento de mediação cultural entre os dois povos, embora frequentemente vista de forma contraditória, se reveste de conotação distinta na história de vários países. Na Índia, por exemplo, chama atenção, como observa Spivak, o aumento da ocorrência do ritual *suttee* – a imolação das viúvas – após a intervenção inglesa. A imediata força política adquirida pelo retorno da prática do ritual, após esse episódio, se deu pela interpretação dada ao espaço do corpo feminino no contexto colonial, como se os homens brancos estivessem salvando as mulheres indianas dos homens indianos. O corpo feminino assume, então, metaforicamente o fardo e a responsabilidade pelo momento histórico e pelo exacerbamento do discurso nacionalista como um espaço contestatório de repúdio às intervenções ocidentais nas tradições de países periféricos.⁷

⁵ OLIVEIRA. A metáfora musical e a representação da identidade, p. 254.

⁶ LOOMBA. *Colonialism/Postcolonialism*, p. 152-160.

⁷ SPIVAK. *Can the Subaltern Speak*, p. 290-300.

Com a inserção de novas configurações políticas, culturais e sociais na pós-colonialidade, o sujeito feminino é revestido de novas significações, mas permanece, segundo Spivak, duplamente colonizado por questões não somente de gênero, mas também de raça e classe social.⁸ Analisar as representações do corpo feminino, que são também formas de construção, como sugere Teresa de Lauretis,⁹ a partir de textos literários escritos por mulheres, nos proporciona um espaço efetivo para a reflexão sobre as várias expressões de subjetividades femininas e nos possibilita localizar nessas construções um possível locus de resistência e transgressão das normas sociais vigentes. Nesse contexto, o corpo, como uma entidade discursiva indelevelmente marcada não apenas por questões de gênero, mas também de raça, sexualidade e classe, tem o potencial latente de evocar resistência em seu próprio locus de opressão. Como observa Foucault, o corpo é acima de tudo uma construção discursiva, e como tal acena para possibilidades transgressoras.¹⁰ Por outro lado, como argumentam certas críticas feministas, foi principalmente o corpo feminino que ao longo dos anos foi construído e marcado social, cultural e historicamente de acordo com a ideologia patriarcal vigente.¹¹

A crítica literária feminista contemporânea, em sua confluência com os estudos pós-coloniais, tem destacado, sobretudo nos últimos anos, uma reflexão e uma crítica a esse corpo gendrado e às possíveis formas de transgressão do e pelo corpo. A visão maniqueísta do corpo feminino, parte inerente do pensamento dicotômico ocidental com relação à representação das mulheres, tem sido interrogada com frequência por escritoras contemporâneas que procuram reler e reescrever o papel das mulheres numa perspectiva pós-colonial e transnacional. Como exemplo, proponho a leitura de dois romances contemporâneos – *Brick Lane* (2003), da escritora Monica Ali, e *The Space between Us* (2006), de Thrity Umrigar – que, além de apresentarem uma perspectiva pós-colonial e marcadamente voltada para as questões de gênero, compartilham um contundente questionamento da inscrição cultural do corpo feminino como um produto regulado

⁸ SPIVAK. Can the Subaltern Speak?, p. 297-299.

⁹ LAURETIS. *Technologies of Gender*.

¹⁰ FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 20-32.

¹¹ PRICE e SHILDRICK. Introduction, p. 8.

socialmente. Um conceito gendrado da política do corpo, como concebem as escritoras analisadas, reescreve a versão tradicional do corpo político – um conceito idealizado segundo os preceitos patriarcais e essencialistas – ao reconhecer o corpo feminino como uma entidade politicamente inscrita e, portanto, como um espaço de determinação individual e de possíveis transgressões. Nesse sentido, os discursos do corpo podem ser questionados por meio da escrita, que nesse caso pode ser concebida como uma proposta atonal, como sugere Solange Ribeiro de Oliveira com relação a algumas obras produzidas por mulheres.

A origem da noção do “corpo político” como uma metáfora para a visualização da sociedade como um todo coerente e coeso é um conceito antigo que remonta a filósofos como Platão, Aristóteles, Cícero e Sêneca. Implícito nesse conceito está a crença no corpo como uma entidade essencialmente masculina, branca e heterossexual e, portanto, idealizada, normatizada e predeterminada. Esse conceito arraigado levou consequentemente a uma ênfase na masculinização do espaço público. Entretanto, ao invés de ser um objeto neutro, o corpo pode ser entendido como um elemento simbólico e material no qual fatores sociais e históricos são inscritos. Nesse sentido uma releitura gendrada da “política do corpo”, como lembra Susan Bordo, reescreve o poder do corpo como uma entidade politicamente inscrita e visualiza o corpo feminino não como a tradicional metáfora do território colonizado, como foi apreendido por muito tempo, mas como um lócus de auto-determinação individual e também de concepção de subjetividades femininas.¹²

Desmantelada através dessa crítica ao corpo político está a antiga lógica cartesiana que estabelecia a oposição entre a mente e o corpo, ou sua versão mais famosa, entre a cultura e a natureza. Essa dicotomia tendenciosa, na qual valores positivos de racionalidade são atribuídos à mente/cultura e os negativos relegados ao corpo/natureza, acaba por ser concebida em termos de gênero na medida em que os termos desvalorizados desse sistema dualístico, isto é, o corpo e a natureza, tornam-se associados ao elemento feminino. Porém, tal correlativo não procede, pois a imagem do corpo/natureza é, por si só, um produto da cultura e não simplesmente um elemento de oposição binária essencialista. Como observa Patricia Waugh,

¹² BORDO. *Feminism, Foucault and the Politics of the Body*, p. 250-251.

o corpo não é algo natural que serve de contraste para um padrão de cultura, mas sim um artefato, produto de uma construção cultural.¹³ Corroborando esse argumento, Judith Butler afirma que “o corpo não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero e de heterossexualidade compulsória”.¹⁴ Butler aponta para a inscrição cultural do corpo, em especial do corpo feminino, colocando em evidência seu caráter político, inevitavelmente remediado por questões culturais. Esse corpo assume, assim, um significado “outro” determinado por imposições e delimitações sociais.

Engajando-se nessa problemática do corpo político, *Brick Lane*,¹⁵ o primeiro romance de Monica Ali, aborda a vivência marcante de duas personagens femininas que se encontram inescapavelmente às margens da sociedade à qual pertencem. De origem muçulmana, nascida em Bangladesh e radicada na Inglaterra, Ali expõe em seu romance as inerentes contradições do mundo globalizado e cosmopolita da contemporaneidade, sob uma perspectiva marcadamente de gênero, que vislumbra o corpo feminino como uma entidade discursiva e construída socialmente.

O romance tem como enfoque central duas personagens femininas – as irmãs Nazneen e Hasina – que apresentam trajetórias completamente opostas com consequências igualmente diversas. Como enfoque central, deparamo-nos com o conceito enraizado de destino (*Fate*) que é projetado sobre as personagens centrais pela figura materna. Nazneen acolhe o que acredita serem os desígnios do destino e, entre outras acomodações às demandas patriarcais, casa-se, aos dezoito anos, com o marido escolhido pelo pai, vinte anos mais velho do que ela, deixa a terra natal e imigra para a Inglaterra para viver junto ao esposo. Hasina, por outro lado, afronta todos esses valores endossados por Nazneen e se casa por amor, desafiando as convenções do casamento arranjado e de comportamento feminino padronizado pela sociedade local. Ao longo da narrativa, porém, esse padrão dicotômico que informa as escolhas individuais das duas personagens femininas é aos

¹³ WAUGH. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*, p. 175.

¹⁴ BUTLER. *Gender Trouble*, p. 26, minha tradução.

¹⁵ Traduzido para o português como *Um lugar chamado Brick Lane*. São Paulo: Rocco, 2004. Tradução de Léa Viveiros de Castro.

poucos quebrado por meio de uma inversão que ocorre em suas vidas que aponta para outros fatores decisivos nas relações de gênero nas sociedades contemporâneas.

A transformação que se processa em Nazneen, como consequência do deslocamento que lhe é imposto, assume papel central na narrativa, cujo final nos é apresentado já nas primeiras páginas. Por meio da voz narrativa em terceira pessoa que expressa os pensamentos de Nazneen, percebemos sua perplexidade diante do que, aos trinta e quatro anos de idade, havia lhe acontecido na vida, sem que ela sentisse que tivesse qualquer determinação em seu futuro: havia se casado, por imposição familiar com um homem fútil e frívolo; havia gerado três filhos – um deles tinha lhe sido arrancado pela morte; e havia tido um amante mais jovem a quem havia se entregado com volúpia aos prazeres do corpo, que até então desconhecia. Contrapondo esses primeiros acontecimentos ocorridos à sua revelia, como ela mesma crê, Nazneen declara, nessas páginas introdutórias, que “quando, pela primeira vez, ela não pôde esperar pelo futuro a lhe ser revelado, mas teve que construí-lo por sim mesma, ela se surpreendeu com seu próprio agenciamento, como uma criança que sacode o punho cerrado e acerta seu próprio olho”.¹⁶

Ao final de sua estória encontramos justamente este movimento de agenciamento mencionado no início do romance: Nazneen reconhece sua capacidade de ação ao tomar as rédeas de seu próprio destino e optar por ficar em Londres, sozinha com as duas filhas, em vez de retornar a Bangladesh com o marido fracassado. Nazneen rejeita ainda o amante muçulmano, nascido na Inglaterra, mas filho de pais bangladeshianos, que via nela uma expressão da autenticidade à qual ele jamais havia tido acesso. Vemos aqui a tradicional equivalência entre a mulher, o que seu corpo representa, e a terra almejada. Karim, que jamais pôde visitar Bangladesh, mas que assume para si o posicionamento revolucionário e o fundamentalismo islâmico que caracteriza a comunidade à qual pertence, anseia por se tornar oficialmente o esposo de Nazneen pelo que ela simboliza, em sua percepção. Para ele, Nazneen representa metonimicamente a terra idealizada à qual jamais teve acesso: “Aquilo que é autêntico, ele havia dito. Ela era seu objeto autêntico. Uma mãe bengali. Uma esposa bengali. Uma idéia

¹⁶ ALI. *Brick Lane*, p. 5, minha tradução.

de lar. Uma idéia dele mesmo que ele encontrou nela.¹⁷ Para Nazneen, não é a transgressão ou o suposto “pecado” que haviam cometido que a impede de aceitar a proposta de casamento de Karim, mas sim a compreensão de que ela representa uma repetição de um padrão de comportamento patriarcal e hegemônico do qual ela anseia por escapar. Nazneen argumenta que eles haviam, na verdade, construído uma imagem idealizada deles mesmos e da situação que vivenciavam.¹⁸ Ela percebe ainda que havia finalmente obtido um certo poder e agenciamento diante de sua própria trajetória de vida e que gostaria de tirar proveito dessa possibilidade libertadora. Nesse momento, Nazneen percebe tanto o papel objetificado que exerce para Karim, quanto a significância desse relacionamento em seu processo de auto-reconhecimento, independência e agenciamento. Nesse sentido, é por meio da transgressão do corpo, ao viver as experiências do corpo sensual e subversivamente se entregar a um homem que não era seu marido, que ela consegue se desvencilhar das amarras ideológicas e sociais às quais sempre esteve atada.

Por outro lado, Chanu, o marido de Nazneen, que, como vários personagens masculinos em romances de autoria feminina que abordam a questão diaspórica, sofre da síndrome de retorno ao lar (*Going Home Syndrome*), e opta pelo retorno como tantos exilados. Nazneen, entretanto, escolhe permanecer na Inglaterra com as duas filhas claramente caracterizadas como sujeitos híbridos com múltiplas afiliações. Enquanto Hasina, a irmã que vive em Bangladesh, não consegue se realizar ou se libertar, mesmo mantendo uma constante postura transgressora dos papéis de gênero e usando seu corpo como veículo dessas subversões (sem, contudo, conseguir transpor os limites de tais representações), Nazneen consegue finalmente vencer os obstáculos impostos pela tradição à qual sempre aderiu. Na cena final que funciona para Nazneen, simbolicamente, como o momento da conscientização de sua emancipação, as filhas levam Nazneen para realizar um sonho antigo: esquiarem em um ringue de patinação. Nazneen, porém, observa que não se pode esquiarem vestindo um “sari”, a vestimenta feminina tradicional indiana, como se dissesse que não se pode conciliar tradição e modernidade. Sua amiga Razia responde,

¹⁷ ALI. *Brick Lane*, p. 382.

¹⁸ ALI. *Brick Lane*, p. 382.

“Aqui é a Inglaterra [...] Você pode fazer o que quiser”.¹⁹ Esse final, que à luz da percepção da diáspora contemporânea parece ingenuamente laudatório, somente pode ser compreendido se levarmos em consideração as questões referentes à presença das mulheres no cenário de movimentos globais. Como nos lembra Spivak, as mulheres como sujeitos diaspóricos ocupam um lugar inquietante e altamente problemático, mas não determinado de forma simétrica e homogênea, mas sim diversificada e heterogênea.²⁰ A nova diáspora da contemporaneidade apresenta como elemento diferenciador o papel das mulheres, agora inseridas dicotomicamente na lógica do mercado global.

A experiência de estar em um mundo cosmopolita, mesmo que alijada do poderio econômico ocidental e limitada ao universo de Brick Lane, é para Nazneen uma prática emancipadora. É Nazneen que consegue garantir o sustento da família por meio do trabalho de costura quando o marido desempregado não consegue alternativa de emprego. É ainda ela que garante o pagamento das dívidas do marido, que desafia a agiota, conterrânea de Bangladesh que explora a família, e que assegura para as filhas a possibilidade de permanecerem na Inglaterra. Ela é, portanto, o instrumento que viabiliza as modificações nas estruturas de gênero para si e sua família. Apesar de seu papel tradicional na estrutura socioeconômica das sociedades globais como objeto de demanda do mercado global, como lembra Spivak,²¹ Nazneen é, mesmo assim ou talvez por isso mesmo, capaz de atuar como elemento agenciador das mudanças de papel de gênero no contexto em que vive.

Brick Lane, no entanto, ao invés de exaltar a dinâmica contemporânea de movimentos globais de trânsito, como pode parecer à primeira vista, apresenta a ambiguidade latente dos fenômenos atuais, inclusive quanto a questões de gênero. Com relação ao uso (e abuso) do corpo feminino, chama a atenção o posicionamento das mulheres que, juntamente com Karim, assumem uma atitude em defesa do islaminismo, diante da reação ocidental aos atentados de 11 de setembro. A insistência em usar a *burka* assume para elas um papel desafiador das convenções ocidentais que faz lembrar a

¹⁹ ALI. *Brick Lane*, p. 415, minha tradução.

²⁰ SPIVAK. *Diasporas Old and New*, p. 250-259.

²¹ SPIVAK. *Diasporas Old and New*, p. 248.

colocação de Spivak, mencionada acima, quanto ao aumento da ocorrência do ritual *suttee* na Índia após a intervenção inglesa: o corpo feminino torna-se a metáfora de uma luta política que tem como espaço de ação o uso, abuso e a apropriação do corpo feminino.²² Em *Brick Lane*, as ativistas políticas que adotam o *hijab*, o ato islâmico de as mulheres se cobrirem e se vestirem com decoro, por fim optam pelo uso da *burka*, a vestimenta negra que deixa à vista apenas os olhos, como forma de protesto, por meio do corpo, em resposta à comoção gerada pela opressão aos muçulmanos na Inglaterra.²³

Se, por um lado, o uso da *burka* pode ser considerado como um dos mais contundentes exemplos da opressão feminina, para essas mulheres seu uso torna-se símbolo de seu orgulho muçulmano, de seu repúdio ao cerceamento da liberdade de expressão islâmica e de sua recusa de adesão aos padrões ocidentais de comportamento. Esse episódio parece demonstrar como a intervenção ocidental acaba por fomentar a adoção de práticas que, por si só, seriam consideradas opressoras para as mulheres, cujos corpos, nesse caso, acabam por representar e assumir de forma visível o resgate do valor simbólico do islamismo. Dessa forma, Ali nos apresenta em *Brick Lane* uma narrativa que expõe as contradições e ambiguidades do mundo cosmopolita e global, questiona noções preestabelecidas de identidades femininas e interroga as formas de representações do corpo feminino.

A temática das relações de gênero, da representação do corpo feminino e das relações entre mulheres de contextos sociais, econômicos e culturais distintos está também no cerne de *The Space between Us*,²⁴ da indiana Thrity Umrigar. Nascida em Bombay (hoje Mumbai), Umrigar mora nos Estados Unidos e, assim como Ali, é uma escritora da diáspora que discute em suas obras questões complexas do mundo cosmopolita contemporâneo, por meio de um viés marcado pelas relações de gênero e pelas interseções com as questões de raça e classe. A obra de Umrigar aborda aspectos relevantes da vida das mulheres na sociedade indiana pós-colonial – sociedade essa que ainda traz resquícios de práticas coloniais concernentes

²² SPIVAK. *Can the Subaltern Speak?*, p. 301.

²³ ALI. *Brick Lane*, p. 229.

²⁴ Traduzido para o português como *A distância entre nós*. São Paulo: Nova Fronteira, 2007. Tradução de Paulo Andrade Lemos.

às relações de gênero. Umrigar discute ainda temas controversos como as questões de gênero e o papel das mulheres no contexto pós-colonial, a vivência conflituosa nas grandes megalópoles cosmopolitas, o perene conflito de classes e etnias na Índia e, principalmente, o uso e abuso do corpo feminino e a violência perpetrada contra as mulheres.²⁵

Umrigar tece uma narrativa instigante que tem como pano de fundo a Índia contemporânea, também uma cidade cosmopolita, sectária e excludente como tantas outras nos países em desenvolvimento. Sob uma alentadora perspectiva de gênero, Umrigar narra a história de vida de duas mulheres indianas – Bhima e Sera – de classes sociais diferentes que compartilham uma vivência perpassada pelas inerentes contradições do mundo em que vivem. Umrigar menciona que, para ela, o romance se localiza na interseção das relações de gênero e classe, não necessariamente de castas, pois Sera, sendo pertencente à etnia de classe média alta Parse,²⁶ não compartilha do sistema Hindu de castas sociais, embora se encontre, da mesma forma, marcada pelas divisões de classes que a afastam de Bhima, sua empregada doméstica que vive nas favelas de Bombay. Separadas pelo rígido sistema social, econômico e cultural da sociedade indiana – o que alguns críticos chamam de “*apartheid* indiano”²⁷ – essas mulheres se unem em torno de problemas comuns às mulheres indianas, ou seja, ambas sofrem discriminação e exploração sexual, mas de formas diferentes pela própria constituição de classes que as separa. Ambas são exploradas, mas de maneiras distintas, levando para o campo das discussões teóricas o ambíguo espaço de interação entre mulheres diversas no contexto atual.

Há entre Sera e Bhima uma hierarquia que confere à última um espaço ainda mais relegado no sistema excludente da sociedade indiana contemporânea. Se Sera passou a vida toda sofrendo no corpo os abusos de seu marido, sendo espancada com frequência, Bhima é forçada a lidar com esse e ainda com um outro tipo de abuso, resultante de sua posição inferior na escala social. Sua neta, Maya, a quem reservava um futuro

²⁵ Ver também ALMEIDA. Intelectuais cosmopolitas: mulheres, migrações e espaço público.

²⁶ Os Parses são uma etnia, da religião Zoroastra, originária da antiga Pérsia, que imigraram para a Índia há anos.

²⁷ Entrevista incluída nas notas da edição de 2005 da Harper Collins, “A Conversation with Thrity Umrigar” (p. 7-11).

melhor do que o de outras mulheres de sua família, ao assegurar sua entrada para a universidade, se vê grávida, após ter sido seduzida e deflorada pelo genro de Sera, cuja esposa estava grávida do primeiro filho. Aqui vale retomar a imagem do estupro das mulheres como metáfora frequente das relações coloniais. O discurso do estupro, como lembra Jenny Sharpe, é uma forma de violência sexual que tem como objetivo a apropriação e objetificação das mulheres como se essas fossem metonimicamente apenas um corpo sexualizado, erotizado e pronto para ser saqueado.²⁸ Essas três mulheres carregam no corpo gendrado as marcas de sua “verdadeira” história, como Bhima afirma sobre si mesma:

o que fazer com esse seu corpo pesado e destituído, esse corpo que gritava sua verdadeira história, esse corpo que queria atestar, testemunhar o que tinha sido feito a ele? [...]. Teria esse corpo – esse suéter confeccionado de músculo e osso e terminações nervosas – teria esse corpo que estar morto, teria seu sangue que congelar e tornar seu corpo imóvel antes que alguém pudesse tecer louvores a ele e considerá-lo o corpo de uma princesa ou de uma rainha?²⁹

Nessa citação Bhima expressa de forma contundente sua percepção de seu corpo “destituído” e gendrado, cuja materialidade atesta e lhe confere as marcas de uma história de opressão, sofrimento, abuso e violência. Adrienne Rich argumenta que o corpo tem sido tão problemático para as mulheres que às vezes é mais fácil descartá-lo e andar por aí como um espírito sem corpo,³⁰ do que se deparar com a fragilidade de sua própria materialidade, como o faz Bhima, sem ter como criar condições de empoderamento por meio dele. Quer seja pelo trabalho doméstico escravo de Bhima, pela violência doméstica sofrida por Sera ou pelo estupro simbólico e a violência perpetrados contra Maya, que fica grávida e é forçada a abortar o filho que espera, o corpo feminino grita sua própria história e revela os abusos sofridos. O episódio do estupro de Maya e da violência do aborto que ela não deseja marca a distância, ao qual o título do romance

²⁸ SHARPE. *The Unspeakable Limits of Rape*, p. 229.

²⁹ UMRIGAR. *The Distance between Us*, p. 262.

³⁰ RICH. *Of Woman Born*, p. 20-35.

alude, entre as personagens femininas de diferentes estratos sociais, pois acaba por conferir a Maya o destino de tantas mulheres de sua classe social: a exploração sexual e uma vida de sujeição e subordinação marcada no corpo. Confrontada com a realidade crua, a sempre solícita, compreensiva e afável Sera é incapaz de transpor as barreiras de classe que a separam de Bhima e Maya, optando por preservar a cegueira que Umrigar parece condenar nas mulheres de classe média alta de sociedades pós-coloniais— o pacto de cumplicidade na exploração de gênero, classe e etnia. Sera se torna, assim, conivente com o aniquilamento final de Bhima, acusada injustamente de roubo pelo genro de Sera que quer se ver livre da ameaça que ela representa para a estabilidade de seu lar idealizado com a esposa e o filho que está para chegar.

Se, por um lado, o romance termina com a liberação simbólica de Bhima, às margens do mar da Arábia, quando essa percebe, finalmente, que é livre e sujeito de seu próprio destino; por outro lado, aponta para a impossibilidade de reparação dos males dessa mulher pobre e destituída. Ninguém pode falar por Bhima, nem ela mesma. Quando tenta falar, não é ouvida — esse é o dilema da mulher subalterna que não pode falar, que Spivak expõe tão bem em termos teóricos.³¹ No final, apesar do aparente otimismo de Bhima, o leitor sabe que a ela não resta mais nada. Sem trabalho, sem esperanças para o futuro da neta, sem condições de garantir o sustento próprio e o de Maya, a única ligação tênue que lhe prende à vida é a dignidade de saber que não lhe resta mais nada a fazer. Nenhuma forma de agenciamento será capaz de lhe proporcionar os meios de uma vida digna, que ela sabe que lhe pertence de direito, por uma questão ética, pelo lugar que ocupa como cidadã de um mundo cosmopolita, porém desigual e nefasto.

Tanto a narrativa de Umrigar quanto a de Monica Ali nos oferecem a possibilidade de vislumbrar as inerentes contradições do mundo pós-colonial, globalizado e cosmopolita em que vivemos, em termos de gênero, classe e etnia. Ao delinear e expor os devires das personagens femininas, as autoras criam um contradiscurso mediador que questiona os vários níveis hierarquizados de exploração de gênero na sociedade cosmopolita contemporânea. No caso do romance de Umrigar, se Sera era explorada por sua condição feminina inerente a um histórico colonial de opressão

³¹ SPIVAK. *Can the Subaltern Speak?*

de gênero, Bhima é duplamente oprimida como sujeito subalterno gendrado sobre o qual nos fala Spivak.³² Sua subjugação é marcada no corpo gendrado e também racializado, que sofre as consequências históricas vividas pelo sujeito subalterno. No caso do romance de Ali, tanto Nazneen quanto Hasina também sentem no corpo a opressão de gênero ao qual estão sujeitas. Essa marca, no caso de Nazneen, diferentemente do que ocorre com Bhima e Hasina, é substituída pela transgressão que lhe permite intervir de forma subversiva em seu destino. Para Bhima e Hasina, porém, só lhes resta esperar pelo momento em que seu corpo subalterno seja reconhecido como sendo digno de respeito e consideração, assim como acontece com o corpo de uma possível princesa ou rainha, como o discurso final de Bhima delinea.

Tanto Monica Ali quanto Thrity Umrigar são, portanto, capazes de produzir narrativas pujantes de encontros, mas também, eu diria, de desencontros, “dialógicos nas diferenças”³³ que apontam para os vários lugares das mulheres no contexto pós-colonial, sabendo sempre que não se pode universalizar a experiência da mulher subalterna e nem tampouco falar por ela ou por qualquer outra. Os romances apresentam ainda a experiência do corpo feminino transformado em um espaço que problematiza a experiência da alteridade e intervém na percepção das identidades e subjetividades femininas. O corpo gendrado é também um espaço da memória, da lembrança, da recusa pelo esquecimento como uma marca das várias e múltiplas vivências das personagens femininas. A metáfora do corpo nos romances analisados pode ser visualizada também como uma possível marca simbólica que permite às personagens delinear ou imaginar percursos outros que não aqueles a elas reservados. Os romances problematizam ainda a inscrição cultural dos corpos femininos que agem, não somente como produtos culturais em contextos políticos e sociais, mas também como possíveis agenciadores de contatos e subjetividades femininas reelaboradas. Ambos os romances evidenciam, assim, uma escrita de autoria feminina que é inevitavelmente perpassada pela perspectiva de gênero e por uma percepção política do corpo gendrado, contribuindo assim para interrogar de forma incisiva as estruturas e práticas discursivas opressoras da contemporaneidade.

³² SPIVAK. *Can the Subaltern Speak?*

³³ SHOHAT. *Estudos de área, estudos de gênero e as cartografias do conhecimento*, p. 26.

Referências bibliográficas

- ALI, Monica. *Brick Lane*. London: Scribner, 2003.
- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Intelectuais cosmopolitas: mulheres, migrações e espaço público. In: WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda (Org.). *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 43-58.
- BORDO, Susan. Feminism, Foucault and the Politics of the Body. In: PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit, (Ed.). *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999. p. 246-57.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. p. 73-123.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vacilo. Petrópolis: Vozes, 1987.
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. London and New York: Routledge, 1998.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A ficção de Bharati Mukherjee: representações de imigrantes nos Estados Unidos na pós-modernidade. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 5, p. 183-192, out. 1997.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A metáfora musical e a representação da identidade feminina. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 42, p. 245-256, jan./jun. 2002.
- PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit. Introduction. In: _____. (Ed.) *Feminist Theory and the Body: A Reader*. New York: Routledge, 1999. p. 1-14.

SHARPE, Jenny. The Unspeakable Limits of Rape: Colonial Violence and Counter-Insurgency. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Columbia University Press, 1994. p. 221-243.

SHOHAT, Ella. Estudos de área, estudos de gênero e as cartografias do conhecimento. In: COSTA, Cláudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira. *Poéticas e Políticas Feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. p. 19-29.

RICH, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton & Company, 1976.

RICH, Adrienne. "Tear Gas". In: _____. *Poems: Selected and New 1950-1974*. New York: Norton, 1975. p. 139.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Diaspora Old and New: Women in Transnational World. *Textual Practice*, v. 10, n. 2, p. 245-269, 1996.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (Ed.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1988. p. 271-313.

UMRIGAR, Thrity. *The Space between Us*. New York: HarperCollins Publishers, 2006.

WAUGH, Patricia. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. London and New York: Routledge, 1989.

IMAGENS QUE SE FRAGMENTAM: DESTERRITORIALIZAÇÃO E OPRESSÃO EM HIMANI BANNERJI E BHARATI MUKHERJEE

Lúcia Helena de Azevedo Vilela¹

Na particularidade de processos de migrações aleatórias delineiam-se novas perspectivas geopolíticas do mundo contemporâneo que afetam profundamente as relações humanas e, dentre elas, as de gênero. Esses movimentos migratórios parecem ser acionados por sujeitos que remam contra a maré das tentativas de homogeneização do mundo. Nesse contexto, observa-se um fenômeno paradoxal: mulheres que vivem a experiência de migração e a conseqüente desterritorialização geográfica vivenciam de forma concomitante o que chamo aqui de desterritorialização do corpo. Argumento que esse duplo processo é acionado por uma poderosa força anterior ao deslocamento – a internalização da opressão inerente à estrutura da sociedade patriarcal. Essa força, por sua vez, encontra eco em um poderoso aliado: as manifestações discursivas de poder que refletem a opressão política e econômica no território de trânsito. Essa combinação de forças internas e externas cerceia a expressão do impulso criativo de mulheres desterritorializadas, produzindo um estado de fragmentação que se reflete no corpo e na narrativa. Argumento, ainda, que os textos aqui analisados são utilizados por suas autoras para trazer à tona a condição subalterna imposta a duas mulheres indianas desterritorializadas: a narradora anônima de “Happiness”, de Mukherjee, e Asima de “On a Cold Day”, de Bannerji.

Partindo do pressuposto de que não se pode separar a literatura de outros tipos de práticas sociais, argumento, portanto, que as mulheres

¹ UFMG.

aqui focalizadas – as protagonistas de Mukherjee e Bannerji – parecem experimentar um duplo processo de desterritorialização: ao deslocarem-se de seu território de origem, essas mulheres carregam consigo todas as causas da opressão existentes ali. No espaço de trânsito, a opressão internalizada se reverte em um duplo instrumento de corte, produzindo uma fragmentação e criando a possibilidade do inexplicável, ou seja, a narrativa não sugere a possibilidade de uma explicação das ações dessas mulheres em uma manifestação discursiva que se oriente para a homogeneização. A metáfora da fragmentação aqui exposta evidencia a situação de opressão das mulheres focalizadas, escancarando a instabilidade de sua condição, como alerta Solange Ribeiro de Oliveira em seu estudo sobre a metáfora musical e a representação da identidade feminina:

A identidade feminina continua problemática, avessa a definições estáveis, perpassada por incontáveis espécies de divisão social e subjetiva. (...) Sob a harmonia aparente, subsistem as estruturas opressoras, que evidenciam a falácia da A unidade aparente é sempre fragmentada, vozes e terrenos mostram-se divididos. música tradicional enquanto símbolo de uma comunidade supostamente sem conflitos.²

Tendo em vista a subsistência de tais estruturas opressoras, não importando para onde as personagens femininas se deslocem, estas estarão constantemente assombradas por seus efeitos devastadores. Trato aqui, portanto, da desterritorialização geográfica e a conseqüente fragmentação do sujeito como um desdobramento do conceito de desterritorialização do corpo de Deleuze e Guattari, de acordo com o qual cria-se o que denominam “corpo sem órgãos” como forma de resistência à noção de organismo, baseada em uma estrutura classificatória.³ O corpo sem órgãos é inexplicável, ou seja, livre de explicação. A desterritorialização é, então, vista aqui como resistência à explicação e portanto à homogeneização. Por outro lado, a desterritorialização também evidencia o fato de que essas mulheres se encontram prisioneiras de uma simultaneidade de opressões – sintetizada por Marilyn Frye em “Oppression” na metáfora das barras invisíveis da gaiola, que se tornam

² OLIVEIRA. A metáfora musical e a representação da identidade, p. 254.

³ DELEUZE E GUATTARI, *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, p. 22.

visíveis, se olhadas de uma distância que permita a visão do conjunto de fatores opressivos.⁴ O deslocamento das duas mulheres de seus países de origem poderia favorecer o ângulo de visão que lhes permitisse perceber não apenas as hastes da gaiola em que estão enclausuradas, mas também o conjunto de fatores que as oprime. Entretanto, a internalização dos fatores de opressão faz com que, ao que tudo indica, carreguem consigo a gaiola invisível que impede seu vôo em direção à liberdade de escolha e continuem, pelo menos por um certo tempo, a olhar, no dizer de Frye, microscopicamente apenas para cada uma das barras de ferro que as oprime, ao invés de terem a visão macroscópica da gaiola como um todo.⁵

No que se refere à fragmentação de que falo aqui, penso que é uma consequência de um processo de “descategorização” cujo resultado reflete-se na construção das personagens das duas autoras em questão. A fragmentação reflete, ainda, as tensões e dilemas da própria condição das autoras, enquanto membros de uma minoria étnica desterritorializada. Ambas escolhem tratar o particular diante dos possíveis apelos do universal, do global ou mesmo de um ambíguo conceito de multiculturalismo. Neste texto tem-se como foco as protagonistas dos dois contos mencionados anteriormente – mulheres indianas desterritorializadas diante das quais pode-se refletir sobre o poder das relações de gênero, classe, etnia no processo migratório e na narrativa. A narradora anônima em primeira pessoa de “Happiness” parece deixar-se levar pelos acontecimentos. Um casamento arranjado por seu pai pouco antes de morrer evidencia o caráter perturbador das decisões tomadas dentro de um contexto patriarcal e opressor. A aparente ingenuidade da narradora marca um processo no qual se lança sem discutir sua própria vontade – sobreposta pela opinião paterna inquestionável. Como diz essa voz quase imperceptível da narradora: “ele me deu o seu conselho e a sua benção”.⁶

⁴ Refiro-me à metáfora utilizada por Frye para explicar a opressão da mulher. De perto, são vistas apenas as barras, das quais poder-se-ia escapar, mas quando se afasta, é possível perceber que o conjunto de barras combinadas impede a libertação: “It is only when you step back, stop looking at the wires one by one, microscopically, and take a macroscopic view of the whole cage, that you can see why the bird does not go anywhere”. FRYE, *Oppression*, p. 48. Tradução minha desta e das demais citações subsequentes.

⁵ FRYE. *Oppression*, p. 48.

⁶ MUKHERJEE. *Happiness*, p. 2835. Tradução minha desta e das demais citações subsequentes.

O pai, entretanto, se isenta de qualquer compromisso para com o bem estar da filha ao afirmar sua onipotência de decisões na área econômica, mas resguarda-se de qualquer compromisso quanto ao destino do casamento escolhido para ela: “Felicidade no casamento? Isso nem mesmo eu posso garantir.”⁷ Sela-se, assim, o destino da narradora levada a imigrar da Índia para os Estados Unidos para encontrar o escolhido – um doutor em engenharia elétrica formado pela Columbia University – justamente onde seu pai gostaria de ter estudado. A escolha do pai reflete uma tentativa de realização de um sonho pessoal seu e não da filha. A narradora leva consigo o conjunto de barras de ferro que constituem a gaiola que a oprime.

As mulheres em questão caracterizam situações motivadas por circunstâncias de deslocamento geográfico que refletem, na verdade, a sua condição de opressão. Como destaca Arjun Appadurai, “as diásporas globais envolvem imensas pressões sobre os casamentos em geral e sobre as mulheres em particular (...)”.⁸

Extrema pressão também parece ser o que motiva Asima – a silenciosa personagem concebida por Bannerji – a saltar da sacada do sétimo andar de um prédio para a calçada – um vôo aparentemente suicida em um dia “especialmente frio”.⁹ O episódio nebuloso, observado pela narradora em terceira pessoa, pode também ser interpretado como um possível homicídio no qual se ocultaria um marido violento, como observa um dos vizinhos. Após a queda fatal, um destes relata à polícia o que parece ter visto “mãos masculinas, um marido provavelmente, empurrando a mulher em direção à porta aberta da sacada; pressionando-a e empurrando-a até que ela chegasse à beirada.”¹⁰

Na cena inicial descrita pela narradora de Bannerji, o corpo que cai em um espaço público representa como que um grito de socorro:

⁷ MUKHERJEE. *Happiness*, p. 2835.

⁸ APPADURAI. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, p. 44. Tradução minha desta e das demais citações subsequentes.

⁹ BANNNERJI. *On a Cold Day*, p. 334. Tradução minha desta e das demais citações subsequentes.

¹⁰ BANNNERJI. *On a Cold Day*, p. 336.

A luz branca e fria incidia sobre Asima tão indiferente quanto sobre a cabine telefônica, a pizzaria e os manequins metálicos nas vitrines das lojas. Lá estava ela estatelada na calçada, bem próximo à esquina, com líquido vermelho a jorrar por detrás de sua cabeça e por debaixo de seu rosto, que estava de perfil.¹¹

A descrição da narradora mostra um corpo desterritorializado: o líquido vermelho que jorra parece estar desvinculado da cabeça e do restante do corpo. A intimidade de Asima se vê exposta no passeio público. A visão desse corpo com características sul asiáticas convida outra personagem desterritorializada, Debbie Barton, ou Devika Bardhan, como era chamada em sua cidade natal, Calcutá, a se identificar com ele e tentar dar-lhe vida. Logo após olhar aquela cena, Devika se pergunta qual seria a história por detrás daquele corpo, que tanto poderia ser de origem indiana como de qualquer outro lugar no mundo. Devika decide, então, criar uma narrativa para aquele corpo. No momento em que o senhor Abdul Jalal pergunta se ela a conhece, ela responde que não, mas depois resolve criar uma história cujo centro é a mulher agora morta:

Na verdade, eu a conhecia. Não muito bem, apenas fiquei conhecendo-a em uma festa. Eu apenas não queria falar sobre isso. O marido dela tinha acabado de deixá-la e levou o filho com ele. Ela não tinha emprego, o inglês dela não era grande coisa e ela estava muito triste – deprimida”.¹²

Devika, que havia mudado de nome e identidade, por pressões econômicas, para adaptar-se ao mundo globalizado do território de trânsito e manter o seu emprego em uma loja de departamentos, percebe que estava tão sem vida quanto aquela mulher no passeio e resolve criar um duplo para si mesma ao unir o corpo sem vida daquela mulher com seu próprio corpo fragmentado. Ela havia perdido o contato com sua própria história ao alterar não só o seu nome para Debbie como o estilo do cabelo e da roupa para globalizar-se e tornar-se invisível aos olhos da sociedade canadense. Devka passa por um processo denominado por Appadurai como globalização da

¹¹ BANNNERJI. *On a Cold Day*, p. 334.

¹² BANNNERJI. *On a Cold Day*, p. 341.

cultura.¹³ Ela passa a engendrar uma nova história para si mesma a partir do corpo silencioso de Asima. Nesse sentido, Devika, que se considerou morta naquele momento, cria uma nova identidade a partir do corpo de Asima. A narrativa desenvolvida por Bannerji, para finalizar o conto, torna visíveis tanto o corpo de Ásima como o seu duplo, criado por Devika – tentativa desesperada de escapar à homogeneização. A narrativa evidencia, ainda, através do “vôo” de Asima, que esta pode ter vislumbrado a possibilidade de se sentir pássaro liberto de sua gaiola, ou do conjunto de fatores opressivos de que nos fala Frye. Por falta de melhor opção, o anseio de Asima por liberdade pode ter se traduzido em um vôo em direção ao infinito, sem avaliar a realidade concreta, que a deixaria apenas como mais um corpo estendido na calçada.

No caso da narradora de “Happiness”, a desterritorialização se faz inicialmente ainda em solo indiano, quando sua imagem e seu perfil são negociados por sua família, antes de embarcar para os Estados Unidos. Na seqüência dessa negociação, ela tem de provar que não houve propaganda enganosa por parte da família e deve certificar seu marido de que é capaz de se submeter a seu veredicto quanto a seus dotes domésticos:

Dois dias após o casamento, o dia conhecido como bou-bhat, que depois traduzi para o inglês para Karin Stein, minha vizinha em Upper Sinclair, New Jersey, como o dia em que a noiva se muda para a casa do noivo e cozinha um arroz suficientemente perfeito para que ele coma, porque se o arroz estiver muito crocante ou muito grudento, ela será desgraçadamente mandada de volta para a casa de seus pais. (...) ¹⁴

A narradora de Mukherjee trata do assunto com a devida ironia, mas parece fria e distante diante do fato de se ver como mercadoria. A explicação de que, caso não seja capaz de agradar ao marido, deverá ser devolvida a seu território original, parece não afetá-la em profundidade. Em outras palavras,

¹³ APPADURAI. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, p. 229. De acordo com Appadurai, “A globalização da cultura não é o mesmo que a sua homogeneização, mas a globalização envolve o uso de instrumentos de homogeneização (armamentos, técnicas de propaganda, hegemonias de linguagem, estilos de roupas entre outros), que são absorvidos nas economias políticas e culturais, apenas para serem repatriadas como diálogos heterogêneos de soberania nacional, economia de mercado, fundamentalismo, etc. (...)”

¹⁴ MUKHERJEE. *Happiness*, p. 2.836.

essa aparente alienação carregada de ironia pode ser vista como uma tentativa de rompimento com uma estrutura classificatória encarceradora. Pode ser, ainda, uma forma de demonstrar o quão próxima ela estava das barras de ferro que constituem a gaiola em que se encontra, não podendo, evidentemente, ter a visão macroscópica do cerceamento da liberdade de que nos fala Frye.¹⁵ O discurso da narradora de Bannerji parece construir-se a partir do olhar de seu marido. Mukherjee utiliza a técnica de tornar a vontade de sua narradora imperceptível para escancarar a posse do corpo da protagonista pelo marido riquíssimo. O conjunto de objetos de consumo e a própria residência de luxo “ofertados” a ela pelo marido escolhido pelo pai a tornam prisioneira sem que possa ver o conjunto de fatores que a oprimem. O olhar masculino aqui incorpora, de forma exacerbada, os valores tradicionais da sociedade patriarcal indiana, aliados ao extremo consumismo do capitalismo norte-americano, tornando-se um poderoso vetor de opressão e homogeneização do comportamento.

A partir desses exemplos, argumento aqui, portanto, que a fragmentação das mulheres desterritorializadas retratadas por Bannerji e Mukherjee reflete uma resistência dessas autoras a uma possível tendência universalizante ou globalizante – tendências de homogeneização do comportamento feminino. As duas autoras não fazem uma escolha casual ao colocarem seu foco nessas mulheres em trânsito que carregam consigo um invólucro de um sistema de opressão da sociedade patriarcal de origem que se amplifica pelas regras do capitalismo globalizado do território de trânsito, representados, aqui, pela metáfora da gaiola invisível. As personagens parecem representar metonimicamente o próprio espaço literário das mulheres de minorias étnicas diante da possibilidade de um espaço globalizado. Poder-se-ia dizer que as personagens desempenham uma função utópica, no dizer de Roland Walter, ao referir-se ao deslocamento das personagens femininas de origem *Chicana* à procura de identidade no espaço da fronteira cultural: “Esta função utópica – um impulso de liberação e salvação – abarca a relação entre tanto o individual como o coletivo e a vida como é vivida e experienciada imaginativamente.”¹⁶

Se a narrativa do indivíduo desterritorializado – representante de grupos étnicos minoritários – tende a ser silenciada pela sociedade majoritária, o fenômeno ocorre em dose dupla no caso da mulher, por

¹⁵ FRYE. *Oppression*, p. 48.

¹⁶ WALTER. *Narrative Identities: (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas*, p. 134. Tradução minha.

sua condição de internalização da opressão em sua sociedade de origem. Um duplo processo se revela, portanto, como demonstro aqui, através da desterritorialização do corpo. Diante de todas as pressões impostas por essas formas de exploração da força criativa, nosso olhar acompanha as tensões e dilemas das mulheres desterritorializadas delineadas por Bannerji e Mukherjee: mulheres fragmentadas como o próprio sujeito pós-moderno. Mas essa fragmentação produz a migração do próprio texto das autoras para um espaço que gera visibilidade. Nesse sentido, desterritorialização implica descentramento do sujeito. Apesar de estar assimetricamente ligado ao território de origem, o sujeito migrante de minorias étnicas torna-se visível na rede dos espaços globalizados: a fragmentação das personagens concebidas por Bannerji e Mukherjee é, portanto, vista aqui como a possibilidade de criação de um espaço de resistência e visibilidade.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: DURING, Simon (Ed.). *The Cultural Studies Reader*. London/New York, 2000, p. 220-230.

BANNNERJI, Himani. On a Cold Day. In: SULLIVAN, Rosemary (Ed.). *The Oxford Book of Stories by Canadian Women in English*. Oxford/New York: Oxford Univ. Press, 1999, p. 334-341.

DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

FRYE, Marilyn. Oppression. In: PEACH, Lucinda Joy (Ed.). *Women in Culture: A Women's Study Anthology*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 45-54.

MUKHERJEE, Bharati. Happiness. In: McQUADE, Donald (Ed.). *The Harper Single Volume of American Literature*. New York: Harper & Row, 1999, p. 2835-2840.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A metáfora musical e a representação da identidade feminina. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 42, p. 245-256, jan./jun. 2002.

WALTER, Roland. *Narrative Identities: (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas*. Bern: Peter Lang, 2003.

DE MENDIGOS, MALANDROS E DITADORES: *OPERA WONYOSI*, DE WOLE SOYINKA

Eliana Lourenço de Lima Reis¹

No final da década de 70 surgiram duas novas adaptações da *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay, e da *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertold Brecht, ambas produzidas fora dos centros culturais hegemônicos: *Opera Wonyosi*, de Wole Soyinka, foi escrita e encenada pela primeira vez em 1977, na Nigéria, enquanto *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, estreou no Brasil no ano seguinte. Por focalizarem, de forma irônica e inteligente, questões políticas e sociais importantes para as sociedades modernas, as obras de Gay e de Brecht certamente despertam interesse e se mostram atuais em épocas e contextos diversos. Mas o que explicaria o aparecimento quase simultâneo de duas novas traduções culturais dessas peças em dois continentes diferentes? Pode-se dizer que, por um lado, isso se deve à capacidade, demonstrada pelas duas obras mais antigas, de fazer uma crítica feroz da sociedade capitalista através de textos primorosos e de músicas que fazem parte do arquivo cultural contemporâneo. Por outro lado, numa década em que grande número de países periféricos era governado por ditaduras violentas, muitas vezes sustentadas pela corrupção, as óperas de Gay e Brecht fornecem modelos para releituras que permitem aliar o prazer do espetáculo à sátira política.

Em sua exímia discussão da *Ópera do malandro* em suas relações com suas precursoras, Solange Ribeiro de Oliveira apresenta, inicialmente, uma visão detalhada da *Ópera dos mendigos* e da *Ópera dos três vinténs* dentro do panorama histórico e artístico em que cada uma surgiu. No caso da obra inglesa, destaca seu caráter duplo de sátira política e de releitura

¹ UFMG.

do arquivo cultural e musical inglês, já que, “parodiando as convenções pastorais, critica também o espaço ‘respeitável’ dos poderosos”.² Para a autora, esta “composição pastoral cômica urbana” consistiria em “um pastoral invertido”, dando origem a uma nova forma, a *ballad opera*, gênero intermediário entre a música popular (as baladas inglesas e estrangeiras da época) e a erudita, que resultou, sobretudo, da colaboração entre John Gay e George Frideric Handel. Quanto à adaptação de Brecht, esta conta com a colaboração de membros de seu grupo (apesar de sua tentativa de ocultar o fato) e de Kurt Weill, responsável principal pelas músicas, em que se observam alusões a composições canônicas, a Gay e a ritmos variados.³ Assim, em Brecht, seria possível observar um “hibridismo musical e literário”⁴ ainda mais acentuado. Perpassam, pelas duas obras, os mesmos temas: “a ligação entre o crime e as esferas do poder”; “a oscilação entre o mundo oficial e a marginalidade”; e, finalmente, “a exploração do homem pelo homem”.⁵

As duas obras mais antigas são sempre evocadas por Solange, pois servem como pontos de referência para o foco de sua análise, que é a *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, percebida como a “transcrição” das anteriores, num processo de tradução cultural em que “não é tanto a linguagem, mas a cultura que deve ser traduzida”.⁶ A autora busca apontar as semelhanças e, em especial, as diferenças entre as três obras, destacando um elemento que se encontra ausente das duas obras precursoras e que ela considera crucial: em lugar do poeta/mestre-de-cerimônias de John Gay, presente nas cenas de abertura e de conclusão, e do cantor de rua, na versão de Brecht, Chico cria o personagem do malandro, João Alegre (cujo nome homenageia o autor inglês), que substitui o poeta-mendigo, mas, ao mesmo tempo, leva a obra em direção a um sentido marcadamente brasileiro. Segundo Solange Ribeiro de Oliveira, a *Ópera do malandro* seria “a mais abrangente e a mais claramente nacional das três óperas”, representando uma nova postura no cenário brasileiro, pois rejeita o “exotismo elitizante de Carlos Gomes”, bem como o “fácil nacionalismo musical baseado no

² OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 33.

³ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 100.

⁴ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 99.

⁵ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 17-8.

⁶ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 18-9.

bom-rústico-ingênuo” do folclore⁷. Para a autora, o malandro encarna um *trickster*, funcionando como elemento mediador, capaz de superar dualidades e, assim, representar o caráter nacional. A figura do malandro adquire, nesta análise, uma função alegórica dupla: por um lado, expõe as especificidades das relações políticas e sociais no Brasil; por outro, ao representar o artista popular, ou o artista-voz do povo, acena para a função social da arte dentro de um horizonte utópico. E é exatamente essa leitura original da *Ópera do malandro* que marca o caráter inovador da análise que Solange Ribeiro de Oliveira faz dessa constelação de óperas.

O Malandro de Chico, como outros *tricksters* da literatura brasileira, “nunca se amolda a um confortável nicho social”;⁸ ele vive em um “entrelugar social”,⁹ localizado entre senhores e escravos, ou entre as diferentes classes, e simboliza “a aliança entre a ordem e a desordem”,¹⁰ ou seja, um tipo de organização social capitalista baseada no favor e no clientelismo, cujo representante máximo seria o presidente Getúlio Vargas, no poder à época em que a ação se passa. Chico Buarque “traduz” os espaços marginais londrinos das versões anteriores para a Lapa da década de 40, época da “política malandra” de Getúlio, em sua busca de conciliação, como lembra a autora, que chama a atenção para a foto do presidente tanto na capa do livro quanto no cenário da peça, aproximando-o do Malandro e da nota de dólar, signo do capitalismo e da abertura da importação no Brasil. Assim, enquanto *A ópera do mendigo* e *A ópera dos três vinténs* apresentam uma “sátira bastante geral das relações de poder dentro da sociedade”,¹¹ através da aproximação entre os criminosos, o poder e o capitalismo, a peça de Chico cria um “bom malandro” como signo do povo brasileiro. Mais, ainda, Brecht e Gay expõem os males sociais em obras em que “[q]ualquer possibilidade de redenção parece estar excluída”,¹² ao contrário da *Ópera do Malandro*, em que há lugar para a utopia. Como Solange aponta muito acertadamente, João Alegre, por representar o artista nacional, “adquire traços utópico-revolucionários e acena para a possibilidade de transformação social, latente

⁷ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 99.

⁸ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 71.

⁹ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 72.

¹⁰ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 76.

¹¹ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 33.

¹² OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 127.

na obra de arte” e “acrescenta o ressurgimento da esperança”,¹³ tema presente na produção de Chico naquela época. O “‘verdadeiro’ malandro” – a face solar deste personagem múltiplo – seria “João Alegre, artista explorado, criador incansável e, finalmente, idealista revolucionário”.¹⁴ Na opinião da autora, o final otimista da peça ratifica essa idéia, pois apresenta “o malandro a serviço da utopia”,¹⁵ numa demonstração da “fé modernista”.¹⁶ João Alegre recusa o suborno e leva a passeata até o fim. A figura do “malandro rebelde [...] líder de movimentos visionários”¹⁷ reforça o papel político propositivo (e não apenas satírico) da arte, posição endossada claramente pela autora, que afirma: “[A]credito no sentido político das representações culturais”.¹⁸

É interessante notar como Chico “traduz” a música europeia (acrescida do jazz americano na versão de Brecht) predominantemente em samba, que acaba por se sobrepor às árias estrangeiras na cena final, como aponta Solange Ribeiro de Oliveira, num sinal de otimismo sobre a maior presença do Brasil no espaço internacional. Ao “humorismo da paródia”, junta-se “o lirismo da melhor música popular brasileira”,¹⁹ um lirismo ausente nas versões anteriores, mas que se coaduna com o tom mais leve e mais confiante no papel da arte nesta obra – uma reminiscência do teatro de cunho mais claramente político de Chico Buarque, como *Roda viva* (1967) e *Calabar* (1973-4).

Ao contrário da *Ópera do malandro*, em *Opera Wonyosi*, de Wole Soyinka, a crítica social e política não vem acompanhada de um horizonte utópico mais claro. As condições históricas que cercaram a escrita e as produções das duas peças são semelhantes, já que tanto a América Latina quanto a África viviam então sob governos ditatoriais. A diferença talvez esteja no maior sentimento de frustração entre os intelectuais africanos, que esperavam que as nações surgidas após a descolonização, no início dos anos 60, conseguissem reverter os problemas do colonialismo e

¹³ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 20.

¹⁴ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 38.

¹⁵ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 63.

¹⁶ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 79.

¹⁷ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 135.

¹⁸ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 81.

¹⁹ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*, p. 38.

apresentar soluções positivas para as nações recém-criadas. Mas o que logo se viu foi a transformação dos líderes políticos em governantes tão, ou mais, arbitrários e violentos do que os antigos colonizadores. Os “falsos profetas” da política e da religião constituem os alvos preferenciais do teatro de Soyinka desde o início de sua carreira; na verdade, a descrença quanto aos novos rumos políticos já aparece em *A Dance of the Forests*, encenada como parte das comemorações pela independência da Nigéria, em 1960. Muitas das peças seguintes constituem críticas severas aos líderes africanos e à utilização da religião por pessoas inescrupulosas; este é o assunto, por exemplo, da trilogia de comédias em torno do personagem Brother Jero, um *trickster* que usa a religião para ganhos financeiros (ao enganar seus féis) e políticos (por meio de alianças como os poderosos). São elas *Kongi's Harvest* (produzida pela primeira vez em 1965); *The Trials of Brother Jero* (em 1966); *Jero's Metamorphosis* (em 1974). A crítica tem classificado essas obras como comédias ou farsas satíricas; através de um humor mais, ou menos, sombrio, todas elas cumprem a função tradicional da sátira, isto é, através do riso, expor os erros e vícios da sociedade para, através do ridículo, levar a um comportamento visto como mais correto. “A sátira nasce do instinto de protestar; é o protesto tornado arte”, afirma Ian Jack.²⁰

Opera Wonyosi constitui exatamente isso: um protesto veemente contra o poder político em conluio com o poder financeiro, que transforma um grande número de nações africanas em cleptocracias violentas. Nesta ópera cômica, Soyinka faz uso da palavra, da música e da dança para revelar as entranhas de uma sociedade doente e cínica através do riso e de um humor direto, hiperbólico, baseado frequentemente em expressões e jogos de palavras de apelo popular, até mesmo vulgares e, por isso, adequadas ao tipo de sociedade retratada. Nesta obra, Soyinka se vale não só do modelo europeu, mas também de performances populares e da ópera popular iorubá, gênero extremamente conhecido na Nigéria.²¹ Este gênero teatral caracteriza-se pela utilização frequente das tradições de farsa satírica e de

²⁰ Citado em CUDDON. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, p. 828. No original, “Satire is born of the instinct to protest; it is protest become art.”

²¹ Sobre a ópera iorubá (*Yoruba Travelling Theatre*), ver, entre outros, REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999. Capítulo V.

narrativas sobre as façanhas de *tricksters*, o que torna as peças mais acessíveis e atraentes para as platéias populares. Esta relação entre *Opera Wonyosi* e as tradições iorubás é reconhecida por estudiosos do assunto como David Kerr, que afirma que, nesta obra de Soyinka, “a relação entre as canções e os diálogos e sua abordagem feroz de fatos contemporâneos encontra-se próxima da tradição da Ópera Iorubá”.²² Esta base popular e performática faz com que esta peça dependa de sua montagem para demonstrar todo seu potencial. Assim, como observam os críticos, a versão publicada da peça não consegue captar toda a exuberância que caracterizou suas encenações, pois somente estas conseguiriam comunicar “o apelo direto, brutal, voltado para as várias classes sociais e apresentar um retrato satírico da decadência fétida de uma sociedade corrupta”, como observa Eldred Jones.²³

Na verdade, as oportunidades para se assistir a produções da peça foram poucas. A estréia, no teatro da Universidade de Ife, em outubro de 1977, contou com a presença de figuras do mundo oficial, incluindo um governador militar e membros das forças de segurança, que aparentemente preferiram não demonstrar terem se reconhecido nos personagens. Entretanto, as autoridades impediram que a obra fosse apresentada em Lagos, evitando que fosse vista pelo público da maior cidade do país, fazendo com que houvesse apenas mais uma apresentação, em janeiro de 1978 – o que indica que os ataques atingiram o alvo. Como observa James Gibbs, “[a] reação oficial, como a de Sir Robert Walpole quando confrontado com sua imagem no palco, apresentada por Gay, foi ‘sorrir e aguentar calado’ enquanto durava a apresentação e só então tomar as providências para que não houvesse outra montagem”.²⁴

Como na *Ópera do malandro*, a ação é deslocada para o espaço nativo, que aqui ganha um alcance mais amplo, pois a ação se passa em New Ikoye (uma referência a um bairro elegante com o mesmo nome em Lagos, Nigéria), um enclave nigeriano situado em Bangui, capital da República Centro-

²² KERR. *African Popular Theatre*, p. 120. No original, “the relationships between songs and dialogue and the play’s ferocious topicality is close to the Yoruba Opera tradition.”

²³ JONES. *The Writing of Wole Soyinka*, p. 132. No original: “direct, brutal, multi-class appeal and give a satirical picture of the foetid decadence of a corrupt society.”

²⁴ GIBBS. *Wole Soyinka*, p. 135. No original, “The official response, like that of Sir Robert Walpole when confronted with Gay’s stage image of himself, was to ‘grin and bear it’ while the performance lasted and then ensure that the opera was not mounted again.”

Africana. Assim, diferente do distanciamento espaçotemporal da versão de Brecht, ou apenas temporal no caso de Chico Buarque, Soyinka opta pelo presente do continente (a década de 70), ancorando o público na política contemporânea tanto na Nigéria quanto em outras nações africanas. Isso se reforça através de referências a figuras notórias do mundo político e financeiro (com outros nomes, mas o mesmo comportamento), bem como a escândalos recentes relacionados a negócios escusos. Entre estes, destacam-se fatos ocorridos havia pouco na Nigéria, como a controvérsia envolvendo a exploração das enormes jazidas de mármore em Igbeti (logo divididas entre os poderosos), as execuções de criminosos em forma de espetáculos populares nas praias de Lagos, bem como episódios de violência policial e política. Entre os abusos mais evidentes, a peça aponta diretamente os açoitamentos públicos de suspeitos; a invasão da casa do cantor e compositor Fela-Kuti, primo de Soyinka, sob a acusação de atividades subversivas; e o incêndio criminoso de prédios do governo para destruir provas de desvios de dinheiro público.

Para enfatizar a dimensão quase pan-africana da obra, o cenário é o bairro habitado por expatriados nigerianos na capital da República Centro-Africana, demonstrando a cumplicidade das diversas nações africanas nas ditaduras da época, já que a maior parte deles trabalha para o governo centro-africano, colaborando em medidas de repressão e na corrupção com técnicas aprendidas na Nigéria. A ação se passa num período que marca o ápice das ambições políticas de Jean-Bédel Bokassa: as celebrações de sua coroação como Imperador nos moldes de Napoleão Bonaparte, que cumprem a função da cerimônia de coroação do rei nas peças de Gay e Brecht. No texto preparado para os ensaios da peça, Soyinka ironicamente manifesta seu agradecimento ao ditador, que ele chama de “His Imperial Diminutive Emperor Bokassa I of Central Africa”, por ter ajudado a resolver “o dilema geográfico desta ópera ao dar um oportuno passo para trás em direção à pré-história, sendo coroado”.²⁵ Em *Opera Wonyosi*, Bokassa se torna a síntese da corrupção do poder na África pós-independência, em especial durante as ditaduras militares da fase inicial do boom do petróleo, na década de 70, tanto na Nigéria quanto em outras

²⁵ Citado em GIBBS. *Wole Soyinka*, p. 130. No original, “his indebtedness to His Imperial Diminutive Emperor Bokassa I of Central Africa, who solved the geographical dilemma of this opera by taking a timely stride backward into pre-history, and being crowned”.

nações. Nesta peça, esse tema tão central na obra de Soyinka é levado ao extremo através da criação do que Biodun Jeyfo denomina “um universo muito mais sinistro e distópico”.²⁶

Como nas peças de Gay e Brecht, o mundo de *Opera Wonyosi* é habitado por criminosos e mendigos, em termos individuais, institucionais e políticos. Como Soyinka observa no Prólogo, é essa situação que propicia a permanência de ditadores por longos períodos no poder, como Jean-Bédél Bokassa (no comando da República Centro-Africana de 1966 a 1979), Idi Amin (em Uganda, de 1971 a 1979) e Macias Nguema (na Guiné Equatorial, de 1968 a 1979). A coincidência das datas da queda de Bokassa e Nguema inspira um comentário irônico de Soyinka, que chama 1979 o “Ano do Expurgo”, que acontece dois anos depois da primeira produção de *Opera Wonyosi*²⁷ – talvez se possa perceber aqui uma possível alusão ao poder político de obras como a sua. Soyinka explica a presença destes e de outros ditadores africanos através da “convivência ativa e de jogos de proteção mútua de outros ocupantes de assentos no poder no continente, igualmente culpados (ou quase culpados)”, contando também com o silêncio de dirigentes de organizações como a União Africana. Como o Prólogo foi escrito para a publicação do texto da peça, Soyinka responde a críticas formuladas por ocasião de sua produção, em especial ao grande número críticos marxistas da época, e explicita os princípios que teriam norteado seu texto:

[...] uma preocupação intransigente com os valores sociais da literatura, um reconhecimento de suas limitações e de seu potencial, e uma afirmação de que o papel do escritor é meramente complementar ao do político, sociólogo, tecnocrata, trabalhador, estudante, professor, etc., não podendo usurpar um ou todos esses papéis inteiramente sem perder sua própria reivindicação a uma vocação distinta.²⁸

²⁶ JEYIFO. *Wole Soyinka: Politics, Poetics, and Postcolonialism*, p. 95. No original, “a far more sinister and dystopian universe.”

²⁷ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. i. No original, “the active connivance and mutual protection games of other equally guilty (or nearly so) incumbents of seats of power on the continent.”

²⁸ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. ii. No original, “an uncompromising concern for the social values of literature, a recognition of the limitations and its potential, and an assertion of the writer’s role as being merely complementary to that of the politician, sociologist, technocrat, worker, ideologue, priest, student, teacher etc., not one that can usurp one or all of these roles in entirety without forfeiting its own claim to a distinctive vocation.”

Soyinka deixa claro o objeto de sua crítica em *Opera Wonyosi*, que é definida como “uma exposição de níveis do poder na prática – através da pena de um satirista” que pinta um quadro da sociedade nigeriana (e africana, por extensão) numa época em que não existe “nenhuma qualidade que possa redimi-la”.²⁹ Sua arte visa, então, “expor, refletir, e na verdade amplificar o lado escuro e podre de uma sociedade que perdeu seu rumo, jogou fora qualquer sentido de valores e está descendo em disparada em direção a um precipício tão rápido quanto permite o mais recente boom artificial”.³⁰ *Opera Wonyosi* é definida, então, como “um retrato sombrio, sem atenuantes, de uma sociedade amoral e insensível”, para a qual o autor não se acha capaz de oferecer soluções “utópicas”; ao invés disso, prefere seguir uma “linha de confrontação por meio de uma reflexão acurada e negativa, na esperança de que, mais cedo ou mais tarde, a sociedade se reconhecerá na projeção” e buscará mudanças.³¹ Soyinka termina o Prólogo com uma profissão de fé no poder de transformação da sátira teatral, sem que esta se norteie pelos princípios defendidos pelos críticos marxistas que o criticam: “Sugerir que revolver a parte de baixo de uma pilha de esterco, infestada de vermes, não é um pré-requisito para a transformação de um país é o ponto máximo do fechamento mental dogmático”.³²

A peça se organiza como um espetáculo musical, o que a aproxima do “show de auditório” ou “teatro de revista” que serve de base para a *Ópera do malandro*. O apresentador aqui é o Mestre de Cerimônias Disc-Jockey (Dee-Jay):

²⁹ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. ii-iii. No original, “*Opera Wonyosi* is an exposition of levels of power in practice – by a satirist’s pen. [...] The Nigerian society which is portrayed, without one redeeming feature, is that of oil-boom society of the seventies [...]”

³⁰ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. iii. No original “art should expose, reflect, indeed magnify the decadent, rotted underbelly of a society that has lost its direction, jettisoned all sense of values and is careering down a precipice as fast as the last artificial boom can take it.”

³¹ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. iv. No original, “paint a bleak, unrelieving picture of an amoral, uncaring society”; “this line of confrontation by accurate and negative reflection, in the confidence that sooner or later, society will recognize itself in the projection [...]”

³² SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. iv. No original, “To suggest that the turning-up of the maggot-infested underside of the compost heap is not a prerequisite of the land’s transformation is the ultimate in the dogmatic mind-closure.”

[...] I'm hosting this show. One time we called it the Way-Out³³ opera—for short, Opera Wayo. Call it the Beggars' Opera if you insist – that's what the whole nation is doing – begging for a slice of the action. [...] I tell you brother, I'm yet to decide whether such a way-out opera should be named after the Beggars, the Army, the Bandits, the Police, the Cash-madams, the Students, the Trade-unionists, the Alhajis and the Alhajas, the Aladura, the Academicas, the Holy Radicals, Holy Patriarchs and Unholly Heresiarchs – I mean man, in this way-out country everyone acts way-out. Including the traffic. Maybe we should call it, the trafficking Opera. Which just complicates things with trafficking in foreign exchange. Nice topical touch. Man, this country whips you right out on cloud Nine! I'd better bring you back to earth with a song about that universal species of humanity – and if you haven't heard Louis Armstrong do his own thing with good old Mack, man, just where you been?³⁴

Segue-se uma paródia de “Mack the Knife”, cantada por todo o elenco, com referências bastante diretas a escândalos financeiros recentes. Essa adaptação é objeto de um comentário metalingüístico: da mesma forma que Louis Armstrong se apropria da música de Brecht-Weill (“do his own thing”, isto é, cantá-a em seu estilo próprio), Soyinka recicla as duas óperas

³³ *Way-out* é usado aqui no sentido de “pouco convencional”, numa referência ao estatuto da peça como tradução cultural livre.

³⁴ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 1. Segue uma tradução quase literal da citação: “Sou o apresentador deste show. No início, nós o chamamos de Ópera-pouco-convencional – para resumir, Ópera Wayo. Vocês podem chamá-la de Ópera dos mendigos, se quiserem – é isso que a nação inteira está fazendo – mendigando uma fatia do poder. [...] Pode crer, irmão, ainda tenho de decidir se uma ópera tão pouco convencional deve receber o nome dos Mendigos, do Exército, dos Bandidos, da Polícia, das Mulheres Comerciantes, dos Estudantes, dos Sindicalistas, dos Muçulmanos e Muçulmanas, da Igreja Aladura [igreja africana oriunda do anglicanismo], das Acadêmicas, dos Santos Radicais, dos Santos Patriarcas e dos Heresiarcas não santos – quero dizer, cara, que nesse país pouco convencional todo mundo age de modo pouco convencional. Talvez a gente possa dar o nome de Ópera traficante. O que complica ainda mais as coisas, com o tráfico de moeda estrangeira. Um bom toque tropical. Cara, este país é um espanto! É melhor voltarmos para o mundo real com uma música sobre a espécie universal da humanidade – e, se você ainda não ouviu Louis Armstrong cantar a versão dele do velho Mack, cara, onde é que você estava?”

anteriores. Porém, ao contrário de Chico Buarque, autor de letra e música, Soyinka utiliza composições de autoria diversa, fazendo com que a crítica avalie este ecletismo como a falta de uma unidade de estilo. Como informa James Gibbs e Derek, as fontes vão desde Brecht-Weill (“Mack the Knife” e “The Song of Jenny Levenson”), até canções infantis (“Who Killed Ne-Niga”), composições do músico britânico Donald Swann (“Blood, Blood, Glorious Blood”) e do cantor popular nigeriano, da etnia ibo, Israel Ijemanze.³⁵

Durante a encenação, em especial a primeira, as palavras iniciais do Dee-Jay deixaram o público em dúvida sobre que tipo de espetáculo eles estavam presenciando: se um show musical, uma peça teatral ou um happening. Como observa James Gibbs,³⁶ o objetivo foi justamente deixar o público na incerteza, o que se intensificou através da mistura de realidade e ficção que se seguiu. Atores circulavam pela platéia, “vendendo” mercadorias que haviam roubado dos “corpos” em cena; além dessas ações ensaiadas, outras intervenções causavam surpresa até em muitos atores, propositadamente não informados delas. Gestos políticos também foram reproduzidos no palco de maneira a dificultar a distinção entre o real e o ficcional, entre a história pessoal dos atores (alguns deles dissidentes políticos, como o escritor Biodun Jeyifo) e seu papel no palco. Gibbs comenta que a cena mais inquietante foi aquela em que uma procissão atravessava o auditório, seguindo um caixão carregado por atores, reproduzindo uma notícia veiculada naqueles dias sobre o jornalista Tai Solarin que, com um grupo de amigos, recolheu um dos muitos corpos em decomposição abandonados nas ruas de Lagos, levando-o em procissão até a prefeitura. Como diretor da encenação, Soyinka fez com o gesto político-humanitário de Solarin fosse exposto no palco, causando uma reação de desconforto na plateia, que suspeitava que realmente houvesse um corpo naquele esquife (o que não era de todo impossível, dado o número de corpos insepultos nas ruas). Ainda segundo Gibbs, a associação muito direta com a história da época se mostrou muito eficaz nas montagens de 1977-8; entretanto, essa estratégia tornaria a peça muito “tópica”, fazendo com que novas encenações necessitem de adaptações para se adequar a circunstâncias diferentes.³⁷

³⁵ GIBBS. *The Writing of Wole Soyinka*, p. 132-133; WRIGHT. *Soyinka's Smoking Shotgun*, p. 28.

³⁶ GIBBS. *The Writing of Wole Soyinka*, p. 133-134.

³⁷ GIBBS. *The Writing of Wole Soyinka*, p. 136.

Soyinka utiliza basicamente os mesmos personagens da *Ópera dos três vinténs*, com identidades e nomes nigerianos, com a exceção de Macheath, Polly, Lucy e Inspector Brown. O personagem correspondente a Peachum é Anikura (nome de um criminoso famoso) que, com sua esposa De Madam, comanda um bando de mendigos (cada um com uma história fictícia e trajes correspondentes), composto por membros de diversas camadas da sociedade (entre eles, um pregador, um advogado e um professor universitário em licença sabática). O Dee-jay apresenta Anikura como “[a] professional artist who belongs to the School known all through the ages as Con Art. In short, a master of the psychology of charity”.³⁸ E essa noção de caridade é exposta pelo próprio personagem, que, cinicamente, afirma: “Our job is to induce Charity in others, not to practice it ourselves”.³⁹ Seu abrigo, chamado “Home from the Home for the Homeless” [Casa longe de casa para os sem-casa] controla as atividades dos mendigos, que lhe pagam uma porcentagem das esmolas, contando com a conivência de políticos e da polícia, bem como dos hipócritas e corruptores da fé cristã e islâmica, como fica claro na “Canção de Anikura”.⁴⁰ O poder se mantém, então, através do dinheiro, fazendo com que todos se transformem em mendigos, já que as lealdades dependem da capacidade de adquirir riqueza para, com ela, comprar o poder e aplicá-lo à vontade. Os mendigos, então, se tornam funcionários de Anikura, que os prepara para exercer papéis que agradem a públicos diversos:

ANIKURA (*in a formal lecturing voice*): These represent the five types of misery most likely to touch people’s hearts. The sight of them brings about that unnatural state of mind in which people are actually willing to give money away. (*Selects one.*) That’s the cheerful cripple – victim of modern road traffic. We call it the Nigerian special. The next model – War Casualty. Can’t stop twitching you see. [...] The third model – we call

³⁸ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 3. Em português: “[um] artista profissional que pertence à Escola conhecida através dos tempos como a Arte da Trapaça. Em resumo, um mestre da psicologia da caridade”.

³⁹ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 6. Em português: “Nosso trabalho é induzir os outros à Caridade, e não praticá-la.”

⁴⁰ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 3.

it the Taphy-Psychotic. [...] Number Four. Victim of modern industry.⁴¹
[...] Well now to the next model. ([...] *Ahmed recoils in horror.*)
A blind Man, heart-breaking very effective. He feels pity! [...] You feel the same way as the passers-by should feel. You're only fit to be begged from. Lead him away – give him the Bleeding-Heart outfit. And we'll have to change your story. You won't get far with the original one. Your new story is that of the Good Man Ruined by Kindness. Successful man run to seed. [...]⁴²

Vestindo trajes nativos, Anikura representa a corrupção da sociedade tradicional no contexto de decadência da sociedade nigeriana e, como aponta Femi Euba, “através de sua sabedoria tradicional, ele explora tanto a tradição quanto a decadência”.⁴³ Essa exploração da miséria é exposta com cinismo no “Hino dos mendigos” (“The Beggars’ Anthem”), que reforça a visão da Nigéria como um país de mendigos:

To beg is to bag/ Not, is to lag/ Behind most successful men/ Is a history of fulsome mien/ It's not such a shame/ If you wish to make a name/ To learn how to butter up/ How to be a sucker-up [...]/ Pride has a price/ Too heavy for the wise/ The excess weight of opulence/Is balanced by benevolence/ We fill a social need/

⁴¹ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 7-8.

⁴² SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 9. Em português: ANIKURA (*numa voz formal, como se fizesse uma palestra*): Estes representam os cinco tipos de miséria mais capazes de tocar o coração das pessoas. A visão deles faz surgir o estado mental inatural em que pessoas passam a desejar doar dinheiro. (*Escolhe um mendigo*). Aquele é o aleijado alegre – uma vítima do tráfego rodoviário moderno. Nós o chamamos de especial nigeriano. O próximo modelo – Vítima de acidente de guerra. Não consegue parar de se contorcer, como você pode ver, [...] O terceiro modelo – nós o chamamos de Psicótico por causa de violência policial. [...] Número quatro. Vítima da indústria moderna. [...] Agora o próximo modelo. ([...] Ahmed se retrai horrorizado.) Um Cego, de cortar o coração, muito eficiente. Ele sente pena! [...] Você sente o mesmo que os passantes devem sentir. Você se serve mesmo para dar esmola. Leve-o embora – dê-lhe a roupa de Coração Sofredor. E vamos ter de mudar sua história. Você não vai longe com sua história original. A nova é a história do Homem Bom Arruinado pela Bondade. O homem de sucesso desleixado.”

⁴³ EUBA. Soyinka's Satiric Development and Maturity, p. 619.

Take the stigma out of greed/ Have you money, power or pace
to spend?/ The beggar is your friend.⁴⁴

Se seguirmos aqui a leitura feira por Solange Ribeiro de Oliveira em sua análise de *Ópera do malandro* e considerarmos a figura do mendigo como correspondente à do malandro como representativa da identidade nacional, teremos uma imagem extremamente negativa do africano, em especial do nigeriano. Na Nigéria, o “Primeiro Mandamento” seria “Quem mendiga, se dá bem” – “He who begs, bags”, gritam em coro os mendigos liderados por Anikura.⁴⁵ Ou, como diz Macheath: “The smell of Money endows the dumbest Nigerian with instant intelligence.”⁴⁶ Anikura resume bem esta visão: “They know that any Nigerian will rob his starving grandmother and push her in the swamp.”⁴⁷

Os mendigos treinados para exercer uma atividade criminosa (a exploração dos sentimentos) se assemelham ao bando de Macheath. A diferença está apenas nos métodos mais violentos de extorsão e intimidação e na comparação com o mundo capitalista, que se torna cada vez mais explícita depois do casamento de Macheath e Polly. Esta assume o comando quando o marido precisa fugir e passa a utilizar os métodos aprendidos com os pais (Anikura e De Madam) para modernizar a organização do grupo em moldes empresariais. Em contraste com os trajes (e métodos) tradicionais de Anikura, o figurino de Macheath “traduz” as roupas de dândi usadas pela personagem na ópera de Brecht em dois tipos de vestimentas. No início, Macheath procura fazer-se passar por um homem de negócios *nouveau riche* e usa luvas de renda, bengala com

⁴⁴ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 70-71. Em português: “Mendigar é se dar bem/ Não [mendigar] é ficar para trás/ Por trás dos homens bem sucedidos / Está uma história de aspecto repulsivo / Não é tanta vergonha/ Se você quer fazer seu nome/ Aprender como lisonjear/ como ser um bajulador [...] / O orgulho tem um preço/ Alto demais para os matreiros/ O excesso de peso da opulência/ É balanceado pela benevolência/ Nós preenchemos uma necessidade social/ Tirar o estigma da ambição/ Você tem dinheiro, poder ou tempo pra gastar?/ O mendigo é seu amigo.”

⁴⁵ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 65.

⁴⁶ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 54. Em português: “O cheiro do Dinheiro concede, ao nigeriano mais estúpido, inteligência instantânea.”

⁴⁷ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 4. Em português: “Eles sabem que qualquer nigeriano vai assaltar sua mãe que está morrendo de inanição e depois jogá-la no pântano.”

castão de marfim e correntes de ouro nos sapatos – uma alusão aos trajes elegantes do personagem na peça de Brecht. A importância exagerada que se dá à aparência constitui um dos alvos de crítica da peça, cujo título é, na verdade, uma referência direta ao gosto pelo luxo e a ostentação demonstrada pelas classes detentoras do poder na África, já que *wonyosi* é o nome de um tecido de renda extremamente caro e que, na época, constituía o signo máximo de elegância e riqueza. Como diz Polly, *wonyosi* é a “única moda nos círculos certos”. E explica: “This one costs about five hundred dollars a yard. [...] When you wear this at home it’s a sign that you’ve arrived”.⁴⁸ Essa moda mostra-se ainda mais extravagante e ridícula quando Macheath confunde a renda com os andrajos dos mendigos, também cheio de buracos. Os uniformes dos membros do bando são igualmente risíveis: abadás de renda azul, que deveriam lhes dar a aparência de homens de negócio.⁴⁹

Os uniformes de policiais e militares, vistos como signos de autoridade, são também alvo da crítica de Soyinka, que mostra as duas categorias como igualmente corruptas e envolvidas nos jogos de poder, competindo entre si para alcançar mais vantagens. Prophet Jeru, um dos mendigos, comenta sobre as possibilidades de Macheath escapar da pena de morte: “All’s he [Macheath] got is the police. If you’ve got the Army on your side... well, at the very least it puts his fate in the balance”.⁵⁰ Anikura resume bem essa distribuição de poderes, em que o exército é sempre o lado mais forte: “Now what’s [Inspector] Brown but a mere law enforcer? You, by contrast, Colonel Moses, are a law-giver”.⁵¹ A sátira mais contundente a essa situação pode ser observada sobretudo na canção “Khaki is a Man’s Best Friend”,⁵² um dueto de Macheath e Inspector Brown:

⁴⁸ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 38. Em português: “Esta custa mais ou menos quinhentos dólares o metro. [...] Quando você usa isso [essa renda] é sinal de que você chegou no topo.”

⁴⁹ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 35-39.

⁵⁰ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 68. Em português: “Tudo que ele [Macheath] tem é a polícia. Se você tem o Exército do seu lado... bem, no mínimo isso pesa na balança.”

⁵¹ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 75. Em português: “O que é o [Inspector] Brown, a não ser alguém que impõe a lei? O senhor, ao contrário, Coronel Moses, é alguém que faz a lei.”

⁵² Uma alusão direta a “Diamonds are a girl’s best friend”, canção famosa na voz de Marilyn Monroe.

Khaki is a man's best friend
 The girls seem to favour the trend
 So one day I upped and enrolled
 With patriots and others, mean and bold
 And I dreamed of the deeds I would do
 And glowed with the glory of me
 For what is a man but the sum of his power
 To kill or to spare, to make the world cower [...]
 Well, power is power whatever the name
 The Khaki sure makes up for the shame
 Civilians are sheep, just hear them bleat
 When my good Taphy whip clears the street [...].⁵³

Como se pode ver pela presença do nome do tecido (*wonyosi*) no título da ópera, Soyinka escolhe o culto das aparências e do luxo como foco de sua crítica aos descaminhos do poder na África. A utilização das roupas como signos externos do poder atinge todas as camadas sociais, tornando-as igualmente ridículas, a começar por Emperor Boky (Bokassa) em seu extravagante figurino de coroação. Em *Opera Wonyosi*, a figura de Bokassa funciona como o epítome do ridículo dos poderosos, tanto em sua aparência quanto em seu discurso, marcado pelo apego excessivo à antiga metrópole (a França), bem como pela fanfarronice e oratória exagerada em seus longos monólogos. Na verdade, Soyinka busca captar no palco o comportamento já histriônico dos tiranos africanos da época, apresentando uma performance teatral de uma performance política e de um comportamento social teatralizado, caracterizado pelo exagero e pelo excesso, manifestados nas aparições dos personagens, particularmente nas comemorações oficiais. Recebem ênfase especial os rituais e cerimônias que cercam os ditadores e as elites políticas africanas, que atingiram o ápice durante as celebrações da coroação de Bokassa, que consumiram

⁵³ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 22-23. Em português: A farda é a melhor amiga do homem / As moças parecem preferir essa tendência/ Assim um dia eu fui e me alistei/ Junto com patriotas e outros, medíocres e ousados / E eu sonhei com os feitos que faria/ E eu me animei com a minha glória/ Pois o que é o homem a não ser a soma de seu poder/ De matar ou poupar a vida, de fazer o mundo curvar-se [...]/ Bem, poder é poder, não importa o nome/ A farda com certeza compensa a vergonha/ Os civis são carneiros, ouça só como eles balem/ Quando meu chicote deixa a rua deserta [...].”

grande parte do orçamento do país naquele ano, inclusive o auxílio financeiro oferecido pela antiga metrópole colonial.⁵⁴ Desse modo, Soyinka satiriza, por um lado, a tirania e os desmandos dos ditadores pós-coloniais (com o apoio de governos estrangeiros) e, por outro, o amor pela pompa e ostentação. Aqui, também, Soyinka se vale de acontecimentos da época na República Centro-Africana, como ele faz com a história da Nigéria. Recebem referências diretas, mas de forma paródica, episódios como “a morte dos inocentes”, em que Bokassa demonstra sua violência e perversidade ao ordenar a prisão, tortura e morte de um grande número de estudantes que haviam ousado protestar contra a lei que obrigava o uso de uniformes que só poderiam ser adquiridos de lojas de propriedade do ditador e de seus familiares.

Diferentemente do que encontramos em outras obras de Soyinka voltadas para a crítica social e política, em *Opera Wonyosi* não há dissidentes ou opositores; como observa B. Jeyifo, “o abuso do poder em grande escala e sua influência corruptora circulam, de modo foucaultiano, entre governantes e governados, entre espoliadores e espoliados, e no interior desses círculos”.⁵⁵ O poder se infiltra, assim, de modo capilar, disseminando-se por toda a sociedade, num processo discutido por Achille Mbembe em seu conhecido estudo sobre as nações pós-coloniais, *On the Postcolony*. Este autor explica o problema da dominação e da violência nos países que ele denomina “pós-colônias” relacionando-o à “relação ‘íntima’” entre governantes e governados, isto é, à lógica da “convivialidade”, que acaba “inscrevendo os dominantes e os dominados dentro da mesma episteme”.⁵⁶ Para Mbembe, a sujeição aos poderosos parece ser tão generalizada e intensa

⁵⁴ Para maiores informações sobre a coroação de Bokassa, bem como sobre seu governo, ver, entre outros, TITLEY, Brian. *Dark Age: The Political Odyssey of Emperor Bokassa*. Montreal: McGill-Queens University Press, 1997.

⁵⁵ JEYIFO. *Wole Soyinka: Politics, Poetics, and Postcolonialism*, p. 95. No original, “the gross abuse of power and its corruptive influence circulates, in a Foucauldian manner, between and within the rulers and the ruled, the looters and the ‘looted’.”

⁵⁶ MBEMBE. *On the Postcolony*, p. 110. No original, “on the logic of ‘conviviality’, on the dynamics of domesticity and familiarity, inscribing the dominant and the dominated within the same *episteme*.”

justamente porque o povo “internalizou a epistemologia autoritária a ponto de eles próprios a reproduzirem nas mínimas situações da vida diária”.⁵⁷

Mbembe discute também a face grotesca do poder, que constitui justamente um dos alvos da sátira de Soyinka, que expõe a presença do grotesco e do obsceno na vida das pessoas comuns e também na vida do estado. Para Mbembe, isso seria verificado

- (1) na escolha do momento e do lugar para aquelas ocasiões que o poder estatal organiza para dramatizar sua própria magnificência; (2) nos materiais reais usados nas exibições cerimoniais através das quais ele torna manifesta sua majestade; e (3) na maneira específica em que os oferece, como espetáculos, para serem vistos por seus “súditos” (*cibles*).⁵⁸

Seguindo-se as formulações de Mbembe, a ausência de qualquer forma de oposição ao poder em *Opera Wonyosi* não poderia ser analisada a partir de uma noção simplificadora da relação pós-colonial em termos de resistência ou colaboração, pois ela seria presidida por uma lógica de “convivência” entre o poder instituído e seus “súditos”. Essa lógica viria acompanhada da “familiaridade e domesticidade” exigidas nesse tipo de relação, o que explicaria a ausência das reações esperadas daqueles que passaram pela experiência da dominação, isto é, “a resistência ou a acomodação”. O que acontece, na verdade, é o que Mbembe denomina “a ‘zumbificação’ tanto dos dominadores quanto dos que estão aparentemente dominados”, pois “cada um roubou do outro a vitalidade e ambos acabaram sem poder”.⁵⁹ A posição dos sujeitos é ainda complicada pela existência de vários espaços

⁵⁷ MBEMBE. *On the Postcolony*, p. 128. No original, “the subjects of the *commandement* have internalized authoritarian epistemology to the point where they reproduce it themselves in all the minor circumstances of daily life.”

⁵⁸ MBEMBE. *On the Postcolony*, p. 104. No original, “(1) in the timing and location of those occasions that state power organizes for dramatizing its own magnificence; (2) in the actual materials used in the ceremonial displays through which it makes manifest its majesty; and (3) the specific manner in which it offers these, as spectacles, for its ‘subjects’ (*cibles*) to watch.”

⁵⁹ MBEMBE. *On the Postcolony*, p. 104. No original, “this logic has resulted in the mutual ‘zombification’ of both the dominant and those apparently dominated. This zombification means that each has robbed the other of vitality and left both impotent (*impouvoir*).”

públicos na “pós-colônia”, cada um com sua lógica própria, mas relacionada inextricavelmente com outras lógicas, de acordo com o contexto. Como consequência, “o sujeito pós-colonial precisa aprender a barganhar neste mercado conceitual”, bem como adquirir a capacidade de “lidar com não apenas uma identidade, mas com várias—flexíveis o bastante para negociar como e quando necessário”.⁶⁰ Para isso, o sujeito necessita de um talento dramático que o torne “*homo ludens* por excelência”, capaz de mostrar, a cada ocasião, uma *persona* diferente.

Em um capítulo denominado “A estética da vulgaridade”, Mbembe discute o que ele chama de “a banalidade do poder na pós-colônia”,⁶¹ que se manifestaria através da onipresença do obscuro e do grotesco. Estes, ao contrário do que pensava Bakhtin, não se situariam apenas nas culturas não oficiais, pois “de fato, são intrínsecos a todos os sistemas de dominação e aos meios pelos quais esses sistemas são confirmados ou desconstruídos”.⁶² Dessa forma, afirma Mbembe, o grotesco faz parte do discurso tanto do poder quanto do povo:

[N]a pós-colônia, a busca pela grandiosidade e pelo prestígio contém em si elementos de grosseria e do bizarro que a ordem oficial procura esconder, mas que as pessoas comuns trazem à tona, muitas vezes impremeditadamente. [...] De fato, o mundo oficial e o povo têm muitas referências em comum, entre elas certa concepção da estética e da estilística do poder e do modo como ele opera e se expande. Daí, por exemplo, que o exercício do poder deva ser extravagante, pois tem de alimentar não apenas a si mesmo, mas também a sua clientela; ele deve oferecer provas públicas de seu prestígio e glória através de uma apresentação suntuosa (mas onerosa) de seus símbolos de status, exibindo o grau mais alto do luxo em vestimentas e estilo de

⁶⁰ MBEMBE. *On the Postcolony*, p. 104. No original, “subjects in the postcolony also have to have marked ability to manage not just a single identity, but several—flexible enough to negotiate as and when necessary.”

⁶¹ MBEMBE. *On the Postcolony*, p. 102. No original, “the banality of power in the postcolony”.

⁶² MBEMBE. *On the Postcolony*, p. 102. No original, “are intrinsic to all systems of domination and to the means by which those systems are confirmed or deconstructed.”

vida, transformando atos pródigos de generosidade em um grande teatro.⁶³

Opera Wonyosi expõe ao ridículo “a estética e estilística do poder”, baseadas no “caráter barroco da pós-colônia: sua arte da representação, pouco comum e grotesca, seu gosto pelo teatral, bem como sua busca violenta pela maldade, que chega à desfaçatez”.⁶⁴ Dessa forma, Soyinka traduz, para a África dos anos 1970, o submundo urbano de John Gay e Brecht, e, paralelamente, o do Rio dos malandros na década de 40. O foco da crítica é semelhante: as relações entre o poder político e o econômico; entretanto, o tom dessa crítica e o efeito sobre o público certamente apresentam diferenças, em especial na *Ópera do malandro*. Como apontou Solange Ribeiro de Oliveira em sua análise desta obra, o malandro, representando o artista, termina a peça com um gesto político ousado, indicativo do poder revolucionário da arte como utopia. Esse aceno para a esperança está, certamente, ausente em *Opera Wonyosi*. Os poderosos são expostos ao ridículo, mas as cenas finais servem apenas para reforçar o contexto de impunidade em que vive a África. Como acontece nas versões de Gay e Brecht, Macheath tem sua pena de morte suspensa por ordem do imperador e ninguém recebe punição por seus erros. Além disso, também como nas óperas precursoras, a caracterização de Macheath e Anikura/Peachum faz com que eles sejam simpáticos ao público, que prefere o final feliz. Em *Opera Wonyosi*, tudo leva a crer que a situação sociopolítica não será alterada, como indicam, por um lado as canções finais e, de outro, a forma com que o Dee Jay conclui sua atuação no “show”.

⁶³ MBEMBE. *On the Postcolony*, p. 109. No original, “in the postcolony the search for majesty and prestige contains within it elements of crudeness and the bizarre that the official order tries hard to hide, but that ordinary people bring to its attention, often unwittingly. [...] In fact, officialdom and the people have many references in common, not least a certain conception of the aesthetics and stylistics of power and the way it operates and expands. Hence, for example, the *commandement* must be extravagant, since it has to feed not only itself but also its clientele; it must furnish public proof of its prestige and glory by a sumptuous (yet burdensome) presentation of its symbols of status, displaying the heights of luxury in dress and lifestyle, turning prodigal acts of generosity into grand theater.”

⁶⁴ MBEMB., *On the Postcolony*, p. 115. No original, “the baroque character of the postcolony: its unusual and grotesque art of representation, its taste for the theatrical, and its violent pursuit of wrongdoing to the point of shamelessness.”

Entre as canções finais está “Blood, Blood, Glorious Blood” [Sangue, sangue, sangue glorioso], que critica a sede de violência manifestada pelo povo em seu gosto pelas execuções em praça pública (frequentemente chamadas de “Bar Beach Shows”, devido ao lugar onde geralmente aconteciam) e termina com a visão grotesca de um Deus sanguinário: “It’s blood I feel well on / So puncture the felon / Give glory to God and make gory your god”.⁶⁵ A canção final, por Anikura, resume o ambiente decadente da África da época. O personagem primeiro se dirige ao público, comentando a suspensão da morte de Macheath: “Well, does that surprise you? It shouldn’t. We men of influence – of Power if you like – respect one another. We speak the same language, so we usually work things out. As for you lot, [...].”⁶⁶ Segue-se então a canção, em que Anikura adverte que, para os mais fracos, o fim nem sempre é feliz como o de Macheath e, em seguida, confirma os prazeres do poder:

What we must look for is the real beneficiary
 Who does it profit? That question soon
 Overtakes all your slogans – who gains?
 Who really accumulates and exercises
 Power over others. The currency of that power
 Though it forms the bone of contention
 Soon proves secondary. I tell you –
 Power is delicious (*turns sharply*) heel!⁶⁷

Todo o elenco se junta então e, ao som de “Mack the Knife”, forma-se um cortejo liderado pelo próprio Imperador, vestido com os trajes da coroação, em uma carruagem puxada por quatro cavalos. Atrás dele seguem

⁶⁵ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 79. Em português: “É com o sangue que me sinto bem/ Então espete o criminoso/ Dê glória a Deus e cubra seu deus de sangue.”

⁶⁶ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 82. Em português: “Bem, isto o surpreende? Não deveria. Nós, homens de influência – de poder, se preferir – respeitamos um ao outro. Falamos a mesma língua, por isso geralmente damos um jeito. Quanto a vocês, [...]”

⁶⁷ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. 83. Em português: “Temos de procurar quem é o verdadeiro beneficiário/ Quem lucra com isso? Esta pergunta logo/ Se sobrepõe a todos seus slogans – quem ganha?/ Quem realmente acumula e exerce/ O poder sobre os outros. A moeda desse poder/ Apesar de ser o pomo da discórdia/ Logo se mostra secundário. Eu lhe digo – / O poder é delicioso (*vira-se rapidamente*) bater calcanhares!”

os outros personagens na ordem determinada pelo texto da peça, que reproduz a hierarquia do poder: os sacerdotes, os policiais e militares, Anikura e Macheath (reconciliados, lado a lado), as mulheres, os bandos de mendigos e de criminosos, as prostitutas, o povo.

Com toda certeza, trata-se de um final pessimista quanto ao potencial revolucionário do teatro, apesar do que Soyinka afirma em seu Prólogo ao texto publicado em 1981. Esta impressão se intensifica com o “Apêndice” que fecha a peça, na voz do Dee-Jay que, na cena anterior, apareceu como mensageiro do Imperador, lendo o texto do perdão da pena. Essa coda anexada à ópera acaba por acentuar o caráter cíclico dos problemas que ela aborda, já que a sua fala praticamente repete o início da peça, com a exceção de alguns comentários dirigidos ao público: como o país estava quebrado, teriam de se contentar com um Dee-Jay, mais barato do que contratar uma banda que tocasse ao vivo. O final do “Apêndice” coincide com o final da primeira fala do Dee-Jay, quando este anuncia “Mack the Knife”. A ação é, assim, replicada, dobrando-se sobre si mesma, como a figura da serpente de Ogun, que morde a própria cauda, a que Soyinka se refere em um artigo, e que representa a condenação eterna à repetição, os ciclos contínuos de criação e destruição e a recorrência dos padrões humanos de comportamento.⁶⁸

Na verdade, quando se considera *Opera Wonyosi* no contexto obra de Soyinka, esta sátira se situa como mais um protesto contra o que ele chama de “the open sore of a continent”, expressão usada como título de um de seus livros.⁶⁹ Esta “ferida aberta” que ele aborda sob diversos ângulos, não diz respeito às imagens negativas da África e dos africanos no discurso colonial, nem aos traumas do colonialismo. Para ele, a história dos últimos cinquenta anos (a história da pós-colônia, nos termos de Achille Mbembe) parece propor problemas mais urgentes para serem resolvidos, sobretudo em relação aos governos ditatoriais e corruptos, que nada fazem para minorar a pobreza em que vive a grande maioria da população, em contraste com a ostentação e a riqueza dos governantes. Embora o texto pareça indicar uma falta de esperança de um futuro mais justo para a África, no Prólogo ao texto publicado, a voz do autor parece menos pessimista ao se posicionar como “um daqueles que não veem razão para apresentar uma resposta utópica para as obscenidades que diariamente nos assaltam”, mas

⁶⁸ SOYINKA. *Myth, Literature and the African World*, p. 54.

⁶⁹ SOYINKA. *The Open Sore of a Continent*.

que teimam em confrontar essa realidade “através da reflexão precisa e negativa, confiando que, mais cedo ou mais tarde, a sociedade irá se reconhecer nessa imagem e, com ou sem o auxílio de explicações ‘científicas’ [as idéias marxistas], será levada a agir em seu próprio auto-interesse”.⁷⁰

Como outro satirista, Jonathan Swift, que se define em seu epitáfio como movido pela “indignação feroz” (*saeve indignatio*),⁷¹ Soyinka acredita no poder do teatro como veículo de protesto indignado que, algum dia, poderá atingir os ouvidos certos. Em “The Critic and Society”, Soyinka discute o papel do dramaturgo, em especial do satirista que, mesmo consciente das “limitações sociais de sua arte”, cumpre um papel importante, preparatório para qualquer mudança social:

liberar a mente da superstição do Poder, que aleija a Vontade, obscurece o conhecimento de si e facilita a rendição aos processos alienantes, alinhados contra toda forma de produtividade humana. ESVAZIAR O BICHO-PAPÃO – isso é também uma arte socialmente válida e progressista.⁷²

Se levarmos em consideração esta visão de arte revolucionária, podemos dizer que *Opera Wonyosi* traz em si um potencial de mudança, ao pretender reduzir os poderosos ao ridículo. Mas, diferentemente da *Ópera do malandro*, seu horizonte utópico não está explícito. Ao contrário do malandro-artista de Chico Buarque, signo da identidade brasileira, o Dee-Jay, seu colega africano, mostra-se incapaz de liderar o povo, que prefere seguir a procissão dos poderosos, apoiando “a estética e a estilística do poder”, em lugar de reagir a ela.

⁷⁰ SOYINKA. *Opera Wonyosi*, p. iv. No original, “Those of us who see no reason to present a utopian counter to the preponderant obscenities that daily assail our lives and whose temporary relief is often one of ‘sick humour’, will continue to press the line of confrontation by accurate and negative reflection, in the confidence that, sooner or later, society will recognize itself in the projection and, with or without the benefit of ‘scientific’ explications, be moved to act in its own overall self-interest.”

⁷¹ Citado em SAID. *Representations of the Intellectual*, p. 39.

⁷² SOYINKA. *The Critic and Society*, p. 160 (maiúsculas do autor). No original, “the mastering of reality and its transformation requires the liberation of the mind from the superstition of Power, which cripples the Will, obscures self-apprehension, and facilitates surrender to the alienating processes ranged against every form of human productivity. DEFLATING THE BOGEY – this is also socially valid and progressive art.”

Referências bibliográficas

- CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin, 1991.
- EUBA, Femi. Soyinka's Satiric Development and Maturity. *Black American Literary Forum*, v. 22, n. 3, Wole Soyinka Issue, Part 1, p. 615-628, Autumn, 1988.
- GIBBS, James. *Wole Soyinka*. New York: Grove, 1986. (Modern Dramatists)
- JEYIFO, Biodun. *Wole Soyinka: Politics, Poetics, and Postcolonialism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- KERR, David. *African Popular Theatre: from Pre-colonial to the Present Day*. London: James Currey, 1999.
- MBEMBE, Achille. *On the Postcolony*. Berkeley, CA: University of California Press, 2001.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertold Brecht e John Gay – uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1999.
- SAID, Edward. *Representations of the Intellectual: the 1993 Reith Lectures*. London: Vintage, 1994.
- SOYINKA, Wole. *The Open Sore of a Continent: a Personal Narrative of the Nigerian Crisis*. New York: Oxford University Press, 1996.
- SOYINKA, Wole. The Critic and Society: Barthes, Leftocracy and other Mythologies. In: _____. *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*. Ibadan, Nigéria: New Horn Press, 1988. p. 146- 178.
- SOYINKA, Wole. *Opera Wonyosi*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- SOYINKA, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- WRIGHT, Derek. Soyinka's Smoking Shotgun: The Later Satires. *World Literature Today*. v. 66, n.1, p. 27-34, 1992.

CARTA ABERTA A BLAISE CENDRARS: AN OPEN LETTER FROM BERNARD McGUIRK

Bernard McGuirk¹

Blaise, mon cher,

Remember that I told you of my friendship with Solange Ribeiro de Oliveira, and of the eerie experience, the first time she invited me to Minas Gerais, that would surely have found a place in the pages of your own 'Aventure brésilienne'? It was in Mariana, in 1992, an almost seven-decade- on retracing of your own first journey, and I, too, was seduced... overlooking the dangers of performing literary blasphemy in the charmingly decadent baroque setting of the Capela da Nossa Senhora da Boa Morte. There I was speaking of the mirror-scissors shards and cuts of Carlos Fuentes' *Terra Nostra*. I had dwelled too long, perhaps, on Eros and not enough on Thanatos (but such is youth, Blaise, 'boa e pequena morte...'), when the roof fell in. Or, at least, the plaster ceiling. *Sic transit gloria (im)mundi*... Amidst the clouds (and more than a handful) of dust, the pretensions of yet another potential Eurocentric came tumbling down. But, that evening, dusted off and ready for action, I was introduced by Solange, over dinner, to Haroldo de Campos – *Sic trans... atlântico. Terror noster?* No! Inspiration... and the prompting of many a Brazilian adventure of my own. For Solange and I were soon to edit together the collection *Brazil and the Discovery of America – Narrative, History, Fiction 1492-1992*. Through her good graces, I would meet and work with many Brazilian colleagues, now friends, in ways which would shape my own thinking and, indeed, career.

I was talking some time back with one of those writers and critics, Eneida Maria de Souza, broadly on the subject of Pedro Nava. Knowing

¹ Universidade de Nottingham.

how close you and I have become since I persuaded your devoted followers of the *Feuille de Routes Society* to look again at your neglected Brazilian poem sequence *Sud-Américaines*, they asked me to comment on just what an impact you had back then, in 1924, on your first visit to your beloved 'Utopialand'. (Do you remember the affectionate name you coined for Brazil?). Eneida is convinced that you, more than anyone else, exotic figure that you were yourself, had persuaded Nava and the Brazilian Modernists to exoticize *from within*. And why not? You, as a great traveller and fantasist, hardly needed to look for inspiration in mere *objets trouvés* when you had already been pointing your *Kodak* into every nook and cranny of Rio de Janeiro and São Paulo. So wasn't it obvious that Minas Gerais, with its irresistibly surreal baroque, should tug on your empty sleeve and offer to fill the next gap in your ever more magical itinerary? Do you remember Pedro Nava? He certainly hasn't forgotten you, much less the importance of your artistic caravan of 1924:

Uma das coisas mais importantes para a vida de nosso grupo foi a visita, logo depois da Semana Santa de 1924, da *caravana paulista* que andava descobrindo o Brasil depois do Carnaval passado no Rio de Janeiro. Em Minas, ela entraria por São João del-Rei e sairia por Congonhas do Campo. Belo Horizonte estava no itinerário. Tive notícias do grupo da rua da Bahia, por Carlos Drummond que estava convocando visitantes para ir ver os paulistas no Grande Hotel [...] Era Oswald de Andrade sofregamente perguntando – quais são vocês? Respondemos, cada um enunciando sua graça e a conversa ia começar quando, pela mesma porta, deram entrada seis pessoas. Um menino duns dez anos, duas senhoras, três homens – dois disputando a altura e um, mais baixo, tipo estrangeiro a que faltava o braço direito. Eram Oswald de Andrade Filho (Noné), Dona Olívia Guedes Penteadó, Tarsila do Amaral, Gofredo Teles, Mário de Andrade e o suíço-francês Blaise Cendrars.²

And Nava has been very forgiving, very generous, towards you (perhaps a little flattered by your saying that he reminded you of Raymond Radiguet):

² NAVA. *Beira-Mar Memórias 4*, p.183.

Eu não tinha ficado trombudo com Cendrars com a pilhéria dele sobre meus desenhos. Vá lá que um pouco formalizado... Assim tornei-me felicíssimo à saída do hotel, quando sua mão única travou meu braço direito e ouvi de sua boca as palavras amigas. *Ne vous en faites pas à cause de mon mot sur vos dessins, le feijão et la cocaïne. Votre mine me revient tout à fait, parce que – c'est extraordinaire! – vous avez la tête de Radiguet.* Encantado com a semelhança passei a verificá-la nos documentos que vou tendo em mãos. Realmente quando vejo meus retratos de 1918 e 1919, daquele vinte, o que me fez Joanita Blank em 1938 e comparo-os à iconografia do autor de *Le Diable au Corps* e do *Le Bal du Comte d'Orgel*, os desenhos de Valentine Hugo, de Cocteau, Lucien Daudet e Picasso – não deixo de achar certas semelhanças entre nossas figuras mal-encaradas. Sobretudo quando eu era magro.³

It's really quite remarkable how accurately he sums you up. We all recognize that free spirit of yours in his thumb-nail sketch:

Blaise Cendrars – era como assinava o suíço-francês Frédéric Sausser. Figura admirável de homem livre, aventureiro e poeta ele celebrizou-me pela própria obra, pela influência exercida na dum poeta maior – Apollinaire – pela sua ligação com os vanguardistas franceses e os modernistas brasileiros – de que é impossível escrever a história sem dizer seu nome. Na Primeira Grande Guerra foi soldado da Legião Estrangeira e teve seu braço direito projetado nos céus. Foi viajante infatigável, correu seca e meca, andou no México, virou meio mundo, transiberou, visitou o Brasil mais de uma vez. Tinha tanta curiosidade pelo Rio de Janeiro que ele, para conhecer até às profundas, pediu auxílio das equipes da Assistência Pública. Saía de ambulância acompanhando os médicos, vendo-os socorrer e agir em pátios-dos-milagres onde ele não entraria sem perigo como turista: Cais do Porto, os morros, o Camerino, General Pedra, o Mangue. Serviu-se do *laisser-passer* de que sempre gozamos no serviço de pronto-socorro. Conheceu o Brasil de fio a pavio – do mais alto, com os Prados, Penteados e Guedes – ao mais baixo, com as luzes do Armenoville e da Lapa.⁴

³ NAVA. *Beira-Mar Memórias 4*, p. 188-189.

⁴ NAVA. *Beira-Mar Memórias 4*, p. 189.

So that's where you picked up so many details, so many observations, so many insights into the high and low life of Rio! I, of course, only had your poetry as evidence. I know you would prefer me to concentrate on that and I shall, presently, but I cannot help indulgently imagining you flopping about a 1920s Lapa like some injured bird. Pedro certainly gets it right when he describes you physically. But I'm afraid he is a little too generous regarding what he calls your 'unfailing' discernment in the arts, poetry and literature:

Tinha trinta e quatro anos, uma guerra e uma mutilação quando o conheci em 1924. Fisicamente era magro, seco, musculoso, ágil, cara triangular, pele do rosto lustrosa como se tivesse sido envernizada, muito vermelho e de expressão sempre sorridente. Cabelos dum castanho avermelhado e olhos gateados. Conversando, o que dizia era sempre de originalidade saborosa. Seu julgamento era profundamente rápido e arguto. Não se enganava de jeito nenhum em questões de arte, poesia e literatura.⁵

If you must know, dear Blaise, this is my real motive for writing to you. You were apparently as exotic to the Modernists as was their 1920s Brazil to you. I've been sharing with Eneida and, through her, with Silviano Santiago (though I suspect they already knew and were just too cordial to tell me so) some of my reservations about just how closely your Swiss-French eye was gleaming, and re-projecting, your admittedly influential if, in my opinion, somewhat peculiar vision of Brazil. So I shall now update you on how shifting critical fashions have refocussed your representations and rejections of your 'Utopialand'. My first reservations concern your own indelible Eurocentrism and, specifically, the construction of 'otherness' in your still little known poem-sequence that was inspired by that fantastic voyage. Reading between your lines, it soon becomes clear that the name of the game in your *Sud-Américaines* is the play of marginality.

You confront us here with two forms of displacement. The one, from the 'centre' to the West, your literal journey of 1924, from Paris to São Paulo, and then, subsequently, those of 1926, 1927, 1928 and 1929, 1934, 1935 and, finally, 1953. The second displacement occurs

⁵ NAVA. *Beira-Mar Memórias 4*, p. 189.

in the non-literal and non-essential sense of an alternative to Hegelian *Aufhebung*, or the reconciliation of differences, something you can only have intuited, perhaps, back then, in the 1920s. At first glance, *Sud-Américaines*, tail piece to your *Feuilles de route*, and first published in late 1926, might appear to constitute but another instance of your verbal photography, of your 'post-cards destined for my friends', the mere 'little stories without pretension but very intimate, notably evocations of people' of your own description. Certainly, mainstream criticism of your work has largely ignored your invitation to penetrate the intimacy, the personal evocations of these poems, perhaps content to share your reported initial naive delight in the exoticism of 'the country which belongs to no-one'.⁶ Conceived of thus, your first contact with South America would be a consummated rendez-vous with a personal 'nevernever land'; a bridging of the gap between the French capital and a brave New World. Monique Chefedor, one of your most devoted critics, has succinctly encapsulated the context:

Disgruntled as he was by the dictatorial tyranny which he thought Dada and Surrealism were exerting on poetry, Cendrars was seduced by the youthful enthusiasm of these South American poets and artists [...] Exhilarated by the dynamism of Brazil, Cendrars postponed once more his decision to renounce poetry [...] These poems were composed as 'travel notes' carrying a step further [his] desire to do away with literary devices and purge the poetic idiom of all affectation [...] With the exception of a handful of poems [...] and possibly the series on South American women, his poems are not verbal picture postcards. They are more informed by his own feelings along the journey than by an exotic aesthetics of diversity [...] By the end of his poetic cycle Cendrars has achieved his goal to write 'without ostentation simply, true, as one lives'.⁷

For at least one of your critics then, in Baudelairean terms, 'Là, tout n'est qu'ordre et beauté/luxe, calme et volupté'. Where my analysis differs from her view, however, is over the opposition of an 'exotic

⁶ EULÁLIO. *L'Aventure brésilienne*, p. 42.

⁷ CHEFDOR. *Blaise Cendrars*, p. 57-60.

aesthetics' and your 'own feelings'. The difference, I suggest, lies not so much between as *within*.

Your name, Blaise, has long been associated with that explosion of avant-garde literary activity in poetry, prose, the cinema and the plastic arts which, in Brazil, began with the celebrated *Semana de Arte Moderna* in 1922 and which, in one of its key documents, the *Manifesto Pau Brasil* of 1924, hails you as principal inspiration of the following:

Uma sugestão de Blaise Cendrars:
Tendes as locomotives cheias, ides partir.
Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais.
O menor descuido vos fará partir na direção
oposta ao vosso destino.⁸

While two of the foremost poets of the generation, Manuel Bandeira and Mário de Andrade were later to comment respectively on the 'violence' and the 'explosion' of your impact upon Brazilian art,⁹ it was, of course, your close friend Oswald de Andrade who penned the *Manifesto* and led the *Pau Brasil* tendency. With your other friend, the woman artist Tarsila do Amaral, Oswald returned to Brazil from Paris 'quase com os olhos estrangeiros amantes do exótico do europeu que os 'guiava', Cendrars no caso.' And this is the crux of the question of reciprocal influence for, as W Mays has claimed: 'Cendrars a donc découvert l'Amérique, l'Amérique du Sud, particulièrement le Brésil [...] Mieux que cela, il a fait découvrir le Brésil à nombre de Brésiliens qui l'ignoraient' (Mays, 1925, 11). In short, *Pau Brasil* is a clear-cut case of Eurocentrism operating not between but within continents. As another of your critics, Jay Bochner, has pointed out:

Cendrars was able to provide them with one thing at least. The conviction that the roots of their modernism had to be autochthonous, to be found in authentic Brazil [...] *The discovery working for both the Frenchman and the Brazilian*¹⁰

⁸ EULÁLIO. *L'Aventure brésilienne*, p. 34-35.

⁹ EULÁLIO. *L'Aventure brésilienne*, p. 29.

¹⁰ BOCHNER. *Blaise Cendrars. Discovery and Re-Creation*, p. 69 (my italics).

The context of *Sud-Américaines*, then, is that general fetishization of 'the primitive' which, as Alexandre Eulálio claims, makes of Brazil 'un immense laboratoire culturel [...] un attrait irrésistible sur Cendrars'.¹¹ For Oswald de Andrade, both in *Pau Brasil* and in the subsequent 'anthropophagy' phase, a parallel if more extreme primitivism provided the vehicle for his notorious attack on academic and respectable values and his search for poetry within the Brazilian vernacular. A key question, before my promised close examination of the text of *Sud-Américaines* begins, is to what extent either you or Oswald – but, specifically, you Blaise – were able to shed pre-established modes of fetishization in constructing your vision(s) of Brazil. Is the so-called 'new objectivity' of, say, your *Kodak* (also of 1924) conceivable? Can poetry ever capture a photographic (or mirror) state without providing a stage on which are performed not only the exoticisms but also the eroticisms – indeed, the strange pathologies which, paradoxically, you yourself would subsequently ascribe to a series of Brazilian 'portraits', in your prose writings? What always needs to be questioned, above all, however, is the mode of presentation of otherness.

I

La route monte en lacets

L'auto s'élève brusque et puissante

Nous grimpons dans un tintamarre d'avion qui va plafonner
Chaque tournant la jette contre mon épaule et quand nous
vions dans le vide elle se cramponne inconsciente à mon bras
et se penche au-dessus du précipice

Au sommet de la serra nous nous arrêtons court devant la
faille géante

Une lune monstrueuse et toute proche monte derrière nous
«Lua, lua!» murmure-t-elle

Au nom de la lune, mon ami, comment Dieu autorise-t-il ces
gigantesques travaux qui nous permirent de passer?

Ce n'est pas la lune, chérie, mais le soleil qui en précipitant
les brouillards fit cette énorme déchirure
Regarde l'eau qui coule au fond parmi les débris des montagnes
et qui s'engouffre dans les tuyaux de l'usine
Cette station envoie de l'électricité jusqu'à Rio.

¹¹ EULÁLIO. L'Aventure brésilienne, p. 23-24.

On the literal level, the opening section of your poem sequence has sufficient local reference to evoke, for instance, the spectacular panorama of the Dedo de Deus mountain range which lies between Rio de Janeiro and Teresópolis, one of the chiquest of summer retreats of nineteenth century Brazilian royalty and, latterly, of the high *bourgeoisie*. Psychically, the ascent of the strikingly phallic peaks on the exhilarating trajectory of dizzying hair-pin bends constructs a parallel to exotic local colour – the erotic focal ‘other’ of a male gaze. Your male gaze, in this case as ever, Blaise, is constructed from a set of clichés which might even be read as a checklist of Futurist shibboleths – automobile/aeroplane, speed/height, power/vertigo, electricity and hydro-generation. Less historically specific, however, is the culturally powerful binarism at play in your attitude to a murmuring ‘elle’ – awestruck at the authority of an omnipotent God, giant mountains and a day-time moon – on the part of a condescending focalizer (yes, you!) operating knowledge versus ignorance, wisdom versus innocence. In hindsight, therefore, the rise ‘en lacets’ has bound together (*enlacés?*) woman ‘as signifier for [a] male other’, and the ‘man [who] can live out his fantasies and obsessions through linguistic commands’, in Laura Mulvey’s classic definition.¹² As a Latin Americanist, my first reaction to your text, Blaise, is to situate it within that tradition of Eurocentric writing which, as Mary Louise Pratt was to note of Alexander von Humboldt’s *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of the New Continent* of 1816, has as ‘one of his principal discursive strategies [...] to reduce America to landscape and marginalise its inhabitants [...] In [their] eroticism, [their] dramatisation of contact [...] these sentimental texts are characteristically dialogic in the Bakhtinian sense: they represent the Other’s voices in dialogue with the voices of self and often tender the Other some credibility and equality’.¹³

II

Libertins et libertines
 Maintenant nous pouvons avouer
 Nous sommes quelques-uns de par le monde
 Santé intégrale

¹² MULVEY. *Visual Pleasures and Narrative Cinema*, p. 7.

¹³ PRATT. *Scratches on the Face of the Country: or, What Mr Barrow Saw in the Land of the Bushmen*, p. 147-151.

Nous avons aussi les plus belles femmes du monde

Simplicité

Intelligence

Amour

Sports

Nous leurs avons aussi appris la liberté

Les enfants grandissent avec les chiens les chevaux les oiseaux
au milieu des belles servantes toutes rondes et mobiles comme
des tournesols.

In the second sequence, 'some credibility and equality' are illusorily promoted by your 'Libertins and libertines'. In your sudden avowal of the new status of 'nous', free thinking *citoyen du monde*, healthy, simple, intelligent, lover, sportsman, there emerges an unmistakably Riefenstahl-like racial stereotyping, albeit here a fusion of European and native characteristics which can ill disguise your consistent condescension of 'Nous leurs avons aussi appris la liberté' – all 'they' needed in their Douanier Rousseau closeness-to-nature of flora and fauna. Further echoes of Humboldt, further evidence of why, Blaise, you saw Brazil as perhaps the last chance for the reinvigoration of 'l'homme blanc', and of your own remarkable psychic investment in the country.¹⁴

III

Il n'y a plus de jalousie de crainte ou de timidité

Nos amies sont fortes et saines

Elles sont belles et simples et grandes

Et elles savent toutes s'habiller

Ce ne sont pas des femmes intelligentes mais elles sont très
perspicaces

Elles n'ont pas peur d'aimer

Elles ne craignent pas de prendre

Elles savent tout aussi bien donner

Chacune d'elles a dû lutter avec sa famille leur position sociale
le monde ou autre chose

Maintenant

Elles ont simplifié leur vie et sont pleines d'enfantillages

¹⁴ ROIG. Blaise Cendrars et le Brésil, p. 273-298.

Plus de meubles plus de bibelots elles aiment les animaux
les grandes automobiles et leur sourire
Elles voyagent
Elles détestent la musique mais emportent toutes un phono.

If your third section opens with a burst of utopic release from repression built on jealousy, fear or timidity, a racial safety-factor must guarantee untainted 'amies ... fortes et saines'. And your chosen women have learnt how to dress chiquely (despite their lack of intelligence) ... for a certain (native?) craftiness or 'perspicacité' or/and their struggle for social position (note that your class reference is broached but dropped immediately) have gifted them with a child-like simplicity. They have learnt to cast aside the trinkets of bourgeois culture, loving exteriors not interiors, kinesis not stasis, modern sound not (traditional) music.

IV

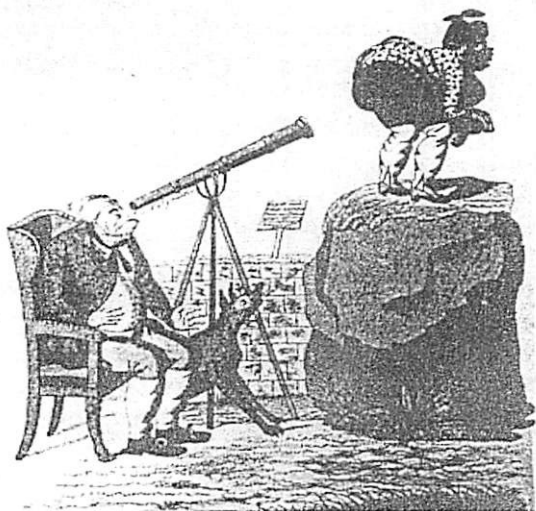
Il y en a trois que j'aime particulièrement
La première
Une vieille dame sensible belle et bonne
Adorablement bavarde et d'une souveraine élégance
Mondaine mais d'une gourmandise telle qu'elle s'est libérée
de la mondanité
La deuxième est la sauvageonne de l'Hôtel Meurice

Tout le jour elle peigne ses longs cheveux et grignote son rouge
de chez Guerlain
Bananière nourrice nègre colibri
Son pays est si loin qu'on voyage six semaines sur un fleuve
recouvert de fleurs de mousses de champignons gros comme
des oeufs d'autruche
Elle est si belle le soir dans le hall de l'hôtel que tous les hommes
en sont fous
Son sourire le plus aigu est pour moi car je sais rire comme les
abeilles sauvages de son pays
La dernière est trop riche pour être heureuse
Mais elle a déjà fait de grands progrès
Ce n'est pas du premier coup que l'on trouve son équilibre et la
simplicité de la vie au milieu de toutes les complications
de la richesse
Il y faut de l'entêtement

Elle le sait bien elle qui monte si divinement à cheval et qui fait
corps avec son grand étalon argentin
Que ta volonté soit comme ta cravache
Mais ne t'en sers pas
Trop
Souvent

Close inspection of your fourth section throws up a quick-fire portrait-gallery of gender stereotypes. First, the big-hearted if aging whore – reminiscent in her combination of gourmandise and bavardage of Sander Gilman's classification of 'Black Bodies, White Bodies: Towards an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth Century Art, Medicine and Literature'. For here is your Brazilian equivalent of the Hottentot Venus:

When the Victorians saw the female black, they saw her in terms of her buttocks and saw represented by the buttocks all the anomalies of her genitalia. In a mid-century erotic caricature of the Hottentot Venus, a white, male observer views her through a telescope, unable to see anything but her buttocks¹⁵



¹⁵ GILMAN. Black Bodies, White Bodies: Towards an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature, p. 238.

But butt? You, Blaise, are you more subtle, more modern ...? Or has the old colonial's telescope been replaced by your kaleidoscope peep show, which now throws up the 'sauvageonne de l'Hôtel Meurice', desirable barbarian who, despite hotel living, is set amongst 'bananiers nourrice nègre colibris'— a Carmen Miranda look-alike who, in the scopophilic perspective of your poem breaks the Eurocentric binds, not only of the house of Guerlain, but also in a reworking of the exotic myth of Mallarmé's 'antique Amazone'. Notable here is your juxtaposition of 'tous les hommes' and 'moi' – favoured because a 'wild-bee smile' (improbable sting in your psycho-sexual tale) sets the focaliser apart (according to you) from the generalized scopophilia. The third woman, a thoroughly up-to-date addition to the mother-whore pairing, nonetheless threatens but momentarily to break with 'the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning'.¹⁶ For this 'arriviste', 'qui monte si divinement à cheval', re-broaches the question of social class only to emphasize the decadent attraction of the class, power and money struggle of a very *fin de siècle* version of an urban(e) 'belle dame sans merci', or a 'Belle de jour', perhaps, asked (I'll be discreet here, Blaise) to go gentle on the whip!

V

Il y en a encore une autre qui est encore comme une toute petite
 fille
 Malgré son horrible mari ce divorce affreux et la détention au
 clôître
 Elle est farouche comme le jour et la nuit
 Elle est plus belle qu'un oeuf
 Plus belle qu'un rond
 Mais elle est toujours trop nue sa beauté déborde elle ne sait
 pas encore s'habiller
 Elle mange aussi beaucoup trop et son ventre s'arrondit comme
 si elle était enceinte de deux petits mois
 C'est qu'elle a un tel appétit et une telle envie de vivre
 Nous allons lui apprendre tout ça et lui apprendre à s'habiller
 Et lui donner les bonnes adresses

¹⁶ MULVEY. Visual Pleasures and Narrative Cinema, p. 7.

In part five, your gallery extends to the portrait of a child-woman. After your male rival (the horrible divorced ex-husband) has been debased, a seductive tension of wildness versus vulnerability, of animality versus fertility, develops into the overt clash of cultures, Eurocentric surfeit of clothes versus 'native' excess of nakedness. Though the return to a surfeit of eating initially serves as a reminder of the over-indulgence of 'la vieille', what bursts forth à la *Tampopo*, *La Grande bouffe*, or *The Cook, The Thief, his Wife and her Lover*, is the psycho-sexual desire to possess and to reproduce, not only a child, but a divided, multiplied self – hence the all-too-obvious pun on 'enceinte de deux petits mois' (my italics). Finally, 'Nous allons lui apprendre tout ça' makes of the key sexual act an unnameable 'absent' term. 'Ça' [*id*], fulfilment of *male* appetite and the will to live on via offspring, is not shared with 'her' but condescendingly offered as yet more 'masculine' knowledge. Once again, as Laura Mulvey has shown, 'in a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. [Your] determining male gaze projects its fantasy onto the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role, women are simultaneously looked at and displayed so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Busby Berkeley [... yes, and to you, Blaise] she holds the look, plays to and signifies male desire'.¹⁷

VI

Une
 Il y en a encore une
 Une que j'aime plus que tout au monde
 Je me donne à elle tout entier comme une pepsine car elle a
 besoin d'un fortifiant
 Car elle est trop douce
 Car elle est encore un peu craintive
 Car le bonheur est une chose bien lourde à porter
 Car la beauté a besoin d'un petit quart d'heure d'exercice tous
 les matins

¹⁷ MULVEY. *Visual Pleasures and Narrative Cinema*, p. 11.

And what of your final portrait, that of 'une que j'aime plus que tout au monde' of the sixth section? Final example of your male munificence; receptacle for the circumlocutory release of effervescent fluid, the life-giving 'pepsine', man's quintessential gift, since the 'fortifiant' is really 'moi' – this time overt, undisguisedly one, the great 'I'. Yet your climax of self-bestowal is coyly followed by four modes of explanation: 'car..., car..., car..., car...'; a wholly inadequate 'explication de sexe' since the complements in each case are concessive – 'trop', 'un peu', 'chose bien lourde', 'besoin', successive pointers to your own notorious lack, insufficiency, supplementability, whence the final ambivalence of 'Car la beauté a besoin d'un petit quart d'heure d'exercice tous les matins'. Is this to be read as a supplementary, male (i.e. 15-minute) matutinal coition? Or is it your pre-Jane Fonda version of toning exercises carried out in preparation for the next visit of, and subjection to, your homophobia?

VII

Nous ne voulons pas être tristes
 C'est trop facile
 C'est trop bête
 C'est trop commode
 On en a trop souvent l'occasion
 C'est pas malin
 Tout le monde est triste
 Nous ne voulons plus être tristes

By the time, in sequence seven, of your return to 'nous', it must be asked if – after the so-called 'profils libertins des sud-américaines'¹⁸ – a new male gazer has emerged. It would seem not. For the final verses are archetypally the *post-coitum triste* of a focalizer/possessor infected not only by 'tristesse' but also by the banalest of desires to avoid banality.

Lest it appear, poor Blaise, that you are the sole butt of my gender/race/class critique, I shall now draw attention to two parallel Brazilian examples of your clichéd masculinist vision. They were introduced to me by another and much-loved precursor-cum-mentor *à la* Solange. Little

¹⁸ EULÁLIO. L'Aventure brésilienne, p. 52.

did I know, as I sat at my adolescent's school desk in the chilly north of a not-particularly-United Kingdom, that in that very classroom, some twenty years before me, had mused the gentlest of gentle men, Brazilophile *sans pareil*, Giovanni Pontiero. From him did I eventually receive my first and oh-so-close encounters of the third kindness, his ground-breaking 1969 gift to the English-speaking world, *An Anthology of Brazilian Modernist Poetry*. . . much-thumbed, still with me. So before my *gauloise* filter, Blaise, a hotter tip was passed my way.

Firstly, the case of your closest Brazilian poet collaborator Oswald de Andrade, founder of the Anthropophagy school of extreme primitivism, attacking academic values and respectability and seeking poetry, as you so urged him, within the Brazilian vernacular:

Civilização pernambucana

As mulheres andam tão louças
E tão custosas
Que não se contentam com os tafetás
São tantas as jóias com que se adornam
Que parecem chovidas em suas cabeças e gargantas
As pérolas rubis e diamantes
Tudo são delícias
Não parece esta terra senão um retrato
Do terreal paraíso.¹⁹

Roberto Schwarz, writing in 1988, described the *Pau Brasil* programme as trying to give 'a triumphalist interpretation of our backwardness [...] Local primitivism would give back a modern sense to a tired European culture [...] Oswald de Andrade [used the anthropophagy] metaphor of "swallowing up" the alien: a copy, to be sure, but with regenerative effect. Historical distance allows us to see the ingenuousness and conceit contained in these propositions [...] How can one fail to notice that the Antropófagos like the nationalists take as their subject the abstract Brazilian, with no class specification?'²⁰ In Oswald de Andrade's poem, one side of an unmediated binary, *woman*,

¹⁹ ANDRADE, Oswald de. In PONTIERO. *An Anthology of Brazilian Modernist Poetry*, p. 36.

²⁰ SCHWARZ. *Brazilian Culture: Nationalism by Elimination*, p. 84.

adorned by an equally undifferentiated polarized epithet of the 'self'/ 'other' spectrum, namely, *Brazilian*, bears the whole weight of a classic idealization. This heaven-on-earth portrait of the 1920s differs from the Utopianism of the earliest, so-called, *discoverers* of the Americas only insofar as ideal place, *locus amoenus*, is substituted by unreal race, or *focus a man has*, the vision of perfect, native woman. From *El Dorado to La Dorada*? Or yet another case (just like you, Blaise) not of discovery but of *invention*?

A problematic example of what Schwarz goes on to describe as the 'programmatic innocence of the Anthropophagists' is Manuel Bandeira's short poem 'Irene no céu', from *Libertinagem*:

Irene no céu
 Irene preta
 Irene boa
 Irene sempre de bom humor.
 Imagino Irene entrando no céu:
 - Licença, meu branco!
 E São Pedro bonachão:
 - Entra, Irene. Você não precisa pedir licença²¹

Paradoxically, this poem dates from 1930 for, already in 1924, Manuel Bandeira had written scathingly of Oswald de Andrade and, by extension, of you, too, Blaise thus: 'O seu primitivismo consiste em plantar bananeiras e pôr de cócoras em baixo dois ou três negros tirados da antologia do Sr. Blaise Cendrars'.²²

And do you remember that, in 1926, another critic, Plínio Delgado, could write: 'Tomamos o Brasil como tema só porque o Sr. Blaise Cendrars fez uma poesia sobre um negro. Temos a visão sêca e formal de nossa terra'.²³ Which brings me back, full circle, to displacement. As Roberto Schwarz puts it: 'The basic scheme is as follows: a tiny elite devotes itself to copying Old World culture [...] As a result, literature and politics occupy an exotic position, and we become incapable

²¹ BANDEIRA Manuel in PONTIERO. *An Anthology of Brazilian Modernist Poetry*, p. 67.

²² EULÁLIO. *L'Aventure brésilienne*, p. 46.

²³ in EULÁLIO. *L'Aventure brésilienne*, p. 46.

of creating things of our own that spring from the depths of our life and history [...] But why not reverse the argument? Why should the imitative character of our life not stem from forms of inequality so brutal that they lack the minimal reciprocity [...] without which modern society can only appear artificial and “imported?”²⁴ It need hardly be pointed out that Schwarz’s critical insight here is the most overt of echoes – notably in the italicized imperative of the need for a Brazilian aesthetics *springing from within* – of Mário de Andrade’s 1922 formulation of the problematic. The challenge of achieving, in art, that other reciprocity, the equipoise of exterior and interior representation of modernity was, after all, the pulse and rhythm of *Paulicéia Desvairada*:

Escrever arte moderna não significa jamais
para mim representar a vida actual no que tem
de exterior; automóveis, cinema, asfalto. Se
estas palavras frequentam-me o livro não é porque pense
com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno,
elas têm nele sua razão de ser²⁵

Viewed thus, cher Blaise, the avant-garde cannot, could not, be imported. In Pascalian terms, and at the risk of displacing theology, it could be argued that Brazil would not have been seeking modernity had it not already found it. Or, rephrasing Mário, the writer does not so much write the modern as be written by it. In this respect, imported ‘culture’ rapidly assumes an air as dated as the nineteenth-century, or *fin de siècle*, bourgeois pre-occupation mocked by Jules Laforgue or Mário de Andrade, by Frenchman or Brazilian, alike:

Eu insulto o burguês! O burguês níquel
o burguês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!

O homem-curva! O homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

²⁴ SCHWARZ. *Brazilian Culture: Nationalism by Elimination*, p. 85-89.

²⁵ ANDRADE. Mário de in PONTIERO. *An Anthology of Brazilian Modernist Poetry*, p. 9.

Eu insulto as aristocracias cautelosas!
 Os barões lampeões! os condes Joões! os duques zurros!
 que vivem dentro de muros sem pulos;
 e gemem sangues de alguns milréis fracos
 para dizerem que as filhas de senhora falam o francês
 e tocam o "Printemps" com as unhas!²⁶

The valency of this 1922 debunking of the Ubu-like pot-bellied Europhile wheezingly preening and prancing before the effete daughters of the *nouveaux riches* persists, both sociologically and linguistically. The poem hovers on the brink of cultivated indecency, parodying the saying: 'Eu sou o gato maltês. Toca pouco e fala francês'... From Puss-in-Boots to pussy in cahoots is but a small jump (into bed) with a rich *gata*. At issue, then as now, is the *tension* of invitation and rejection, performed in Mário's text much as the masculist shibboleths mocked in contemporary feminist writings are, to some extent, re-affirmed (or at least re-voiced) as they are undermined. 'Ode ao burguês', then, comes to *include* an imprecation to exclusion: 'Fora! Fú! Fora o bom burguês!'²⁷ But the fat cats, the lampooned *lampeões*, play on...

As if in prolepsis of the insight later to be encapsulated so pithily by Derrida's 'we can pronounce not a single destructive proposition which has not already had to slip into the form, the logic, and the implicit postulations of precisely what it seeks to contest'²⁸ Mário played the game of unveiling, of discovering, the play of outer-inner in the streets of São Paulo, in his 'Descobrimto':

Abancado à escrivaninha em São Paulo
 Na minha casa da rua Lopes Chaves
 De sopetão senti um friume por dentro.
 Fiquei trêmulo, muito comovido
 Com o livro palerma olhando pra mim.
 Não vê que me lembrei que lá no norte, meu Deus!
 muito longe de mim

²⁶ ANDRADE, Mário de in PONTIERO. *An Anthology of Brazilian Modernist Poetry*, p. 21.

²⁷ ANDRADE, Mário de in PONTIERO. *An Anthology of Brazilian Modernist Poetry*, p. 22.

²⁸ DERRIDA. *Writing and Difference*, p. 280.

Na escuridão ativa de noite que caiu
Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.
Ésse homem é brasileiro que nem eu²⁹

Here, in 1927, the meditative strain evident in Schwarz's troubled commentary on *literature and politics occupying an exotic position* is foreshadowed by Mário de Andrade. The result, in this case, more resembles politico-artistic *conscience* than poetic *consciousness*. Thus, a (limiting) binary is established between 'me' and 'him'; I *this* Brazilian, he *that* Brazilian... with a striving for dialogue, an ironic highlighting of difference *between* as inseparable from an experience of difference *within*. The implication of 'Ésse homem é brasileiro que nem eu' still renders self *and* other rather than self *in* other, however, as the locus of personal and national identity. In Schwarz's terms, it does not yet 'reverse the argument', but merely sets up the possibility of encounter, of dialogics.

By way of conclusion, I would suggest that such reversals are not only possible, but may, indeed, be achieved with gentleness and humour. Do you remember, Blaise, the final poem I wish to highlight? It's by your friend Carlos Drummond de Andrade, and dates from 1930:

Iniciação amorosa

A rede entre duas mangueiras
balançava no mundo profundo.
O dia era quente, sem vento.
O sol lá em cima, as folhas no meio,
o dia era quente.

E como eu não tinha nada que fazer vivia namorando as pernas
morenas da lavadeira.
Um dia ela veio para a rede,
se enroscou nos meus braços,
me deu um abraço,
me deu as maminhas
que eram só minhas.

²⁹ ANDRADE, Mário de in PONTIERO. *An Anthology of Brazilian Modernist Poetry*, p. 22-23.

A rede virou,
o mundo afundou.

Depois fui para a cama
febre 40 graus febre.

Uma lavadeira imensa, com duas tetas imensas, girava no espaço verde.³⁰

Viewed at a distance, the poem may be read as virtually a blueprint of how to pastiche and deflate the inherited strains of intra-colonialism. Indolently slung between binaries not just of a self-indulgent tropicalism but, less explicitly, also of a class-consciousness illusorily suspended between *casa grande* and *senzala*, the male subject rapidly falls victim of his inherited fantasizing. Though gentle, the mockery of Drummond's poem allows little if any room for a Gilberto Freyre-style vision of patriarchy, much less for the uncritical nationalism of *ufanismo*. If ambiguity of intention on the part of the *morena* remains open for just long enough for the poem to mime the hammock-swing rhythms of a lulling sensualism, the comic and bathetic shift from 'maminhas' to 'só minhas' triggers the overturning of such presumptuous *droit de seigneur*-ism. The reader is left to ponder whether the fevered hallucination on which the poem ends is any more or less realistic than the fever-pitch image-making of Brazilian sexuality out of which the text and the publicity have grown.

The process of self-realization, in this poem, as distinct from your narcissistic self construction which fixes identity in a mirror-state, Blaise, divulges rather a restless, unfulfilled, performative subject constructing identity on a *mirror-stage*. The point is that the construction of an identity for the self is again inseparable from the construction (or is it deconstruction?) of a gendered identity for the reader. The poem has every ingredient of eroticism as exoticism... but the heat haze produces an illusion which is self-delusion. The rising temperature of male sexuality which momentarily threatens to melt down the implicit differences of gender, colour, class and economies of a post-colonial relation is suddenly turned upside down. Whereas your construction of women in *Sud-Américaines*, Blaise, may be viewed as the staging of other place at the

³⁰ DRUMMOND DE ANDRADE. *Antologia Poética*, p. 10.

site of other plays, other ploys... or 'pseudo-américaines', and Mário's insight represents an early *prise de conscience*, Drummond's performance turns on the twist of subjectivity, alterity, exoticism and eroticism, the deflating siting of the (and *your*) 'je' very firmly on its rear.

Self-realization and self-mockery, however, are not at the end of any tail. For a prehensile capacity to turn back on one's hang-ups – the image of an ever-exotic Brazil, for example – in no way abolishes the ambivalent rhythms of an unfulfilled desire. Even after the frontiers of linguistic difference have been breached, and forty years after your displacement to 'Utopialand', the Vienna-born Ernst Jandl's sound-poem 'Calypso' compulsively re-performs your apparently irresolvable, and still observably pleasurable, ploys of other = women... but (for me and I might suggest, for you, too, Blaise) not yet. Meanwhile ...

calypso

ich was not yet
in brasilien
nach brasilien
wulld ich laik du go

wer de wimen
arr so ander
so quait ander
denn anderwo

ich was not yet
in brasilien
nach brasilien
wulld ich laik du go

als ich anderschdehn
mange lanquidsch
will ich anderschdehn
auch lanquidsch in rioo

ich was not yet
in brasilien
nach brasilien
wulld ich laik du go

wenn de senden
 mi across de meer
 wai mi not senden wer
 ich wulld laik du go

yes yes de senden
 mi across de meer
 wer ich was not yet
 ich laik du go sehr

ich was not yet
 in brasilien
 yes nach brasilien
 wulld ich laik du go³¹

Post Scriptum

I hope I haven't been too harsh, Blaise, in trying to update you on your image in Brazil. After all, my own critical eye has more than a tear of Eurocentric theorizing. As one might have expected, Silviano Santiago has been more gentle, more ironic, with you. In a short poem-sequence from *Nas Malhas da Letra*, of 1989, he takes up your resonant "Quelle Merveille!" reaction to the exotic, the one that has echoed throughout the labyrinth of your literary reputation in Brazil for three quarters of a century.

QUELLE MERVEILLE!
 O trem engasga
 Dá um arranco
 Todos sobem
 O trem vai
 Que negros mais diversos!
 Cabindas, monjolos, minas...
 Espero o 'Quelle merveille!'
 Onde estará o Cendrars?
 [...]
 CENDRARS
 Cendrars vem ter comigo
 espantado.

³¹ JANDL. *Laut und Luise*, p. 12.

'Imagine, Mário!
paramos só para entregar uma carta!
Quelle merveille!
[...]
PARA QUE OU POR QUÊ?

Mas para que continuar?
Tudo está na aventura do começo
Já me caceteia esta viagem
No entanto ao partir
Cendrars, Nonê e eu cantávamos
Ardências do principiar!³²

I rather suspect that Silviano sees through the *naiveté* of those who responded to their own interior by adopting your tone and your perspective of *éblouissement*. But he doesn't blame you, Blaise. In fact, he is far less radical than was old Plínio Delgado. He intuits just how much you all had in common as you embarked on your 'Roteiro das Minas'. How were you, Swiss-French and Brazilian artists alike, to forge 'O Dentro do Dentro do Dentro' (the title of Silviano's poem) without tracking diversity, black, *mineira* or otherwise? And what you discovered had its importance, as well as its charm, in opening up the archives and the collective memory of Minas. What community can fail to look back fondly at its pre-impersonal past? Every granny's knee is the site of such nostalgia.

So, you see, Blaise, there's no blame attached to your 'othering' clichés. We all do it. Guess whose voice was being echoed in René Thiollier's 'O Homen da Galeria. Echos de uma época', reminiscence of the group's trip to Minas? Do you hear yourself or a stereotyped chiasmus...? Brazilians eat to live, the French live to eat:

Éramos um grupo. Honrava-nos a todos, com sua presença, a exma. senhora Dona Olivia Guedes de Penteadado, senhora de nobre linhagem, indubitavelmente uma das damas de mais arguta distinção da nossa sociedade principalíssima; a pintora Tarsila do Amaral, um bem fadado temperamento de artista, de uma intensidade espontânea, sempre muito refugiada no seu sonho, a

³² SANTIAGO in SOUZA; SCHMIDT. *Mário de Andrade - Carta aos Mineiros*, p. 65-67.

manejar, nos rápidos croquis, que apanhava, à beira do caminho, um lápis de elegância fácil e fluente; Mário de Andrade, o autor da 'Paulicéia Desvairada'; Oswald de Andrade, que Mário Guastini, muito affectuosamente, acusa de blagueur, de fabricante de sophismas, e que é, sem dúvida, um dos espíritos mais claros e alumiados da geração actual; Blaise Cendrars e eu.

O que foi essa viagem?!...

Um engolfar a fio de exultações íntimas, numa intensa palpação de vida! Gammas de emoções! Emoções, por vezes, ephemeras de doce beatitude; por vezes, de suprema volúpia, extáticas e profundas!

Na rua, os automóveis de praça enfileiravam-se junto do passeio.

Um chauffeur correu para nós:

– Prompto cavalheiros! O carro está livre! Para onde vamos?

– Para o hotel Macedo! Fica muito longe?

– Não senhor! Atravessando-se a ponte da Cadeia, vae-se num estirão. E, logo depois, na rua do Commércio.

– E é bom esse hotel?

– Muito bom! É o melhor da cidade!

Virei-me para as senhoras:

– Então, estamos bem!

– Et comme cuisine? Demandez lui si l'on y mange bien!³³

Cordialement



Bernard

Post post scriptum

Cartas abertas' are open to pre-view;

Solange, Haroldo, Eneida, Giovanni,

You have been the privileged few.

³³ THIOILLIER, René in de SOUZA; SCHMIDT. *Mário de Andrade - Carta aos Mineiros*, p. 52.

Works cited

- BOCHNER, Jay. *Blaise Cendrars*. Discovery and Re-Creation. Toronto: University of Toronto Press, 1978.
- CENDRARS, Blaise. *Oeuvres complètes*. Paris: Pléiade, 1967.
- CHEFDOR, Monique. *Blaise Cendrars*. Boston: Twayne, 1980.
- DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. (Translated by Alan Bass) London: Routledge and Kegan Paul, 1972.
- DRUMMOND de Andrade, Carlos. *Antologia Poética*. Lisboa: Atica, 1965.
- EULÁLIO, Alexandre. L'Aventure brésilienne. *Travaux de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Rennes*, Rennes: December 1986, p. 19-55.
- GILMAN, Sander L. Black Bodies, White Bodies: Towards an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature. *Race, Writing and Difference*. (Edited by Henry Louis Gates Jr) Toronto: University of Toronto Press, 1978.
- JANDL, Ernst. *Laut und Luise*. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek, 1966.
- KRUPNICK, Mark. (Ed.) *Displacement: Derrida and After*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- MAYS, W. 'Chez Blaise Cendrars'. *Le Journal Littéraire*, Paris: January 3, 1925.
- NAVA, Pedro. *Beira-Mar Memórias 4*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasures and Narrative Cinema. *Screen*. 16:3, 1975, p. 7.
- PONTIERO, Giovanni. (Ed.). *An Anthology of Brazilian Modernist Poetry*. Oxford: Pergamon, 1969, p. 36.
- PRATT, Mary Louise. Scratches on the Face of the Country: or, What Mr Barrow Saw in the Land of the Bushmen. *Race, Writing and Difference*. (Edited by Henry Louis Gates Jr) Chicago and London: University of Chicago Press, 1986, p. 147-51.

ROIG, Adrien. Blaise Cendrars et le Brésil. *Portugal Brésil France Histoire et Culture*. Paris: 1988, p. 273-298.

SCHWARZ, Roberto. Brazilian Culture: Nationalism by Elimination. *New Left Review*, 167, 1988, p. 77-90.

SOUZA, Eneida Maria de; SCHMIDT, Paulo. *Mário de Andrade - Carta aos Mineiros*. Belo Horizonte, UFMG, 1997.

REFRAÇÕES

REWRITTEN CHANGING “THE SHREW”: THE MOVEMENT OF SHAKESPEARE’S PLAY THROUGH CULTURES, TIME AND THE MEDIA

Aimara da Cunha Resende¹

In the opening paragraph to his article “Shakespeare and the Cinema”, Russell Jackson writes:

Films based on Shakespeare’s plays are best considered in terms of their vision – that is, the imaginary world they create, and the way of seeing it that they offer the viewer rather than the degree of their faithfulness to a Shakespearian original. ...To an extent, the history of Shakespearian film-making is one of variations on this theme: shifting attitudes to the Shakespearian source material, varied objectives, and changing attitudes.²

These shifting/ideological attitudes as well as the objectives they bring into focus are responsible for both the critics’ reception and analysis of texts and plays, and the spectators’ and readers’ ways of watching a performance or reading a play.

In relation to masculine reviews of *The Taming of the Shrew*, Barbara Hogdon notes that:

How the review discourse activated that fantasy [Sly’s revenge fantasy on women] once again demonstrates the mobility and fluidity of reviewers’ relations to performance and clarifies how sociologies of taste and value and contextual protocols for reading reframe materially inscribed theatrical data.³

¹ Centro de Estudos Shakespeareanos/UFMG.

² JACKSON. Shakespeare and the Cinema, p. 217.

³ HOGDON, *The Shakespeare Trade*, p. 32.

The first spoken film of *The Taming of the Shrew*, in 1929, directed by Sam Taylor with Douglas Fairbanks Sr. as Petrucchio and Mary Pickford as Katharina, offers the model for other directors to read Shakespeare's play as the enactment of man's superiority over woman, and the feminine ways of counteracting/submitting to such superiority. Sam Taylor's production reinforces male discourse and romanticizes the past. It offers the illusion of a finally happy couple, after Kate's (in)famous speech on the wife's duties despite the not less famous – though not so infamous – Pickford wink. This wink seems to have been intended as a kind of way out for her, which would imply her only performing a role. But Kate's condescension would, no matter how many winks might appear, simply show the spectator the same reality that modelled Shakespeare's text, that is, woman's impossibility of achieving her place as subject. She remains the object of man's pleasure, and her own pleasure will be attained only as a result of her man's satisfaction. This stance tended to persist throughout time in British and American films, the most conspicuous being, probably, the musical *Kiss me Kate*, directed by George Sidney, in 1953, with Katherine Grayson and Howard Keel in the main roles.

From Sam Taylor's 1929 production up to the present, lots of other *Shrews* have been filmed. Little by little, the male chauvinist reading tended to be effaced, but has never achieved an absolute change in Anglophonic countries. Discussing the view that all *Shrew* films somehow maintained patriarchal ideology, thus inducing the reinscription of inescapable feminine submission and its only possible subversion through discourse, Diana Henderson says:

...I resist viewing patriarchal reinscription as a formal necessity as this discounts some striking film moments as well as the agency (and responsibility) of the filmmakers. My aim is not to deny that all the *Shrews* we currently have are works of ideological containment, but rather to suggest that despite their ultimate closing down of possibilities, their use of the camera and voice do temporarily work otherwise, and could be employed and extended in ways that might lead away from a co-opted and conservative gender politics.⁴

⁴ HENDERSON. *A Shrew for the Times*, p. 151.

Shakespeare's plays were meant to be heard. The *tour de force* in Petrucchio's and Kate's gender competition is essentially verbal. Besides the confrontation between the main protagonists, the play's comic apparatus consists in mistaken identities, puns engendered from gender competition, parodies of Latin texts, and the play within the play technique aiming at the destabilization of pseudo truths, through the subversion of conventional attitudes and values. The happy end, however, remains inconclusive, as the play, being metatheatrical, a play within the play, leaves the audience/readers uncertain about the shrew's real transformation, or the couple's possible compromise. Besides, the two plots (the Kate and the Bianca) are interrelated so as to provide the necessary instability offered by metatheatre and carnivalized texts.

In the United States, Gil Junger directed, in 1992, *Ten Things I Hate About You*, starring Julia Stiles as Kate (Kat, in the film) and Heath Ledger as Petrucchio, named Patrick Verona, in the film. In Brazil, in 2000, we had the Globo TV *telenovela* (I use the Portuguese term, as the American "soap opera" is a different construct from our TV serials) *O Cravo e a Rosa*, directed by Amora Mautner, with Adriana Esteves as Catarina and Eduardo Moscovis as Julião Petrucchio. Walcyr Carrasco was responsible for the adaptation for the TV.

These two screen productions differ in both the appropriation of the gender contest theme and the construction of social and/or political criticism. Junger's *Shrew* portrays the lives of High School adolescents (to whom it is directed) displaying, through exaggeration in the students' uncontrolled behaviour as well as in caricatures of Kat's and Bianca's father and all the teachers in the school of a bourgeois city by the seaside, the distance between adults and adolescents. Mautner's novela, on the other hand, more elaborate in its construction, is organized in accordance with the demands of its kind and aimed at TV audiences. Shakespeare is never mentioned in it, but it creates, nevertheless, as the playwright has always done, several opportunities for consideration of the meaning of love and matrimony, family relations, political maneuvers, social-economic interests and futility.

Ten Things I hate About You, perhaps because of the burden felt in Anglophonic countries as the result of Shakespeare's mythical presence, results in a stereotyped dogging of the *Bard* and random quoting of his work (of which Michael's wooing of his beloved is a good instance), ending

up with Kat's parodic writing of *Sonnet 141* which gives the film its name. But there is little in it of the source play. One is left with the feeling that Shakespeare is greatly talked of, but there is not much Shakespeare in it.

Jurgen's film is basically constructed around a syntagmatic axis.⁵ It is linear, offering only one reading: the adolescent world of American middle-class society. Though critically exploring the adult-adolescent relationship, it does not take advantage of technical filmic devices or even thematic explorations to enrich the text.

Camera use is usually commonplace in the film: it is full of panoramic views of the city and the imposing school buildings. Views of both the town opening up to the sea, and the main entrance to the school seem to be other kinds of characters, such is their presence within the filmic construction. Thus close-ups of the human characters are usually turned into long standing views of either the school or the city, as if to say that the environment will end up by engulfing man and his values. This aspect in *Ten Things I Hate About You* has a positive and provocative side, since it makes one consider the fact that maturity may be synonymous with domination by "urban values" and annihilation of the strong ideals of adolescence. The movement of the camera suggestive of the passage from ideal to real life is found, for instance, when, after having "fallen for each other", Patrick and Kat go out and amuse themselves throwing paint balls at one another, finally to fall together, laughing, on a heap of hay and exchanging a long kiss. The close up of the two holding and kissing is turned into the grand vista of the town in the background, as the camera slowly moves backwards and keeps a panoramic shot of the city, with the two young lovers lying on the heap of hay, an inconspicuous visual element, as if they were not part of such environment.

In *Ten Things I Hate About You*, the sound track does little to support or intensify the construction of character, environment or events. It is, in general, simply music, and mainly that played by groups of young people; it begins with a band starting to play and ends with a band playing on the roof of one of the school buildings. It is all right to have bands, especially those formed by youth, as the film is about and for adolescents; but both melody and lyrics should have some relationship to the theme/text

⁵ On the subject of paradigmatic and syntagmatic axes, see LOPEZ PUMAREJO. *Aproximacion a la Telenovela*, and TÁVOLA. *A Telenovela Brasileira: história, análise, conteúdo*.

developed, as such a device helps to generate greater depth in character delineation and establish interlinks between character and context so as to involve the spectators in the story. In Jurgen's film the focus is on the kind of music played, with hard rock as the main rhythmical background, plus some hip-hop and funk, that please the youth the film is to cater for.

There is, however, some relation between music and plot, mainly through the lyrics of the songs heard at the moments when Patrick and Kat come close to accepting the fact that they are in love. This is what happens, for instance, when he follows her into the library, at the beginning of their relationship, and sees her playing a guitar that is displayed there and which she seems to wish very much to own. As he thoughtfully looks at the girl, one hears the song whose lyrics say "I'm not the sort of person who falls in and quickly out of love/But to you I gave my affection right from the start"; or when, to give Patrick the chance to escape from detention, she keeps the attention of the teacher responsible for it to the point of showing him her breasts, and then goes out with the boy, and they have fun throwing paint balls at each other. This is a moment of freedom when they can get closer. As they go on with their amusement, and begin to give in to their newly accepted sentiment, one hears a song whose lyrics talk of a "fascinating new thing".

At the Prom, Patrick asks the musical group to play the rock music that recreates Shakespeare's words in *The Taming of the Shrew*, "cruel to be kind", the same rock that they had heard together, in his car, after Lowestein's party, where she got utterly drunk and he carefully and attentively stood by her; this rock is the same that opens the film, played by a band. At the Prom, hearing that song, she finally gives in, they kiss and, embracing, start dancing in a romantic mood. Lyrics is telling, again, when, still at the Prom, Donner angrily asks Patrick, in front of the astonished Kat, if he has been paid to take her to the ball to have Bianca and Cameron together, and not himself. Facing such revelation, the girl, disappointed and revolted at the realization that she has been part of a game, being thus made to think that Patrick does not love her, and has wooed her only for money, leaves him and goes back home without giving him any chance to explain his conduct. While the boy, lost and hopeless, looks into the void, one hears a song that may be considered a kind of echo of his emotion:

You will fly and I will crawl,
 God knows even angels fall,
 And it's a secret that no one tells:
 One day it's Heaven,
 One day it's Hell.

But the power of a reiterated melody, a device generally accepted as a strong element in performing arts, is lost in Jurgen's production. There is music, too, at a climatic moment in Patrick's wooing of Kat. That is when, in order to confess his love to her, he bribes the boy in charge of the loudspeaker at school, openly and loudly singing "I Love You, Baby" as he points at her, dances on the cement seats around the sports field, accompanied by the whole school band that have gathered on the field and enthusiastically march and play – a different sort of serenade, no doubt – and plays tricks on two huge guards who try to control him. It is an appealing moment for young spectators, especially because of the kind of music played and its pleasant rhythm. This is one of the few moments when words and melody are joined to create the suggestion of a happy sentimental atmosphere, both passionate and youthfully cheerful. But this melody, being a direct link to one special moment, once performed, is never to be heard again.

The story reinterprets Shakespeare's *Shrew* in the environment and time already discussed. Kat and her young sister Bianca are forbidden by their father to date or go to parties before they graduate. The prohibition is all right for Kat, who finds the boys and girls she knows rather silly and immature, but not for Bianca. As a typical adolescent, Bianca, infatuated with the rich and dull Joey Donner, wants to have new experiences. Later on Dr. Stratford agrees to let Bianca go to parties if his older daughter also goes along. Cameron is new in the school and falls in love with Bianca the moment he sees her. He and his friend Michael, a substitute for Tranio, devise a trap to make Kat go out, thus allowing her sister to do the same. After a few misunderstandings, Bianca comes to realize that she really loves Cameron, not Donner, and Kat falls in love with Patrick, who had been bribed by Donner (at Cameron's and Michael's suggestion) to take her out to the Prom, where we have the climax. Michael is an immature and rather silly adolescent who longs to be accepted by his school fellows but is always ignored. He is, nevertheless, a harmless and useful friend to Cameron, helping him in his attempts to woo the young Stratford girl.

As in Shakespeare, Jurgen's two sisters are opposed in character. Kat is mature, intelligent, intellectualized and firm in her beliefs. Bianca is the prototype of the young immature American girl whose main objective is to look beautiful and attractive, trying to perform the rituals demanded by her group, but unable to have the usual sentimental and sexual experiences her school mates have, due to her father's neurotic insistence on prohibiting his daughters from dating before they graduate. Doctor Stratford, the father (here the link of the family name with Shakespeare's town sounds simplistic, as Patrick's surname does; Verona is the city where Shakespeare's hero comes from), is an obstetrician whose wife has abandoned both him and their daughters. The actor performing the role (Larry Miller) is pedestrian, adding nothing to the character performed. Bianca changes in the end, as she more than emulates her sister in the school Prom, beating the boy she thought she had loved, Joey Donner, the vicarious "Gremio plus Hortensio" (despite the fact that Donner is the prototype of the young millionaire with all money and no brains, and his characterization follows this type, not reproducing Shakespeare's Bianca's two suitors, the only common trait being their wealth). Bianca's change of behaviour is seen when she takes revenge on the Don Juan adolescent on behalf of Cameron, her real love, her sister, and herself. Despite this burlesque change - she physically beats Joey Donner -, Bianca retains the source character's socially correct mild behaviour but does not prove, in the end, to have been just pretending as Shakespeare's "sweet girl" does.

In this scene, Bianca more than emulates her sister, because, differently from Shakespeare's heroine, Jurgen's Kat does not get involved in physical confrontations with the boys, although she is feared by them. Her "masculine" traits can be seen only in her potent kicks on the football field, her intelligent verbal attacks, and her disdain for the young males around her, especially Donner, whose car she purposefully crashes when she becomes irritated by him. The emphatic portrait of the intelligent feminist shows up systematically in the film, as for instance, her interest in books, her anti-male stance, her comments in the literature class. To intensify this feature, the camera follows her inside the library, where Patrick goes in an attempt to show her how interested he is in books, especially feminist literature (such interest is only a way he finds to approach her); or when it moves from the street, goes through her house and closes up on the girl sitting on a sofa in the living room, intently reading a book. Kat's relation to her sister - and here her role is similar to the Brazilian Catarina - is one

of protection and sisterly love, though Bianca – again like the Brazilian young girl – does not realize it at first. Here, these two appropriated characters differ in that the Brazilian Bianca is, from beginning to end, the prototypical sweet romantic girl, even when she realizes her infatuation with the foolish muscular Heitor, and has a deep relationship with her literature teacher, while the sweet American girl all of a sudden becomes, when incited by Donner's self-asserting and destructive attitude at the Prom, an astonishingly physical combatant, knocking out the boy she once thought she loved. At this moment, Jurgen once more goes beyond Shakespeare, as his Bianca changes her behaviour towards Lucentio, her husband, but at no moment competes physically with a man.

The film ends after Kat's public confession of her love for Patrick, as she declaims her rewriting of Shakespeare's *Sonnet 141* in class, ending up by crying overtly and leaving the room. Here, the relationship to the source text is parodic. *Sonnet 141* is centred on the poetic persona, as the poet tells of *his* heart's insistence on loving what *his* eyes despise, not alluding to any special fault in his beloved; he only says the faults are there, without making explicit which they are. What he does is to display all the parts in *his* own body that deny obeying any logic. As he confesses his incapability to follow his mind or even to have any physical attraction to his beloved ("But my five wits nor my five senses can/ Dissuade one foolish heart from serving thee,/Who leaves unsway'd the likeness of a man,/Thy proud heart's slave and vassal wretch to be"), he maintains the focus on his own feeling, ending by realizing that, after all, he gains with a sin of love that is turned into penance: ("Only my plague thus far I count my gain,/That she that makes me sin awards me pain").

Kat's parody, on the contrary, is totally centred on Patrick (she looks at him from time to time, as she reads her poem), offering a general description of his attitudes and mind, and telling of his understanding of her subtlest traits. She confesses her love by repeating his strong appeal to her and his being so much possessed of the capacity to "sway", her - to use Shakespeare's word. The realization of such power in him is what angers her, to the point of hating the fact that she is unable to hate him. After having repeated the expression "I hate the way you" various times, going from his manners and physical appearance "the way you talk to me", "you cut your hair", "you drive my car", "when you stare", to his intellectual ability "the way you read my mind", "you're always right", "you make me laugh", "you

make me cry", she ends up by confessing that she mostly hates not hating him, "not even close, not even a little bit, not even at all". Crying, she leaves the classroom and her astonished teacher and classmates.

After all, the "heinous bitch", has yielded to love and proved to be human, showing that she was the contrary of what everybody used to think of her – including Bianca who, once, before realizing how much Kat loved her, said that "She's incapable of human interaction". After Kat's public confession of love for him, Patrick follows her as she goes out. Opening her car, she finds the guitar she had been playing at the library shop, which he bought and left there for her. They come to good terms, then, and there is a shot of his literally stopping her speech with a kiss, when she seems to intend to verbally curtail his superiority. The camera starts in a close-up of the two kissing and then moves slowly away, offering the spectator, once more, the panoramic view of the school and then of the city. Such view tends to efface the focus on the couple's commitment and reestablish the importance of local and geographical superiority over human emotions.

A *telenovela* produced by Globo TV network in 2000, *O Cravo e a Rosa* appropriates *The Taming of the Shrew* adding new meanings to it and making it contemporaneous with both the taste of Brazilian audiences and the stereotypes of Brazilianity that still mould the beliefs of most foreign spectators. This stereotypical cover or mask is doubtless intended to lure potential customers of Globo *telenovelas* abroad, but it also appeals to audiences at home, as it criticizes a wide range of social and political conventions on various levels of Brazilian society.

Like *Ten Things I Hate About You*, the main plot remains. In this case, though, besides the chief characters' names being maintained, as is the case with (Julião) Petrucchio's, there is an addition to them that signs towards personal traits. The story takes place in São Paulo, at the beginning of the twentieth century, and Catarina's father, Nicanor Batista, is a very wealthy but stingy banker who hopes to be elected mayor.

The relationship between Catarina and her sister Bianca is a kind of mother-daughter's love. Like Jurgen's heroine, Catarina, "the beast", as she is called by everybody, is a tempestuous, sharp-tongued feminist who fears nobody but loves her sister. It is this love that will give her the chance to accept Petrucchio's marriage proposal, which she wants to do, though she does not confess it to anybody.

As *O Cravo e a Rosa* is a *telenovela*, it must have subplots other than the Bianca-Lucentio one, and these appear in four groups: one is a family composed of the mother, a daughter, one son and a son-in-law. The first three are typical hangers-on in search of ways to live well with “no work and all play”. The daughter Dinorá, a good-looking woman, is married to Cornélio, a millionaire who dotes on her. Dinorá’s mother is an old, trivial, extremely funny coquette (she is played by Eva Todor, a famous Brazilian comic actress). Heitor, Dinorá’s brother, vain and foolish, appears as a substitute for Bianca’s two suitors in the source text. The second plot is formed by Joaquim de Almeida Leal, a roguish moneybags who hates Petrucchio, and his daughter Marcela, who has just arrived from Paris and seems to be in love with the young farmer. The third plot is constructed around the people working and living on Petrucchio’s farm: Calixto, a simple and trustworthy man, a fatherly figure to Petrucchio; Januário, a naïve rustic who is in love with a young girl, Lindinha, enamoured of her boss. It is later discovered that Januário is the bastard son of the millionaire Joaquim de Almeida Leal. Once discovered, the rustic becomes the father’s newly found dear son and future heir, creating an intensely comic contrast with his naiveté and lack of finesse in the luxurious hotel where he is taken to live with the millionaire. The unexpected appearance of a brother disturbs Marcela, as it endangers her prospects for a rich future as Joaquim’s heiress. As is characteristic of *telenovelas*, at the point when father and son meet, two of the subplots merge: the one developed around Januário and the other workers on the farm, and the one with Marcela/Joaquim/Batista. Half way through the plot, Marcela manages to marry Batista, who, though not in love with her neither being loved by her, must have an honorable looking family to be elected mayor. A minor comic subplot emerges in the love affair between Calixto, from Petrucchio’s farm, and Mimoso, an old maid, a servant at the Batistas’ house. Here another type plays an important part: Neca, Petrucchio’s servant, also an old maid, who secretly loves Calixto. The repartees between these two opposite characters – urban and rural old maids – point to differences emerging from Brazil’s territorial extension, as they live in the same state but have utterly different behaviour due to the fact that one comes from the capital and the other from the country.

The fourth subplot is woven around the simultaneous seduction of two young feminists, Catarina’s friends, by a student who has made a

bet with his companions that he will make love to the apparently more difficult of the two, and ends up with both of them and the three "live happily ever after". This resolution shows how paradoxical the use of time may become in such a construct. Acceptance of relationships of this sort would be unthinkable at the time when the events supposedly took place – an epoch marked by the elaborate cinematic set, including costumes, scenario and leisure activities – that is, the nineteen-twenties. But this is a text written and produced at the beginning of the twenty-first century and aimed at an audience already open-minded enough to watch it on the screen and relish the *dénouement*. The impermanence of TV forces such juxtaposition of time, and the borders of present and past are blurred so as to propitiate the required – and demanding – compromise between characters and audience, fiction and reality, screen and everyday life.

Telenovelas are formed of both paradigmatic and syntagmatic axes. The former is found in the consequences – more than in the actions they spring from – and in the density created by close-ups. That is why, to a great extent, takes in *telenovelas* are close-ups; panoramic views are present only as preparation for what is to come, as is the sound track, characterizing the beginning and/or end of an episode, or serving as background signaling a typical environment (this use of the soundtrack is in itself part of character and scenery construction) or a markedly reiterative and important situation. Predominance of closes produces intensification of feelings and suggestion of intentions, thus marking the inner links responsible for connotation in the narrative. The resulting emotion or understanding of a situation is produced via intimations of images that reverberate throughout the linear narrative, or the story proper.

The syntagmatic axis is found in the narration, that is, the sequence of facts that in the *telenovela* may be developed *ad infinitum* and have at their disposal *cliffhangers* (Lopez-Pumarejo's⁶ *cables*), which are left unplugged to be used in case an unexpected event occurs. Such an event will then be easily inserted into the narrative, to maintain the audience's interest. It may be a political scandal, the death of an idol, or even the illness or sudden death of one of the performers, which necessarily implies a change in the narrative. As *telenovelas* take months to run their course

⁶ LOPEZ PUMAREJO. *Aproximación a La Telenovela*, p. 104.

such surprises are common. TV is primarily linked to advertising and thus indirectly determined by the audience. So, events that may attract the audience's interest have to be inserted in its different discourses.

To comply with the main traits of *telenovelas* (months' duration and daily presentation), the main plot and the various subplots must be full of complications. To adhere to the publicist requirement of arousing desire, their narrative technique is based on ruptures aiming both to show the product(s) sponsoring them and to create suspense. The sequences appear then as clusters of introduction/new facts and their consequences followed by suspense/cut, the consequences being often potentially apparent. These audio-visual techniques allow for critical stances that will appear connotatively within the narrative structure.

O Cravo e a Rosa, like its source, criticizes economically arranged marriages, social masks, and romantic love. But it mocks romantic love at the same time that it highlights the strength of true feelings. This aspect is found in two couples: Bianca's love for her poor intellectual teacher, who also loves her; and the worship of Dinorá, the seductive hanger-on, by her wealthy husband.

Bianca and her teacher are finally married, as in *The Shrew*, but only after having to face lots of obstacles. The format of *telenovelas* turns the young teacher into an honest and hard-working owner of a school before he gets married to his rich beloved. A good husband for both the frivolous high society shown on the screen and the one it caters for, that is, a twenty-first century financially-oriented audience, must be successful in both professional and financial terms. This subplot does not, as happens in *The Shrew*, show Bianca as a pretender, the sort of "sweet maid" who, once married, changes her behaviour. As stated above, Walcyr Carrasco's Bianca is, from beginning to end, the same type of childish, innocent, and enamoured girl of romantic literature for young educated ladies of the first half of the twentieth century. In this aspect, she also differs from Junger's younger sister who seems to grow more mature at the end of *Ten Things I Hate About You*.

Cornélio's idealized love for his wife Dinorá is humorously shown, especially through *mise en scene* and type construction. Despite his ardent feeling and total submission, he is bullied all the time and betrayed half-way through the story, when his wife falls in love with a young student of music. Cornélio has a chance, though, to punish and correct her in the

end. Once more, to comply with the format of the Brazilian TV *novelas*, as well as that of comedy in general, she seems to repent and they come back together, but this time, again, *O Cravo e a Rosa* breaks with the stereotyped format of happy endings and leaves, as it so often happens in Shakespeare, a "crack" through which the contemporary audience may divine an incorrigibly unfaithful wife. Near the end, in the church during the ceremony of Bianca's wedding, Dinorá, sitting by her husband, and her abandoned lover, sitting by his fiancée, wink at each other, thus suggesting a return to their former illicit relationship. The comic touch takes place when, at this very moment, Cornélio scratches both sides of his forehead.

O Cravo e a Rosa deals with social aspects similar to those found in *The Taming of the Shrew*. It explores the ridicule, avarice and superficiality inherent in high society, displaying its frailties and social contrivances. Comically viewed, this society is exposed to absurd situations, and the resulting effect is one of a farcical unveiling of its faults. The public square of carnivalized literature comes to its quintessence here, as most exponent moments of ridicule appear during important social meetings such as the parties to celebrate Catarina's and Bianca's betrothals. These disrupting *moments on the threshold* are highly farcical. System and truth are then relativized, hierarchy is made fun of, and social values are subverted.

It also portrays the ascending course of idle but cunning parasites. Heitor, Bianca's first love, performs the role of an ardent wooer only while he hopes to gain her father's trust and consequently win her dowry, but once discovered, he forgets Bianca and goes after a friend of hers who has suddenly come into a fortune (though he fails here as well). His sister Dinorá and his mother Josefa embody the contemporary uncontrollable drive towards money and futile preoccupation with appearance and high society.

A comedy and a TV *novela*, *O Cravo e a Rosa* deals exhaustively with social types and is centred on those most liable to be criticized, offering a realistic view of society, for the money hunter Marcela and the three people referred to above always find ways to shun difficulties. In the end, Dinorá seems to be on her way to living "happily ever after" with her rich husband Cornélio, keeping Josefa in their company while Marcela and Heitor get together to find a new way to live comfortably and expensively, playing dishonest tricks on old, wealthy, simple-minded men.

Aiming at audiences both at home and abroad, *O Cravo e a Rosa* is a product of twentieth century economy. Market capability⁷ begins with its appropriation of the cultural value of Shakespeare. This appropriation will give the *telenovela* artistic status and simultaneously provide it with a passport to foreign countries as a product of quality. Such recognition is important for sales on a large scale. At home, it may also have this recognition in the intellectual and artistic milieu, at the same time that it caters to simpler minds – the majority of *telenovela* spectators, who do not know Shakespeare but will relish the comedy in the text.

This drive towards the market capability of Shakespeare may be the cause of the weak construction of *Ten Things I Hate About You*, as the film caters especially to young people in the United States and Anglophonic countries who have been educated to respect him as their great cultural symbol. And it also keeps an eye on spectators abroad, who are expected at least to know how important the cultural/market myth is. The mark of such esteem is present, in Jurgen's film, in the insistence on quoting the Bard's texts. This is subverted, though, with the creation of a female character that dreams of him to the point of imagining herself, as she says, "involved with him". She has his picture in her pigeon hole and only accepts Michael's courtship when he declaims some of Shakespeare's lines to her, treating her as if she really were a sixteenth/seventeenth century young woman. But there is not a subplot proper, in the appearance of such a character and the rapid presentation of Michael's courtship. There is no important addition to the appropriated source text.

The subplot weaving the Joaquim-Januário-Lindinha stories, on the other hand, is an excellent addition made to the source text of *O Cravo e a Rosa*. Januário and Lindinha form a couple with incompatible love links due to their different personalities, in spite of the strongly marked regional characteristics found in both. Lindinha feels an absurd drive towards Petrucchio and hopes to *nest with him* some day, *as all birds do*. Januário loves her deeply and in his simple way does everything to attract her. He is an interesting construction, the imagined type from the interior of Brazil: a simpleton, but an essentially good person. Januário goes through the most incredible experiences and is finally victorious. He ends up with Lindinha and money. In this subplot, another Brazilian stereotype

⁷ About "market capability", see BRISTOL. *Big-time Shakespeare*.

is inserted, one that appeals to both foreign and Brazilian audiences: witchcraft. Januário has a ring that belonged to his mother and makes him able to summon the devil whenever he needs assistance. Differently from Faustus, Januário is helped by the devil but is not dominated by the fiend, thanks to his goodness and simplemindedness. This ring will also be the means for Joaquim to find him and have the proof that he is his son.

A universal aspect, in *O Cravo e a Rosa*, is corruption in politics. Batista, the banker, is a typical bad politician who is concerned only with his own profits and the satisfaction of his vanity. He marries Marcela, who is after his money, because she looks refined and because such a marriage will add reliability to his name as a candidate for the city government. But to comply with the spectators' romantic expectations and to accomplish the *poetic justice* of *telenovelas*, he ends up by divorcing Marcela and marrying the simple woman who really loves him and has given him two children.

The addition of the rural subplots woven around Julião Petrucchio and his farm conveys the dichotomy *city x country*, especially since the cuts in the filming of *telenovelas* allow for the swift movement from one place to another and highlight the differences in the cultural relationship between man and his environment. Such movement is not used in Jurgen's film centred as it is on the school. Even when the camera moves, as, for instance, when the scene is developed in the Stratforde's house, or during the parties outside the school, the focus is unambiguous and always on the school adolescent group.

The comic structure of *O Cravo e a Rosa*, added to the mixture of ridicule and/or deviant types, comes close to the aesthetics of the burlesque. The world upside down is found all through the *telenovela* here discussed, and has its culminating moments in scenes of the Joaquim-Januário-Lindinha subplot and, of course, in the parodic appropriation of the main plot of *The Taming of the Shrew*.

The title itself is intertextual, as it is the name of a Brazilian nursery song that tells of the love-hate between the carnation (in Portuguese *o cravo* is a masculine noun) and the rose (*a rosa*, feminine). In this song, the two flowers are said to have quarrelled and the carnation becomes ill as a result. The rose goes to see him and sadly cries at the sight of her ill love. In the Globo TV *novela*, both Petrucchio and Catarina are at first utterly against marriage. While she confronts male chauvinism to the point of challenging her own father (an attitude rarely to be seen in young Brazilian

women in the nineteen-twenties), Petrucchio is a “macho man” who believes that women were created only to be enjoyed. He decides to marry Catarina in an attempt to save his farm from Joaquim, the usurer who had it mortgaged. But they fall in love with each other at their second meeting, when she treats him disparagingly and he unexpectedly gives her a long kiss. This first kiss will haunt both of them throughout the *telenovela*. Filmic visual language is a strong device of the narrative structure here, with its reiterative movement showing this first kiss whenever they think of each other, even at moments of disagreement and loneliness.

Catarina’s *mise en scène* comes very close to Shakespeare’s Kate’s. They are both excellent performers that manage to secure their status as shrews. Walcyr Carrasco’s and Mauro Teixeira’s Petrucchio, on the other hand, seems to be a more “normal” man than the Bard’s, as he shows his sentiments more overtly. Besides, the rural plot helps in the construction of this character as an honest, firm, even stubborn but affectionate young man. Differently from his model, his attitude to those who work for him is usually frank and friendly, despite his rude manners. This makes his ambivalent behaviour towards Catarina more acceptable and offers great opportunities for Eduardo Moscovis’s comic performance.

Nicanor Batista is another interesting expansion of Shakespeare’s mere money maker and dominating father. The expanded character in *O Cravo e a Rosa* incorporates the traits of his source, giving it more vitality as a human being, and does not remain simply as a type. This is a character of comedy, as it shows what man “too often is but – it mockingly implies – ought not to be”.⁸ Catarina’s father is a real person, not very scrupulous, but human. He has a lover for the sake of love, and he worries about his elder daughter’s uncontrollably unconventional behaviour and his youngest girl’s supposedly poor health.

The usual terminus in the structure both of comedy and *telenovelas* – the happy ending – is achieved with some exaggeration in the Brazilian *Shrew*. Catarina and Petrucchio, having now been married for some time and living happy together, end up in peace on the rehabilitated and modernized farm. He finally gets her to say *our* children, instead of the customary *my* children, and declare that she is willing to live for “*our*

⁸ RODWAY. *English Comedy: its Role and Nature from Chaucer to the Present Day*, p. 15.

farm, *our* prosperity, *our* future". The *telenovela* ends in an idyllic countryside, the hero and heroine exchanging a long kiss and their – twin! – children throwing hearts at each other from their prams. These hearts fly in the air and finally form two joint cameos. This is a visual summary of the verbal "and they lived happily ever after" of fairy tales, as each chapter throughout *O Cravo e a Rosa* has been introduced by various cameos, the last to appear in every chapter being two separate ones containing the pictures of Catarina and Petrucchio. The union of these two cameos in a joint set of two pictures visually connotes the marriage commitment and true rational love of the couple, suggesting through a television filmic device Kate's final speech in the source text, but clear of its ambiguity. The ambiguous end in Shakespeare's text made possible through the use of the *play within the play* technique is converted in the Brazilian appropriation into a direct avowal of emotional and intellectual communion, as it should be in a *telenovela*.

The two works here discussed comply with the demands of the contemporary world and abide by the Shakespeare myth. They are essentially aimed at definite audiences: American and Brazilian youth (The Brazilian *telenovela* was on at 7 pm, the time devoted, in Globo's schedule, to young people), but nevertheless they reach adults of all classes. With respect to the quality of filmic recreation, I would say that *O Cravo e a Rosa* is a much better construct than its contemporary, the American *Ten Things I Hate About You*. This may be due to the fact that Brazilians are not so oppressed by the grandeur of the playwright as people in Anglophonic countries are. The important aspect to be noticed, though, is that the Shakespearian text, thanks to its openness and fecundity, remains a never-ending source for appropriative creativity.

Works cited

BRISTOL, Michael. *Big-time Shakespeare*. London and New York: Routledge, 1996, 256 ps.

HENDERSON, Diana. "A Shrew for the Times". Lynda E. Boose and Richard Burt, eds. *Shakespeare, the Movie*. London and New York: Routledge, 1998:148-67.

HOGDON, Barbara. *The Shakespeare Trade*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1998, 306 ps.

JACKSON, Russell. "Shakespeare and the Cinema". Margreta de Grazia and Stanley Wells, eds. *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001: 217-233.

JURGEN, Gil, director. *Ten Things I Hate About You*. Touchstone Pictures, 1992.

LOPEZ-PUMAREJO, Tomas. *Aproximacion a la Telenovela*. Madrid: Cátedra, 1987, 186 ps.

MAUTNER, Aurora, director. *O Cravo e a Rosa*. Globo TV, 2001.

RODWAY, Allan. *English Comedy: its role and nature from Chaucer to the present day*. London: Chatto & Windus, 1975, 288 ps.

TÁVOLA, Artur da. *A Telenovela Brasileira: história, análise e conteúdo*. São Paulo: Globo, 1996, 119 ps.

A AUTO-INTERTEXTUALIDADE EM A *LONG LONG WAY*, DE SEBASTIAN BARRY

Munira H. Mutran¹

The artists reproduce themselves
or each other...²

No romance *La Prisonnière* de Marcel Proust, o narrador reflete sobre a realidade da Arte e sobre a própria Realidade; diz ele a Albertine, sua amante, que “os grandes autores só escreveram uma única obra, ou melhor, iluminaram, sob diferentes meios de expressão uma única Beleza que cada um deles transmitiu ao nosso mundo”.³ Para explicar mais claramente a questão, o narrador estabelece paralelos com a música e a pintura; segundo ele, a música de Vinteuil tem a seda perfumada de um gerânio; para compreendê-la, precisamos perceber “o festival multicolorido (do qual suas obras parecem ser fragmentos dispersos, deslumbrantes cacos com linhas de fratura escarlate) e a maneira segundo a qual ele ‘ouvira’ e projetava para fora de si mesmo o universo [...] tanto na sonata como no septeto e em outras obras.”⁴

Em Vinteuil, aquela característica de obra única, “o mesmo do mesmo”, também vista em literatura, é assim explicada:

Essa qualidade desconhecida de um mundo único, que nenhum outro músico tinha manifestado ainda, foi talvez, disse a Albertine, a mais autêntica prova de sua genialidade, muito mais do que o conteúdo da obra.⁵

¹ USP.

² Oscar Wilde.

³ PROUST. *In Search of Lost Time. The Prisoner and The Fugitive*, p. 347. A tradução das citações é de minha autoria.

⁴ PROUST. *In Search of Lost Time. The Prisoner and The Fugitive*, p. 347.

⁵ PROUST. *In Search of Lost Time. The Prisoner and The Fugitive*, p. 347.

O mesmo ocorre nas artes visuais, constata o narrador, pois “a pintura de Vermeer consiste em fragmentos de um único mundo”.⁶ Na literatura, os exemplos podem ser encontrados nos romances de Hardy cujos entalhadores de pedra novamente sugerem as frases recorrentes de Vinteuil:

Certamente você se recorda deles [entalhadores de pedra] em *Jude, the Obscure*; lembra-se também, como em *The Well-Beloved* os blocos de pedra que o pai retira da ilha e são transportados para o navio, empilhados na oficina do filho e transformados em estátuas; como em *A Pair of Blue Eyes*, o paralelismo dos túmulos, os cursos paralelos dos navios, e a série de vagões contíguos onde estão os dois amantes e o cadáver; o paralelismo entre *The Well-Beloved*, onde o herói ama três mulheres, e *A Pair of Blue Eyes*, onde a mulher ama três homens, e assim por diante, como casas empilhadas verticalmente, uma em cima da outra, no rochoso solo da ilha?⁷

As reflexões retiradas de *La Prisonnière* sobre as artes e a literatura são relevantes no sentido de que podem iluminar questões da obra de Sebastian Barry, como por exemplo, sua característica do “mesmo do mesmo” em novas criações, reforçando a hipótese de que ele escreveu até o momento uma única obra.

Não é incomum que escritores repitam ou desenvolvam personagens, temas ou recursos que eles usaram anteriormente. Os romances de W. Faulkner podem bem representar essa tendência. Assim, Nancy, personagem secundária que aparece em *The Sound and the Fury* (1929) reaparece, dessa vez como protagonista, enquanto as personagens principais do romance, Caddy e Jason, passam a ser secundárias, no conto “That Evening Sun” incluído em *Collected Stories* (1950). Faulkner retira Nancy de seu romance quase vinte anos depois de tê-lo escrito, e relata sua dramática história, como se a personagem, com potencial trágico a ser expandido, pedisse ao autor mais um sopro de vida. Nesse exemplo, o auto-empréstimo é feito do romance para a ficção curta. Em outro exemplo, o conto “Grow a Mermaid”, de Marina Carr, o trajeto é realizado da ficção curta para uma peça, ambos escritos em 1994. Parece-nos que aqui Carr está

⁶ PROUST. *In Search of Lost Time. The Prisoner and The Fugitive*, p. 348.

⁷ PROUST. *In Search of Lost Time. The Prisoner and The Fugitive*, p. 348.

experimentando um mesmo tema com tratamento diferente, como fizera Yeats com sua tragédia *The Player Queen*, que só o satisfaz quando foi transformada em farsa. Quanto a “Grow a Mermaid”, Mika Funahashi argumenta que o conto não é apenas um subtexto para *The Mai*, uma das peças mais conhecidas de Carr, mas “o núcleo de todas as suas peças.”⁸

A prática intertextual de Sebastian Barry baseia-se, às vezes, em alusões e diálogos com outras obras, que ele chama de *shadow works*. *White Woman Street* (1992), por exemplo, mostra os elos de amizade e compreensão entre os homens do bando de Trooper O’Hara (na América do século XIX), com alusões claras ao convívio harmonioso e à fidelidade de cavaleiros medievais; a peça *Whistling Psyche* (2004) transpõe as biografias de Florence Nightingale e do Dr. Barry para o palco; *Hinterland* (2002) traça paralelismos com os eternos conflitos familiares da tragédia grega.

Nota-se, todavia, que o diálogo que o dramaturgo irlandês estabelece com seus poemas, romances e peças é mais intenso. Assim, para criar *A Long Long Way* (2005) ele toma de empréstimo vários elementos de sua obra anterior que registra, não só relatos de sua história familiar, mas também da história da Irlanda, numa teia que sugere o passado presentificado e, no entanto, fragmentado em sua cronologia.

À medida que a Irlanda contemporânea experimenta grandes mudanças, Barry interroga o passado no intuito de compreender seu próprio mundo, pois é no século XIX, ou nas primeiras décadas do século XX que as raízes do presente podem ser encontradas. Ele elege, entretanto personagens rejeitados na literatura e na vida, seja pela sua desimportância na História, seja porque pertencem à classe ou religião diferentes: o pai de Roseanne, em *The Secret Scripture* (2008), segundo ele próprio, não tinha lugar na história irlandesa por ser presbiteriano e fora, portanto, excluído do movimento nacionalista (cujas principais características são a religião católica), embora fosse irlandês como os outros. Com sua escolha de personagens, Barry quer preencher as lacunas na tela da história da Irlanda, onde são realçadas as grandes figuras e os eventos mais importantes, e desprezadas as figuras da *pequena História*, do cotidiano. Tal característica pode ser vista em seu poema “Introduction to Rhetoric”:

⁸ FUNAHASHI. *Grow a Mermaid: a Subtext for Marina Carr’s Dramatic Works*, p. 141.

All my woods have been domestic.
 It was chance mostly that brought me
 down the tracks to the farmed woods.
 I've often thought of the forest
 Conrad's fate showed him. I've never seen
 the aristocratic trees of reality,
 the owners of earth once, the trunks
 that die with a killing crash
 and melt on the clay. All my woods
 have been farmyard fare, not pines
 or palms. The hands of the year
 have given them ribbons of faded brown,
 and stopped them getting tall.
 And so my poems have been small.⁹

Como esse, alguns poemas de Barry são reflexivos, porém, em muitos, ele é um “narrador de histórias” como em “Sketch from the Great Bull Wall”, “The Water-Colourist” e “The End”, sobre o avô, que era pintor de aquarelas e, por essa razão, o título da primeira coleção é *The Water-Colourist* (1983) no qual se destaca “The Seasonal Aunt” sobre a velha tia que tem as costas deformadas pela poliomielite e que passa os verões com os parentes. Tia e sobrinho divertem-se na praia e à tarde passeiam no cais, olham o farol e conversam, encantados, um com o outro. Essa é a lembrança da infância. Agora, a tia mora numa casa de repouso, sente-se solitária, e durante as visitas do rapaz, ela chora e relembra um antigo namorado, um marinheiro com quem sonhava casar-se. Finalmente, após sua morte, o sobrinho doa os retratos e objetos queridos, e queima suas cartas. “The

⁹ BARRY. *The Water-Colourist*, p. 11. Minha tradução literal do poema:

Introdução à Retórica

Todos os meus bosques são domésticos. / foi principalmente o acaso que me trouxe / para os caminhos dos bosques de terra lavrada / penso muito na floresta / que o destino de Conrad lhe indicou. Nunca vi / as árvores aristocráticas da realidade / as ancestrais senhoras da terra, os troncos / que morrem com um destruidor estrondo / e dissolvem-se na lama. Todos os meus bosques / são de terra cultivada, não de pinheiros / nem de palmeiras. As mãos dos anos / deram-lhe fitas de um marrom desbotado / e os impediram de crescer. / E assim meus poemas são pequenos.

Seasonal Aunt” nos apresenta, pela primeira vez (embora seu nome não seja mencionado no poema) a Annie Dunne, personagem da peça *The Steward of Christendom* (1995), cujo protagonista é seu pai, Thomas Dunne, que tem 75 anos e vive em um hospital para doentes mentais. Thomas fora superintendente da Polícia Metropolitana de Dublin e lutara contra os rebeldes nacionalistas. Naturalmente ele acreditava que era seu dever lutar contra qualquer movimento que ameaçasse o império que ele representava. Sobre a Rainha Vitória ele diz, com admiração:

No imenso universo que ela possuía havia ordem como em um navio. Em todos os portos, nos cais de granito bem equipados, os navios brilhavam em sua grandeza. Os trens corriam lustrosos através dos campos, e a marca da Rainha estava em tudo, na Irlanda, na África, nos Canadá, em cada abençoado país. E homens como eu estavam ali para manter a ordem em seus reinos.¹⁰

Ainda que fosse um irlandês católico, pode-se imaginar o grau de rejeição de Thomas Dunne e sua família pela comunidade. Ele tem um colapso nervoso ao perder seu posto de Superintendente (sua razão de ser...) devido às mudanças políticas de 1921 e 1922, a partir de quando Annie, uma de suas filhas, fica responsável por ele devido ao casamento de uma irmã, à viagem de outra para a América e à morte de Willie, na guerra. São anos de solidão e desespero cuidando de Thomas que vive mais no passado do que no presente, perseguido por muitas “sombras” que o revisitam. Uma delas é a do filho Willie que, por não entender a “fidelidade do pai ao império”, é expulso de casa. Willie chega, senta a seu lado e canta a canção que ele gostava de ouvir, a *Ave Maria* de Schubert:

Thomas: Olá, meu filho. Está com frio?

Willie: A lama é fria, pai.

Thomas: Eu sei, meu filho e sinto muito.¹¹

As outras sombras são os pais de Thomas, sua mulher e as filhas quando eram mais jovens. É difícil definir a complexidade e a beleza de *The Steward of Christendom*, considerada uma das melhores peças de Barry, e

¹⁰ BARRY. *The Steward of Christendom*, p. 250.

¹¹ BARRY. *The Steward of Christendom*, p. 253.

da qual ele resgata Annie e Willie, e os inclui em novas criações. De fato, Annie Dunne reaparece como protagonista no romance de 2002, que tem como título seu nome. Essa personagem aparece pela primeira vez em “The Seasonal Aunt” (1983) quando ela morre na casa de repouso. No romance de 2004, ela tem 59 anos, mora com a prima Sarah, é um “nada solitário” que tem apenas lembranças do passado, que será o presente de *A Long Long Way*, relato da história de Willie. O tempo, como em toda a obra de Barry, tem um papel relevante em *Annie Dunne*. O cotidiano ordenado pelo transcorrer dos minutos e segundos das duas mulheres de meia-idade, ocupadas com afazeres na casa e na pequena propriedade, o que lhes dá prazer e segurança, transforma-se com a chegada dos sobrinhos-netos de Annie e a presença constante e ameaçadora de Billy Kerr, causando conflitos e angústias, revelando ambas, Sarah e Annie, em toda sua fragilidade e pequenez:

Somos como duas aranhas num canto escuro do mundo, certamente coisas sem verdadeira importância. Mas até mesmo a aranha deixa um vestígio, uma teia partida oscilando com a brisa. Ela não precisa ser notada pelo ser humano. A seu modo afirma sua presença, escreve uma sentença simples e desaparece [...]. Sobreviveremos no ranger de um portão, no piar de uma ave, no perpétuo desabrochar e murchar das flores de minha macieira [...] Como a aranha, ainda que sejamos destruídas, algo de nós permanecerá para sempre.¹²

Antes de *Annie Dunne*, um outro romance de Barry, *The Whereabouts of Eneas Mc Nulty* (1998) fora publicado. A fonte dessa obra é a história de Eneas que, vencido na Guerra de Tróia, busca uma outra pátria onde possa iniciar uma nova vida; quer esquecer e descansar; no entanto, deve encarar a verdade dos deuses – para todo guerreiro existe uma guerra a vencer. Na condição de exilado de seu país, Eneas Mc Nulty, empreende a busca de um lugar tranquilo para viver em paz. Além de transpor o mito para seu romance, Barry toma de empréstimo a mesma sina de Thomas para Eneas – católico irlandês, ele é perseguido porque na juventude havia se alistado no exército britânico. Por outro lado, Eneas terá um papel importante no mais recente romance, *The Lost Scripture*

¹² BARRY. *Annie Dunne*, p. 227-228.

(2008) sobre a vida de Roseanne Mc Nulty, casada com Tom, irmão de Eneas. Mulher bela e estranha, causa mal-estar na família Mc Nulty; segundo o marido, está enlouquecendo; ajudado pela mãe e pelo padre, ele consegue interná-la em um hospital para doentes mentais. Ali, com quase 100 anos, Roseanne escreve suas memórias e as esconde em um lugar secreto, esperando que um dia sejam lidas por alguém. Ao mesmo tempo, o psiquiatra do hospital anota nas páginas de uma agenda os acontecimentos diários e, em especial, aqueles que se relacionam com Roseanne, pois ele desconfia que ela foi internada injustamente. As duas narrativas alternam-se – as recordações do passado, as anotações do Dr. Grene e os diálogos entre eles no presente – produzindo suspense e mistério. Descobrimos que Eneas, que Roseanne pouco viu no romance de 1998, terá agora um papel-chave na sua vida, pois as revelações finais dependem do breve encontro dos dois em *The Secret Scripture*.

Poderia parecer que falamos aqui do auto-empréstimo de personagens, temas e contexto histórico, apenas. Entretanto, para ilustrar a maneira intrincada como o processo intertextual se realiza, de como a memória do que Barry já escreveu se manifesta de modo original em cada obra com o “mesmo do mesmo”, escolhemos *A Long Long Way*, importante do ponto de vista histórico,¹³ pois retrata a Irlanda e a Europa no período de 1896, quando nasce Willie, até 1918, quando ele morre durante a guerra. Como em *Whistling Psyche*, Barry reconhece a dívida que tem para com uma série de fontes históricas que o ajudaram a escrever o romance. No entanto, embora possa ser colocado na tradição de romance de guerra, seu contexto serve de pano de fundo para o relato da vida da família de Thomas Dunne, cuja situação como católicos, mas leais à Coroa, como já mostrado em *The Steward of Christendom*, é muito penosa e raramente tratada na literatura.

As analogias entre a ampla tela histórica e o retrato da família Dunne são estabelecidas logo no início. Em sentenças curtas e incisivas relata-se o nascimento de Willie, quando morria o século e nascia o novo, que causaria sua morte:

¹³ É interessante saber que *A Long Long Way* foi um dos livros que tiveram destaque (um reconhecimento ao seu valor histórico) na Exposição da Biblioteca do *Trinity College Dublin* em 2007 sobre o recrutamento e a participação de soldados irlandeses na Primeira Grande Guerra. A ilustração aqui apresentada mostra uma série de reproduções de posters da época convidando os jovens a se alistarem.

Ele nasceu nos dias que morriam. Era o final de 1896 que definhava. [...] O século estava velho e fraco, mas os homens falavam de cavalos e juros. Um bebê não entende nada, e Willie não entendia nada, mas era como um pedaço de canção, um ponto de luz na escuridão de granizo, um começo [...]. E todos os meninos da Europa nascidos naquela época, russos, franceses, belgas, servos, irlandeses, ingleses, escoceses, galeses, italianos, alemães, austríacos, turcos – e canadenses, australianos, americanos, zulus, e todo o resto – seu destino estava escrito, sem dúvida, em um feroz capítulo do livro da vida. Todos os milhões de mães e seus milhões de galões de leite, os milhões de conversas fiadas e conversinhas em linguagem infantil com seus bebês, chineladas e beijos, pulôveres de lã e sapatos, empilhados na história em montes enormes de coisas estragadas, com música estridente e interrompida [...] todos aqueles meninos no auge da saúde a serem triturados pelas pedras de moinho da guerra que se aproximava.¹⁴

Esse fim de século, que prenuncia tanto sofrimento, é explorado em *Prayers of Sherkin*, *Whistling Psyche*, *White Woman Street* e em *Eneas Mc Nulty*, em que pontos de vista diversos sobre o fim de uma era e o fim do Império Britânico são diferentes também de como Thomas Dunne vê o Império com admiração. Barry não fala dos grandes heróis da época; ele fala dos pequenos, daqueles sem importância. Uma das personagens, consciente de sua condição de excluída, diz em *A Long Long Way*: “Eles não escrevem livros sobre gente como a gente”.¹⁵ Barry faz questão de escolher para sua obra as figuras “fora da história”, mostrando pessoas que sabem que não fazem parte do “Livro da Vida” (muitas vezes mencionado), mas que são seres humanos que sofrem a tragédia de uma vida pequena e curta, como a de Willie. Nesse mundo sem importância, a vida é sempre renovada pela capacidade humana de recomeçar por meio de momentos de sonho, de prece, de música, do esporte, da dança e do trabalho. As cenas mais terríveis da batalha são contrastadas com aquelas que reafirmam a vontade de viver. As preces, por exemplo, estão presentes em *White Woman Street*, por “mais amor”, e a “Ave Maria”, é tanto cantada ou recitada em *The Steward of*

¹⁴ BARRY. *A Long Long Way*, p. 3-4.

¹⁵ BARRY. *A Long Long Way*, p. 232.

Christendom ou *A Long Long Way* (Willie canta a “Ave Maria” quando morre sua mãe, no romance, e, como fantasma, ele repete a canção para o pai, na peça) e em *Boss Grady’s Boys* os dois irmãos rezam uma comovente oração para São Francisco.

Uma interessante característica de *A Long Long Way* é o modo como, para compor a vida de Willie, frases, emblemas, incidentes, animais de estimação, personagens, canções e preces de seus poemas, romances e peças são incorporados.

As frases recorrentes, por exemplo: em seu horrível pesadelo ou a visão da guerra, Willie ouve os pombos chamando, as 16 notas: “And always, Willie, and always, Willie, and always, Willie, all”.¹⁶ Tais palavras ecoam o ritmo e a nostalgia, em outra situação: “Always, brother, and always, brother, and always, brother, all” do poema “Wood-pigeons”, que Barry dedicou ao seu irmão.

As potencialidades simbólicas de objetos, coisas e lugares como sementes, ovos, ovos de Páscoa, flores, macieira, espinheiro, estrelas, velas, o mar, o rio, a cor azul, formam o universo de *Our Lady in Sligo*, *Prayers of Sherkin*, *White Woman Street*, *Annie Dunne*, *A Long Long Way*, universo que é reconhecido pelo leitor, mas cada obra os utiliza para efeitos específicos. Em *A Long Long Way* Willie ganha do sargento Moran uma medalha, e a coloca no bolso. Com a explosão de uma bomba a harpa e a coroa da moeda deixam tatuados, em sua pele, os dois símbolos, da Irlanda e da Grã-Bretanha, os dois lados de sua identidade conflituosa. O mesmo dilema havia sido enfrentado por seu pai, Thomas Dunne, que tinha a harpa e a coroa no capacete. Outro objeto simbólico é o cavalinho de cerâmica que pertencera ao alemão morto por Willie na batalha; sem saber por que, o jovem soldado irlandês o guarda no bolso e, mais tarde, ele estaria entre seus pertences enviados para Thomas Dunne.

Verificamos que, além dos elementos citados, há outros sinais de intertextualidade interna¹⁷ nas personagens vistas de perspectivas e épocas diferentes, como se Barry fosse um pintor impressionista de cenas, de objetos, de pessoas, como um Monet, com seus quadros de Londres, de paisagens

¹⁶ BARRY. *A Long Long Way*, p. 141.

¹⁷ Na poética intertextual a prática do auto-empréstimo é também chamada de “internal intertextuality” ou ainda, de acordo com Lucien Dällenbach – “autotextualité”. DÄLLENBACH. *Intertexte et autotexte*, p. 282.

francesas, de seus nenúfares, pintados em diferentes horas do dia, quando a luz e a sombra revelam ou escondem detalhes diversos da mesma cena.

Assim, algumas profissões indicam a pequenez e a desimportância das pessoas retratadas: alfaiates (*Boss Grady's Boys*), fabricantes de velas (*Prayers of Sherkin*), costureiras (*The Steward of Christendom*, *A Long Long Way* e outros), músicos (*The Only True History of Lizzie Finn*). Entre esses, as pessoas que trabalham em hospitais e asilos são mostradas muito positivamente porque são bondosas, dedicadas, e sentem compaixão pelos pacientes. No hospital, Willie reflete que “Irmã era uma maneira muito agradável de chamar a enfermeira”.¹⁸

O gesto emblemático de dar banho em uma pessoa doente – no hospital, a enfermeira apenas passa uma esponja com óleo em Willie porque “tinha medo de lavá-lo com água; sua pele poderia soltar como se tira um vestido”¹⁹ – é constante em cenas de diferentes obras onde adquire diferentes conotações. Em *The Steward of Christendom* o enfermeiro do hospital, ainda que desprezando Thomas por ter sido um *loyalist*, dá-lhe banho “como um gesto de caridade em relação a um ser humano”.²⁰ Por outro lado, a ternura que as pessoas sentem por crianças, característica constante de Barry, é realçada muitas vezes na hora do banho. Thomas “abraçaria Willie que descansaria em seu peito como um trapinho, como um pombo sem penas, ainda úmido do banho”.²¹

Quase vinte anos depois, esse gesto adquire outro significado quando Willie, de volta ao lar durante uma licença, chega sujo e cheio de piolhos. O pai o coloca “na banheira com água muito quente [...] e começa a lavar o filho da cabeça aos pés, jogando sobre ele a água como cascata”.²²

O ato de banhar pode transmitir o amor e cuidado com o bebê, ou com um filho adulto de volta da guerra, ou com um paciente no hospital. Pode também consistir em ritual de limpeza do corpo e da mente, como no incidente em que os soldados do Batalhão *Royal Dublin Irish Fusiliers* são colocados em enormes banheiras brancas esmaltadas e a água quente

¹⁸ BARRY. *A Long Long Way*, p. 275.

¹⁹ BARRY. *A Long Long Way*, p. 273.

²⁰ BARRY. *The Steward of Christendom*, p. 290.

²¹ BARRY. *A Long Long Way*, p. 5.

²² BARRY. *A Long Long Way*, p. 74.

os alivia da dor, cansaço, mágoa e medo “da tenebrosa região da morte”.²³ Willie quer saber as razões pelas quais os jovens foram lutar em país estrangeiro, e eles respondem: “devem cumprir sua parte”; “porque não havia nada melhor para fazer”; “para poder enviar uns trocados para casa”; ou por causa de uma moça bonita, que oferecia flores para quem se alistasse – todas as razões incompreensíveis para Willie; ele apenas não entende por que, irlandês, está ali defendendo o opressor de seu país.

Como vemos, *A Long Long Way* é um fragmento da vida da família de Dunne; outros fragmentos estão espalhados em poemas, peças e romances publicados antes. Se, por exemplo, seguimos a inesquecível Annie Dunne, percebemos que ela só pode ser conhecida por completo quando toda a obra é lida. No romance de 2005, vislumbramos pedaços de sua infância e adolescência em Dublin; em *The Steward of Christendom* ela toma conta do pai; em *Annie Dunne*, sem ter para onde ir, aceita a hospitalidade da prima Sarah; com a morte desta, vai morar numa casa de repouso; sua vida e morte na casa são relatadas em *Seasonal Aunt*. Entretanto, ainda há mais a contar: no poema “The Smell” (2004) há uma alusão à tia que nos remete à grande alegria que encontrava em todo tipo de trabalho (aspecto recorrente das personagens de Barry). Acerca da tarefa de tirar o leite da vaca, ela dizia: “Esse é o tipo de trabalho que acalmaria um deus maligno. O próprio Lúcifer o veria como um bálsamo”.²⁴ O que o poeta menciona em *The Smell* é pouco, mas revela que ela deixou vestígios em sua memória e também mais um detalhe sobre sua tia; ao beijar seu filho recém-nascido com cheirinho de manteiga, ele se lembra que “Annie, às vezes, por brincadeira, esguichava o leite da vaca nas crianças”.²⁵

Além de Annie, Barry dá a outras personagens a possibilidade de estenderem sua vida ficcional. É uma surpresa para o leitor novamente encontrar algumas delas, como é o caso de Jesse Kirwin, filho de Fanny e do litógrafo em *Prayers of Sherkin*. O noivo, “uma espécie de plantador

²³ BARRY. *A Long Long Way*, p. 62. Existem outros banhos inesquecíveis: de Thomas, como bebê e do sobrinho-neto, em *Annie Dunne*, só para mencionar dois.

²⁴ BARRY. *The Pinkening Boy*, p. 144.

²⁵ BARRY. *The Pinkening Boy*, p. 10.

de sementes”,²⁶ a havia encontrado na primavera, e após o casamento, tiveram muitos filhos. Ao ler *A Long Long Way*, uma sensação de ironia trágica nos atinge, pois a semente que se transformara em árvore – Jesse Kirwin – também pertence aos *Royal Dublin Fusiliers* e acaba morrendo na guerra.

Poderíamos dizer que os temas e a visão que Barry tem do mundo ajudam-no a criar uma única obra, no sentido que lhe dá Proust. Assim, a idéia do lar, “um lugar essencial para se viver”, e a tristeza de deixá-lo, são representados pelas figuras do viajante e do exilado; a princípio fascinados por lugares novos ou exóticos, tornam-se tristes, têm saudade e medo. Willie e todos os jovens de seu batalhão, na Bélgica; Eneas viajando pelo mundo todo; Trooper O’Hara, em Ohio; o Dr. Barry em várias regiões do Império Britânico, e tantos outros, anseiam por retornar ao lar.

O tema de relações familiares, tão importante desde os tempos remotos, reveste-se de conotações quase sagradas na obra de Barry; na maioria das vezes, predominam o amor e o carinho, sentimentos sempre mostrados em relação às crianças. Por exemplo, na hora do casamento de Fanny, o pai lhe conta o que sentiu quando ela nasceu:

Doente de alegria, corri pela praia vazia. Fanny Hawke, Fanny Hawke, e eu que não sabia dançar, aprendi a dançar naquele dia e dancei [...]. Minha filha, eu te amo²⁷

Em *A Long Long Way*, o amor de Thomas por Willie e pelas filhas, e também por seus pais, é muito forte e comovente; igualmente forte é o amor por pais e irmãos em *Boss Grady’s Boys*, *Prayers of Sherkin*, *Our Lady in Sligo*, *Hinterland*.

A amizade, no universo de Barry, é algo essencial em momentos de tristeza e infelicidade; é o que podemos notar entre Willie e Captain Paisley, Lizzie Finn e Jellie Jane, Trooper O’Hara e Moses, o Dr. Barry e Nathaniel, Sarah e Annie, Josey e Mick, Eneas e Harcourt.

Outros aspectos poderiam ser lembrados para demonstrar que a visão e os propósitos de Sebastian Barry, sempre os mesmos, ao criar novas obras, conferem ao conjunto de sua produção coerência interna, significado

²⁶ BARRY. *Plays: 1*, p. 100.

²⁷ BARRY. *Plays: 1*, p. 116-117.

e identidade literária. Dois de seus poemas ajudam a compreender melhor o seu processo de auto-empréstimo ou a intertextualidade interna que tentamos examinar. No primeiro “The Harbour House” a voz poética diz: “deixa que aquele raio de sol / se incline para a soleira da porta e mostre por um momento o desenho que se repete no tapete”.²⁸

O segundo poema, “The Piece of Bog Oak”, traz o tema preferido de Barry: o que o tempo, “elegante ferreiro”,²⁹ pode fazer, e como ele pode transformar um pedaço de madeira ou a vida das pessoas. Poderíamos dizer que Barry, como um elegante ferreiro, moldou a sua obra com o auxílio do tempo e da memória, uma bela peça artística.

Referências bibliográficas

- BARRY, Sebastian. *A Long Long Way*. London: Penguin, 2005.
- BARRY, Sebastian. *Annie Dunne*. London: Faber and Faber, 2002.
- BARRY, Sebastian. *Hinterland*. London: Faber and Faber, 2002.
- BARRY, Sebastian. *Our Lady of Sligo*. London: Methuen, 1998.
- BARRY, Sebastian. *Plays: 1*. London: Methuen Drama, 1997.
- BARRY, Sebastian. *The Prayers of Sherkin*. In: *Plays: 1*. London: Methuen, 1997.
- BARRY, Sebastian. *The Pinkening Boy*. Dublin: New Ireland, 2004.
- BARRY, Sebastian. *The Rhetorical Town*. Dublin: The Dolmen Press, 1985.
- BARRY, Sebastian. *The Steward of Christendom*. In: *Plays: 1*. London: Methuen, 1997.
- BARRY, Sebastian. *The Water-Colourist*. Mountrath: The Dolmen Press, 1983.
- BARRY, Sebastian. *The Whereabouts of Eneas Mc Nulty*. London: Picador, 1998.

²⁸ BARRY. *The Pinkening Boy*, p. 2.

²⁹ BARRY. *The Water-Colourist*, p. 34.

- BARRY, Sebastian. *Whistling Psyche*. London: Faber and Faber, 2004.
- DÄLLENBACH, Lucien. Intertexte et autotexte. *Poétique*. Revue de théorie et d'analyse littéraire «Intertextualités», n. 27, 1976.
- FUNAHASHI, Mika. Grow a Mermaid: a Subtext for Marina Carr's Dramatic Works. In: *Echoes Down the Corridor*. Patrick Lonergan and Riana O'Dwyer (Ed.). Dublin: Carysfort Press, 2007.
- GRENE, Nicholas. Out of History: From the *Steward of Christendom* to Annie Dunne. In: *Out of History*. Christina Hunt Mahony (Ed.). Dublin: Carysfort Press, 2006.
- KOSOK, Heinz. Review of *A Long Long Way*. In: *ABEI Journal* n. 8, São Paulo; Humanitas, June, 2006.
- MAHONY, Christina Hunt (Ed.). *Out of History*. Dublin: Carysfort Press, 2006.
- MUTRAN, Munira H. The mysterious dimensions of the human spirit: Sebastian Barry's *Whistling Psyche*. In: *From "English Literature" to "Literatures in English" International Perspectives*. Michael Kenneally and Rhona Richman Kenneally (Ed.). Heidelberg: Universitäts Verlag, 2005.
- MUTRAN, Munira H. Shadow Works in Sebastian Barry's Plays. In: *Scripta UNIANDRADE*, n. 3, 2005.
- PROUST, Marcel. *In Search of Lost Time. The Prisoner and The Fugitive*. London: Penguin, 2003.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *L'Intertextualité*. Memoire de la literature. Paris: Nathan.

VAMPIROS NO CINEMA: TRADUÇÕES CULTURAIS PARA A EUROPA E O BRASIL¹

Célia Magalhães²

Introdução

Neste estudo investigo a monstruosidade como construção narrativa no cinema. Focalizo o vampiro, uma vez que esta representação monstruosa é aqui tomada como construção capaz de responder a uma multiplicidade de questões da cultura. Remeto, principalmente, a dois fatos básicos: o vampiro é uma figura difundida pelo cinema mais do que por qualquer outro meio e o cinema foi, em seus primórdios, intrinsecamente um reino de sombras. O cinema como fantasmagoria, ou reino de sombras, é questão que será abordada aqui devido à estreita relação que há entre vampiro e sombra e ao tratamento diferenciado que foi dado à sombra vampiresca na literatura e no cinema.

Meu objetivo é, portanto, analisar a representação do vampiro e sua sombra em filmes cuja escolha não é aleatória. Examinarei, inicialmente, um filme europeu, *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens*, de Friedrich Murnau (1922). O filme de Murnau, o primeiro baseado no romance de Stoker, parece demonstrar que o vampiro, por ser culturalmente adaptável, responde a questões específicas de cada cultura, permitindo-nos estender esta fórmula para as transposições filmicas do mito. Além disso, por ser um exemplar do cinema Expressionista alemão, apresenta um tratamento especial de sombra e luz. Esse filme é relevante, ainda, como contraponto à recriação do mito do vampiro no Brasil. Abordarei

¹ Este artigo é um recorte da minha tese de doutorado, orientada pela Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira, em 1997.

² UFMG.

o filme brasileiro *Nosferatu no Brasil*, de Ivan Cardoso (1971), versão brasileira do vampiro *Nosferatu*, de Murnau, realizada durante o movimento tropicalista nos anos setenta, com o objetivo de descrever também a representação do vampiro na narrativa fílmica brasileira.

Antes da análise propriamente dita da representação monstruosa no cinema, faz-se necessário uma breve descrição dos parâmetros teóricos de transposição intersemiótica que fundamentarão o estudo proposto, uma vez que tratarei, na maioria dos filmes escolhidos, de transposições de textos literários para o cinema.

Vampiro e cinema: transposições culturais

Não se pretende tratar a questão da transposição da obra literária para o cinema a partir de um conceito de adaptação que leve em consideração o fato de que sistemas semióticos ou formas de arte diferentes têm, inevitavelmente, propriedades distintas decorrentes do meio que lhes é apropriado, ou nos termos de McDougal (1989), de um conceito de adaptação como arte metamórfica de meios artísticos. Outras questões têm mais relevância para este estudo, como a autoria e a interpretação na transposição fílmica.

Falando da autoria no processo de adaptação de textos literários para o que chama de “textos performáticos”, Reynolds (1993) analisa como problemática a atribuição de autoria a estes últimos, uma vez que há um descentramento do autor “original” no processo. McDougal confirma essa idéia quando escreve: “(...) independentemente do modo como determinamos a autoria, cada adaptação é inevitavelmente uma interpretação (...)”³ da obra em que se baseia moldada pela visão do escritor ou diretor responsável por sua autoria.

Ao analisar poemas efrásticos como transposições intersemióticas de pinturas, Clüver (1989) opta por uma visão de tradução intersemiótica que toma como base o conceito de tradução interlingual, de Jakobson. Por outro lado, introduz o conceito abrangente de tradução de Annie Brisset, de acordo com o qual suas análises dos poemas ekfrásticos como transposições provavelmente teriam de ser reorientadas. Além disso,

³ REYNOLDS. *Novel Images: Literature in Performance*, p. 8.

Clüver enfatiza a interpretação e o engajamento do tradutor com o texto como cruciais no processo.

Considerando a adaptação fílmica como tradução cultural, Diniz (1994) aponta a necessidade de se estudarem as adaptações visando à procura e à explicação “(...) das relações entre as práticas discursivas e seus contextos respectivos (sociocultural, político, econômico) (...)”,⁴ novamente enfatizando a perspectiva cultural dos estudos tradutórios que ultrapassam a análise textual e a crítica contextual, preconizando, como objeto de estudo, a história real da ativação do texto. Nessa mesma linha de tradução cultural, Mayne (1986), ao analisar o *Nosferatu*, de Murnau, reivindica uma “perspectiva histórica” para o estudo da relação entre literatura e cinema que sugira “(...) que a relação entre dois textos, literário e fílmico, é um encontro dinâmico ao invés de uma versão estática (...) de um meio para outro”.⁵

Klein (1981), em introdução a uma coletânea de ensaios sobre a transposição de obras da literatura inglesa para o cinema, considera três abordagens principais no processo de adaptação fílmica. A primeira delas seria a adaptação que tentaria manter o “espírito” e o gênero do texto literário; a segunda manteria o núcleo da estrutura da narrativa, porém com reinterpretação ou desconstrução do texto literário; finalmente, a terceira partiria do pressuposto que o texto literário é apenas ponto de partida para a criação de um trabalho inteiramente original. Klein enfatiza que fatores culturais afetam significativamente o processo de adaptação: “Além das considerações de diferenças nacionais, mudanças significativas de interpretação provavelmente ocorrerão quando o texto literário produzido num período histórico for adaptado numa época posterior, de acordo com as pre-concepções culturais e ideológicas da indústria [cinemática]”.⁶

Transpondo a discussão para o mito do vampiro, Gelder (1994) considera que os filmes sobre vampiros são facilmente reconhecíveis, pois tem geralmente uma fórmula básica que se repete (sangue, estaca, crucifixos, etc.); entretanto, esses filmes são “variáveis culturalmente” e o discurso que tais filmes apresentam, enfatizando a tensão entre equilíbrio

⁴ DINIZ. *Os enleios de Lear*: da semiótica à tradução cultural, p. 39.

⁵ MAYNE. *Dracula in the Twilight*: Murnau's *Nosferatu*, p. 25.

⁶ KLEIN. Introduction: Film and Literature, p. 11.

e desequilíbrio, pode manifestar-se de maneiras diferentes. Gelder destaca, além disso, que há um diálogo entre os diversos filmes sobre vampiros que “(...) são frequentemente (...) conscientes de seus predecessores, baseando-se neles ou modificando (...) seus aspectos, parodiando-os, ‘recriando-os’, e assim por diante”.⁷ Todd (1981), na mesma linha, de forma muito bem humorada, “vampiriza” o tema e a linguagem vampiresca:

Inevitavelmente cada (...) vampiro (...) fala com os outros e cada um comenta os companheiros. De certo modo, eles próprios entraram numa relação vampiresca: cada um toma a história do seu predecessor, suga sua mensagem e, a seguir, imprime vida nova ao enredo e personagem. E cada obra é, ao mesmo tempo, uma vítima do Drácula, pois cada uma ressuscita o cadáver nobre e injeta nele sangue contemporâneo.⁸

É, portanto, a partir de uma perspectiva de re-interpretação ou de transposição cultural e do diálogo que cada filme empreenderá com a obra de Stoker, ou com o mito do vampiro, além do diálogo que eles estabelecem entre si, que a análise dos filmes referidos na introdução será elaborada. Remetemo-nos especialmente a Gelder (1994), que destaca os vampiros como representações de “posições” culturais específicas.

Um vampiro europeu

Provavelmente o primeiro filme baseado na obra de Stoker foi o *Nosferatu*, dirigido por F. W. Murnau, em 1922. Pelo menos, é o primeiro filme que registra em seus créditos ser uma adaptação do *Dracula*; entretanto, não só efetua transformações radicais do enredo e personagens da história, como também a toma como ponto de partida para meditação e comentário da narrativa do romance. Cópia não autorizada, foi processada pela família de Stoker, tendo como resultado do processo uma sentença para que se retirassem todas as cópias do mercado cinematográfico em julho de 1925.

O poder de ressurgimento do vampiro, ou o efeito de contaminação vampiresca ou poder de infiltração do vampiro parece ter assegurado que

⁷ GELDER. *Reading the Vampire*, p. 86.

⁸ TODD. *The Classic Vampire*, p. 210.

pelo menos algumas cópias tenham sobrevivido à caça que se empreendeu contra o filme. Um resumo do enredo do filme bem como uma resenha da literatura crítica feita ao *Nosferatu* são necessários para que possamos avaliar o seu papel enquanto transposição do *Dracula*.

Na verdade, a história do *Nosferatu* tem pouca semelhança com a história do *Dracula*, de Stoker. Escrita por Henrik Galeen, essa história nos é contada através do diário de uma escriba da cidade, Johann Cavalius. Seu contexto é a pequena cidade de Bremen, onde vive o casal Hutter (Jonathan) e Ellen (Mina). Hutter trabalha para um corretor de imóveis, Knock (no romance de Stoker, corresponderia a Renfield, o louco que se alimenta de insetos e espera a vinda do mestre, *Dracula*), o qual, afinal, é tido como louco e escravo do Conde Graf Orlock (Conde *Dracula*). Hutter é convencido por Knock a empreender uma viagem aos Montes Cárpatos para vender um imóvel, em Bremen, ao temível Conde Orlock. Apesar da visível preocupação de Ellen, Hutter apenas pensa no significado que um negócio bem sucedido terá para eles, pobres burgueses atingidos pelos anos difíceis pós-império, e parte em direção ao castelo, deixando Ellen aos cuidados de um casal amigo, Hastings e Annie.

Durante a viagem, hospeda-se numa estalagem onde os proprietários, além das pessoas que a freqüentam, reagem com pavor ao ouvirem a que veio. Hutter continua alheio a qualquer reação ao seu redor; conserva, entretanto, um livro, intitulado *O Livro dos Vampiros*, o qual é deixado pela dona da estalagem em seu quarto. Ao chegar ao castelo, é recebido pela estranha figura do Conde Orlock. Hutter, por alguns instantes, parece estranhar a semelhança entre o Conde e Knock, quando o primeiro lê um papiro cheio de hieróglifos, tal como o fizera Knock ao dar-lhe a incumbência da viagem. Hutter também se assusta quando, ao cortar o dedo inadvertidamente, Orlock aproxima-se dele sedento. O Conde ataca Hutter que adormecera no sofá. No dia seguinte, Hutter nota as marcas no pescoço. Escreve a Ellen, entretanto, dizendo que poderiam ser de insetos; conta-lhe também de um sonho estranho que tivera, mas ainda está alheio ao perigo. Mais tarde, Orlock vê o retrato de Ellen com Hutter e comenta sobre seu belo pescoço. À noite, suga novamente o sangue de Hutter. Através da técnica de edição de imagens, é possível apreendermos uma estranha ligação entre Ellen e o Conde: a cena seguinte à vampirização de Hutter mostra-nos Ellen, em Bremen, acordando no meio da noite como a pressentir o vampiro e o que acontece e Hutter; na próxima cena

o Conde, após sugar o sangue de Hutter é focalizado por alguns momentos, como em transe, a receber a mensagem telepática de Ellen. Hutter descobre Orlock, dormindo num caixão como um vampiro, e presencia o carregamento de outros caixões com terra. Orlock parte em direção a Bremen, levando consigo seus caixões empesteados de ratos. Em seguida, Hutter também se livra do castelo e empreende a viagem de volta a Bremen. Orlock desembarca do *Demeter* com sua bagagem, deixando no barco toda a população exterminada, fato que deixará atordoadas as autoridades da cidade.

A personagem do cientista (Van Helsing) é o médico Bulwer, cuja participação na história reduz-se a uma palestra sobre plantas carnívoras e a uma consulta frustrada de Ellen, após o seu contato telepático com Nosferatu. Em consulta anterior com outro médico, o comportamento de Ellen é diagnosticado como “estranho”. Enquanto isso, a cidade é dizimada por uma peste cuja causa não é detectada pelas autoridades responsáveis. Ellen pressente o Nosferatu no casarão ao lado enquanto este a observa pela janela, melancólico e solitário. Ela encontra o livro trazido por Hutter, no qual lê que apenas uma mulher de coração puro pode salvar a cidade do malefício do vampiro, entregando-se a ele. Ellen usa o pretexto de chamar o professor Bulwer para afastar Hutter de casa e atrair Nosferatu, abrindo a janela de sua casa. O vampiro, então, passa a noite com ela até que, ao tentar sair, ao cantar do galo, é reduzido a pó pelos primeiros raios da luz do dia. Aqui vale uma digressão para ressaltar que, em artigo sobre a figura masculina do vampiro no cinema, Silver e Ursini (1994) enfatizam que a suscetibilidade fatal do vampiro à luz do sol foi introduzida ao tema por Murnau. Hutter e Bulwer não chegam a tempo de salvar Ellen, que morre. Entrementes, a cidade julga Knock como culpado pela peste que assola Bremen. Knock, que já estava preso como louco, consegue escapar. Uma multidão de pessoas o persegue pelas ruas estreitas de Bremen, até que ele é novamente preso.

Como introdução ao seu estudo do Cinema Expressionista alemão, Eisner (1973) faz uma rápida abordagem a fatores sociais e históricos que predispueram as artes para o movimento Expressionista na Alemanha. Após o colapso do império alemão, no período pós-guerra, a República de Weimar confrontou-se com dificuldades materiais, o que dificultou o atendimento a demandas externas e a manutenção do equilíbrio interno do país. Essa situação deu origem a um declínio geral dos valores da sociedade e a uma grande inquietação interna da nação. Os

alemães, propensos ao misticismo e à magia, sucumbem mais uma vez a essas forças, impulsionados pelas imagens de morte nos campos de batalha: “[e] os fantasmas que assombraram os Românticos alemães reviveram, como as sombras de Hades depois de doses de sangue”.⁹

Para Eisner o Expressionismo alemão “(...) é uma reação contra a divisão atomística do Impressionismo, que reflete as ambigüidades iridescentes, a diversidade inquietante e as cores efêmeras da natureza. (...) coloca-se contra o Naturalismo e sua mania de registro de meros fatos, além de seu reduzido objetivo de fotografar a natureza ou vida diária. (...)”.¹⁰ O espírito de transformação, presente em peças teatrais expressionistas mais representativas do período, é exatamente o que marca os filmes clássicos do cinema alemão, conforme observa Eisner: “(...) o mundo tornou-se tão ‘permeável’ que, (...) a Mente, o Espírito, a Visão e os Fantasmas parecem sair às golfadas, os fatos exteriores são continuamente transformados em elementos interiores e os eventos psíquicos são exteriorizados”.¹¹

Usando dados biográficos de F. W. Murnau para a análise do *Nosferatu*, Eisner lembra que o cineasta teve a formação de historiador da arte. Enquanto seus contemporâneos tentavam reproduzir pinturas famosas em seu cenário cinematográfico, Murnau era capaz de elaborar a memória que fazia delas e transformá-las em visões pessoais. Além disso, a autora ressalta que o fato de Murnau ter tendências homossexuais num período de extrema austeridade protestante na Europa também foi um determinante da complexidade de seus filmes. Seus filmes levam a marca de sua luta interior contra uma sociedade da qual se sentia inteiramente apartado.

Eisner faz uma análise cuidadosa das técnicas de filmagem que Murnau usa, entre elas, movimentos livres da câmera no exterior do estúdio – técnica pouco usada à época – edição e utilização máxima dos recursos da natureza para criar o clima propício aos preceitos do Expressionismo. A autora ressalta as combinações de névoa e luz e os efeitos de luz e sombra utilizados por Murnau. Para Eisner, “nos filmes alemães, a sombra torna-

⁹ EISNER. *The Hhaunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, p. 2.

¹⁰ EISNER. *The Hhaunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, p. 10.

¹¹ EISNER. *The Hhaunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, p. 15.

se uma imagem do Destino: o sonâmbulo Cesare, esticando suas mãos assassinas, projeta sua sombra gigantesca na parede da mesma maneira que Nosferatu, debruçando-se sobre a cama do viajante ou subindo a escada”.¹² Curiosamente, segundo os preceitos do Expressionismo, a o que expressaria de modo mais expressivo o Nosferatu, então, seria a sua sombra (nesse caso, a representação do destino que é reservado às suas vítimas), o que está em oposição à caracterização do Dracula de Stoker, um vampiro sem sombra.

Elsaesser (1989) discorda de Eisner quando esta considera o cinema alemão um desdobramento do Romantismo alemão, com a cinematografia apenas emprestando visibilidade para as fantasias dos românticos. Para Elsaesser, se existe uma realidade histórica à qual reagem motivos românticos, resta saber, em primeiro lugar, porque tais motivos ressurgiriam num contexto histórico diferente e, depois, se uma tecnologia diversa não afetaria o sentido e o papel dos temas que são apropriados pelo novo meio.

O autor sugere que toda e qualquer conclusão a ser tirada a respeito do sentido social ou político de filmes fantásticos devem levar em conta a autonomia da dimensão histórica, bem como a autonomia do nível textual, buscando estruturas nos pontos de encontro. Para Elsaesser, o cinema não imita conflitos sociais ou os movimentos de um inconsciente coletivo, não sendo, afinal, uma versão da historiografia burguesa. É, ao invés disso, uma forma de relação social que age sobre a história das relações de mercadorias e sobre os modos de produção e consumo.

Gelder (1994) concorda com Elsaesser com relação à simplificação que os críticos tendem a fazer do fantástico, interpretando os filmes expressionistas de fantasia e terror alemães como alegorias da história contemporânea que lida com o nacional. Entretanto, Gelder adota o ponto de vista de Bennett e Woollacott, estudiosos dos filmes de James Bond. De acordo com esse ponto de vista, comenta Gelder, “(...) esses filmes se engajam num processo constante de ‘remodelação’ ideológica e cultural (...) que refletem e comentam as mudanças do tempo na sociedade (...)”.¹³

Assim, Gelder ressalta as “remodelações” introduzidas por Murnau na história de Stoker: cria-se uma típica cidade alemã que é justaposta a

¹² EISNER. *The Hhaunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, p. 131.

¹³ GELDER. *Reading the Vampire*, p. 92.

uma ameaça de fora, atitude característica da República de Weimar dos anos vinte; além disso, suplementa-se a narrativa do vampiro com outra seqüência de acontecimentos. O autor assinala que a cidade atribui a Knock o aparecimento da peste, perseguindo-o em ato simultâneo ao desaparecimento de Nosferatu. De fato, a presença de Nosferatu, e dos ratos, se liga a Knock, o qual vende ao primeiro uma propriedade em Bremen. Para Gelder, a evocação do anti-semitismo, próprio à época, parece inevitável.

Na análise da relação terror gótico e tecnologia de monstros, de Halberstam (1995), o anti-semitismo já está implícito no próprio texto do romance de Stoker. Para a autora, a sugestão de uma base econômica ao anti-semitismo é inevitável quando se retrata tradicionalmente o judeu como usurário ou banqueiro, assim como é inevitável a relação entre o monstro judeu do anti-semite e o vampiro Drácula. Halberstam conclui, sobre a relação do gótico com a tecnologia de monstros: “As economias góticas produzem a prática capitalista monstruosa; o anti-semitismo gótico fixa toda a diferença no corpo do judeu; e a ficção gótica produz a monstruosidade como tecnologia da sexualidade, da identidade e da narrativa”.¹⁴

Waller (1986) enfatiza que o *Nosferatu*, como uma re-interpretação do *Dracula*, preenche a função de descoberta e exploração de “certas possibilidades narrativas e temáticas significativas da história de vampiro”,¹⁵ não desenvolvidas por Stoker. Waller ressalta que, enquanto em *Dracula*, a chegada do vampiro à Inglaterra vitoriana é anunciada por tempestades, ventos, e inquietação de animais, o confronto de Nosferatu com o meio burguês de Bremen se dá de maneira silenciosa e invisível: Nosferatu entra na cidade, carregando seu caixão, solitário, despercebido por todos. Os ratos que o acompanham não são um séquito de animais dominados por ele; entretanto, trazem para os habitantes da cidade uma doença contagiosa fatal. Waller observa que, para Murnau, o vampirismo em si não é contagioso, uma vez que o Nosferatu não faz de suas vítimas outros “mortos-vivos”. Está, contudo, inevitavelmente ligado a uma doença contagiosa, pois vampiro

¹⁴ HALBERSTAM. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, p. 105-106.

¹⁵ WALLER. *Nosferatu, a Symphony of Horror and Nosferatu the Vampire*, p. 78.

e ratos desembarcam simultaneamente em Bremen. Segundo Waller, a ligação entre vampirismo e peste, tema introduzido pela leitura de Murnau, é explorada mais tarde por Herzog e outros cineastas, o que confere ao *Nosferatu* um lugar de destaque no desenvolvimento da história de terror no século vinte.

Para Waller, Murnau está interessado em mostrar os efeitos da ação do vampiro sobre uma cidade fechada em si mesma, com pessoas presas pela armadilha do medo em um meio urbano impessoal. A cidade, então, “é forçada a revelar sua identidade verdadeira sob a pressão do vampiro”.¹⁶ O autor ressalta que o filme de Murnau é uma representação da relação entre o público e o privado, entre a responsabilidade cívica e os motivos pessoais – reinos que, em Stoker, estão separados, podendo, entretanto, beneficiar-se das ações heróicas do homem.

A narrativa de *Dracula* demonstra uma grande preocupação com o avanço da tecnologia dos meios de comunicação: lembremo-nos que se trata de romance epistolar, no qual Mina comunica-se com o noivo através de taquigrafia, envia telegramas, usa a máquina de escrever e até o fonógrafo. Marsh (1995) assinala que *Dracula* e outros romances góticos vitorianos que o antecederam não só se inspiraram como também tiveram seu fundamento cultural na base da tecnologia moderna, a fotografia.

Mayne (1986) sugere que há uma preocupação também com o cinema: o fato de o romance ter sido publicado em 1897, no período mesmo em que o cinema surgia não pode ser apenas uma coincidência, continua ela. A autora acrescenta que *Dracula* também é contemporâneo das teorias freudianas; na verdade, “(...) o romance é a construção ficcional da fascinação da psicanálise”¹⁷ que, por sua vez, incita à especulação sobre o cinema. Mayne (1986) ilustra a interface do romance com o cinema citando um trecho do primeiro em que a descrição das três vampiras pelo personagem Jonathan pode ser interpretada como uma descrição do cinema. Mayne sugere com pertinência que o romance de Stoker é para Murnau mais que uma fonte a partir da qual ele constrói a sua versão; na verdade, ele serve como um pretexto para meditação sobre a própria natureza da narrativa, ainda que em meios semióticos diferentes. A autora enfatiza que, na narrativa, seja do *Dracula* ou do *Nosferatu*, é central uma

¹⁶ WALLER. *Nosferatu, a Symphony of Horror and Nosferatu the Vampire*, p. 188.

¹⁷ MAYNE. *Dracula in the Twilight: Murnau's Nosferatu*, p. 36.

preocupação com uma série de oposições binárias, por exemplo, bem versus mal, civilização versus natureza e ciência versus misticismo, bem como a preocupação com a área hipotética entre esses opostos, na qual eles se tornam indistintos. Entretanto, enquanto em *Dracula* usam-se todos os recursos para tentar solucionar o enigma do entre-lugar (por exemplo, a colagem dos diversos textos, além da hipnose de Mina para se localizar Drácula), em *Nosferatu*, Murnau opta por manter a ambigüidade, usando a tela como espelho e lugar de passagem e deixando irresolvidas as contradições entre a narrativa do escriba e a da câmera. Mayne conclui sobre o filme de Murnau, em artigo cujo título é significativo por si só, *Dracula in the Twilight*: “Entre o *Dracula* e o *Nosferatu*, então, entre o romance e o filme, entre a voz e a tela, entre o desejo da resolução e o abraço à ambigüidade, está aquele ‘reino das sombras’ onde formas fantasmáticas tornaram-se as figuras reinantes da narrativa”.¹⁸

Shepard (1993) parece agregar em seu artigo as anotações que o próprio Murnau fez sobre as gravações das cenas externas e internas do *Nosferatu*. Pode-se inferir dessas anotações, a preocupação de Murnau em ocupar o espaço entre opostos. Tal preocupação está sugerida nos comentários sobre a sua “vida sombria de Berlim” que o persegue até a Chekslováquia e outros lugares onde as cenas são rodadas (Murnau parece referir-se aí às conjeturas que a sua equipe faz em relação à sua sexualidade). Parece estar expressa em seus debates com o *cameraman*, Fritz Arno Wagner, sobre a tomada: “(...) a tomada não é uma pintura, dependente apenas do conteúdo expressivo de sua composição estática; é também um espaço negociável em todos os sentidos, aberto a todo tipo de intrusão e transformação, convidando aos caminhos mais imprevisíveis”.¹⁹ É esse espaço negociável entre polaridades que permite identificar o vampiro ora com a personagem masculina, ora com a personagem feminina, abrindo uma fissura não apenas entre os gêneros, como também entre normalidade e monstrosidade. Nas palavras de Murnau:

Polaridades infinitas – ocidente e oriente, bem e mal, civilização e natureza, razão e paixão, tendo como terreno de disputa (...) o

¹⁸ MAYNE. *Dracula in the Twilight*. Murnau's *Nosferatu*, p. 38.

¹⁹ SHEPARD. *Nosferatu*, p. 93.

corpo da mulher. Mas a obsessão não é tanto com as oposições, mas com as áreas hipotéticas entre elas – com a possibilidade de que não sejam oposições. Assim, a insistência nas ligações entre Hutter e Nosferatu, e Ellen e Nosferatu”, é associada ao pavor dessas ligações.²⁰

Para orientar Max Schreck para o papel de Nosferatu, Murnau admite buscar as fontes de suas próprias obsessões. Assim, fala do vampirismo como parasitismo, no sentido predatório, dos sentimentos ambivalentes de repugnância e fascinação que o vampiro deve despertar, e da sua estranha identificação com o mundo burguês: “falei do modo como a sua desumanidade terrível e a sua repulsão horripilante deveriam mover-se facilmente por entre o naturalismo burguês dos costumes e dos estilos de representação do resto do elenco – do modo como todos deviam vê-lo como *não excluído do ordinário*”.²¹

Perez (1993) concentra a sua análise do *Nosferatu* no tema da morte e das relações entre os vivos e os mortos. Para ele, o filme de Murnau é mais uma resposta à experiência devastadora do sentimento de morte gerado pela Primeira Guerra Mundial. Perez sugere que o Nosferatu – híbrido monstruoso, resultado do cruzamento de um esqueleto humano e um rato – seria a personificação de um mundo exterior, ominoso e sinistro, sobre o qual a câmera de Murnau teria lançado um “olhar” apreensivo, a partir da janela de um eu simultaneamente recuado e impulsionado para uma cena de horror.

Sobre as sombras nas imagens de Murnau, Perez lembra que André Bazin comparou a imagem da fotografia a uma máscara mortuária: a câmera representa os objetos através de uma cópia desses objetos. Perez enfatiza que no filme há “(...) um sentido fantasmático das imagens na tela como sombras de coisas passadas, luzes difusas deixadas no rastro daquilo que desaparece, vestígios da fragilidade do mundo”. Para Perez, “as imagens de Murnau têm a ressonância peculiar do sentimento de uma máscara mortuária de aparências, uma impressão de objetos esmaecidos”.²² Sugere o autor que há um sentido de evanescência e incompletude em

²⁰ MURNAU, apud SHEPARD. *Nosferatu*, p. 100.

²¹ SHEPARD. *Nosferatu*, p. 98.

²² PEREZ. *Nosferatu*, p. 8-9.

cada imagem de Murnau: “(...) ameaçadas pelo invisível, [são] uma composição em trânsito, um intervalo esperando intrusão”.²³ As tentativas de explicação, por Perez, do sentido da imagem no *Nosferatu*, acenam para o significado da imagem como suplemento do objeto, ou de outra imagem. As sombras do Expressionismo alemão tem, segundo Perez, a sua manifestação mais impressionante nessas imagens, as quais adquirem um sentido inquietante e penetrante de fantasmas do mundo real.

Distinguindo as categorias *estranho* e *monstruoso*, Coates (1991) localiza o momento estranho da modernidade entre as culturas feudais residuais e as industriais emergentes. *Estranho*, para Coates, tem um sentido de enredamento, daquele momento em que se percebe que o fracasso em se conhecer o aparente ser humano ou situação familiar dá condições de poder ao Outro. Esse momento também se encontra no cinema dos anos vinte como correspondente ao iminente totalitarismo dos anos trinta, manifestando-se nos filmes sob a forma de dissolução ou sobreposição de imagens, como ressalta: “À medida em que uma cena emerge através de outra, ela indica que nada é substancialmente uma essência; na sociedade regida pela Identidade, uma identidade separada é negada a todas as suas partes componentes”.²⁴

Coates ressalta como lógica a transposição do *Dracula* para o cinema alemão com título diferente. Ele condiciona esse tipo de mudança ao momento histórico: há, na primeira metade deste século, uma fusão de monopolismo e nacionalismo que incorpora um momento transicional entre o capitalismo liberal das nações e a economia mundial. Esse é o momento de se opor nominalmente ao estrangeiro e, ao mesmo tempo, de abraçá-lo secretamente. Assim, “o texto estrangeiro é apropriado enquanto a dependência é simultaneamente negada”;²⁵ política de adaptação antecipatória da ingestão do estrangeiro pela Alemanha nazista. Para Coates, *Dracula* é o *estranho*, enquanto *Nosferatu* está entre o *estranho* e o *monstruoso*, pois não pode se fazer passar por humano; se os ratos são seus emissários (a

²³ PEREZ. *Nosferatu*, p. 16.

²⁴ COATES. *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*, p. 6.

²⁵ COATES. *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*, p. 94.

relação ratos/peste/vampiro é incerta para o autor), eles equivalem também ao monstruoso, aspecto que carrega ao entrar na civilização ocidental.

Em *Dracula*, é possível à burguesia a solução, ainda que aparente, do enigma do vampiro. Vale lembrar que a figura patriarcal de Van Helsing, após assumir a voz narrativa e determinar a colagem dos textos, não consegue, pela linguagem, decifrar o enigma de Drácula. Busca, então, a solução na psicanálise, ou em procedimentos a ela associados à época do romance, como a hipnose. Para que Mina o ajude a localizar e destruir o vampiro, van Helsing hipnotiza Mina. Os valores e a paz burguesa são momentaneamente resgatados: Drácula se desintegra em pó, mas o filho de Mina pode ser a testemunha viva de sua invasão contagiosa. Em *Nosferatu*, além de não se buscar uma solução para o enigma – há um embate visível entre a voz narrativa do escriba da cidade e a narrativa fílmica – não existe a preocupação com o equilíbrio através do resgate dos valores burgueses. O medo contagioso e invísível da inevitabilidade e irremediabilidade da morte acentua os espaços entre polaridades, tornando as diferenças entre elas difusas e ambíguas. A caracterização do vampiro – um híbrido da espécie humana com um animal, rato para alguns autores, pássaro com bico pronunciado para outros – e a identificação vampiro, corretor e pestilência prenunciam o anti-semitismo na Alemanha.

Essas seriam as possíveis interpretações que Murnau imprimiu ao *Dracula* no contexto da Alemanha dos anos vinte, ressaltando o cunho político do vampirismo e o racismo inerente a este. Vale ressaltar, para fechar o relato desse vampiro europeu, que o exemplo tomado apresenta resultados paradoxais como transposições intersemióticas do *Dracula*. O *Nosferatu*, de Murnau, embora manifeste nos créditos ser uma adaptação do romance de Bram Stoker, faz alterações radicais, começando pelo título do filme, continuando com o número e nome de personagens, o enredo e acréscimos ao tema; entretanto, mantém o vampirismo como metáfora política e racial. Em outras palavras, o filme é uma tradução cultural do romance de Stoker em que o sentido da vampirização também parece remeter à contaminação e infiltração racial, mas privilegiando questões da cultura local. Resta investigar agora a perspectiva que será impressa ao vampiro em um estudo da metamorfose daquele monstro no cinema brasileiro.

Um vampiro brasileiro

Donald (1982) sinaliza em direção a uma pedagogia dos monstros ao estudar filmes em que monstros são representados. Para Donald, os filmes de vampiros não podem ser entendidos apenas como mecanismos ideológicos com a função de domesticação ou subversão do medo e da repressão na cultura popular, mas como “(...) sintomáticos mais que funcionais: não causas, mas sinais da instabilidade da cultura, a impossibilidade de seu fechamento ou perfeição”.²⁶ Adicionalmente, sugere que o repensar político da cultura popular implicaria numa conscientização das alternativas subjacentes à manipulação crítica e à apreciação de formas simbólicas bem como dos prazeres das misturas de limites; além disso, implicaria numa sensibilidade “(...) à necessidade de responsabilidade na aspiração por uma comunidade (...)”.²⁷

Creed (1995) concentra seu estudo na representação do corpo nos filmes de terror. Creed baseia sua análise em estudos recentes de teóricos cuja conclusão é que há uma preocupação cada vez maior com a materialidade do corpo e com a apresentação visual de sua destruição nos filmes de terror pós-modernos. Creed destaca semelhanças entre as práticas do carnaval, conforme descritas por Bakhtin, e o filme de terror “(...) particularmente com relação às seguintes formas e conceitos: (1) transgressão; (2) inversão da ordem de valores; (3) humor grotesco; (4) corpo monstruoso; (5) audiência e corpo clássico”.²⁸ Creed sugere que, se de um lado, a função principal do filme de terror parece ser atacar a noção de um ser racional unificado por meio de cenas de destruição do corpo, de outro lado, seu papel pode ser também o de reafirmação de um sentido ilusório do corpo e da identidade como autênticos, unos e coesos.

Em *Nosferatu*, de Murnau, o vampiro pode ser visto como metáfora política para a invasão racial e servir de pretexto para se refletir sobre as questões da narrativa e da autoria na adaptação fílmica. Essa análise será tomada como base para contrastar com os tipos de posições culturais que serão incorporadas ao vampiro no Brasil.

²⁶ DONALD. *What's at Stake in Vampire Films?: the Pedagogy of Monsters*, p. 119.

²⁷ DONALD. *What's at Stake in Vampire Films?: the Pedagogy of Monsters*, p. 121.

²⁸ CREED. *Horror and the Carnivalesque: the Body Monstrous*, p. 131-132.

O filme de Cardoso parece encaixar-se nos preceitos tropicalistas, especialmente quando é anunciado pelo próprio diretor como “deglutição canibal do cinema”,²⁹ ou ainda, quando este ressalta que o meio cinematográfico foi *vampirizado*, enfatizando a inserção do nacional num meio tradicionalmente estrangeiro. *Nosferato no Brasil* é claramente uma paródia do filme de Murnau: rodado em “super-8”, sem som, está dividido em duas partes: a primeira, intitulada *quotidianas kodaks*, filmada em branco e preto, se passa em Budapeste, no século dezenove. Conta-nos a história do vampiro que mata as suas vítimas mulheres com o tradicional sugar do pescoço e que faz também suas vítimas masculinas, porém atacando-as violentamente com pedras e paus. Nessa primeira parte, o único texto narrativo escrito na tela informa, provavelmente, sobre a escolha, no cinema brasileiro, de não reproduzir as técnicas de sombra e luz características do Expressionismo alemão: “Onde se vê dia, veja-se noite”. A ausência das técnicas de sombra e luz faz com que o diretor nos apresente o vampiro em ação sempre à luz do dia, embora o dia deva ser lido como noite; ao invés de criar uma sombra vampiresca ao modo do Expressionismo, contenta-se com o reflexo do vampiro nas águas de um lago da praça, presente na maioria das cenas em que o vampiro persegue as vítimas. Finalmente, o vampiro luta com um príncipe, estilizado e artificial que usa os recursos tradicionais para enfrentar vampiros (crucifixo e estaca) de maneira teatral e patética até matá-lo. O vampiro então desaparece.

Ele reaparecerá no Rio de Janeiro, em 1971, na segunda metade do filme, cujo título é agora *Nosferato no Brasil*, escrito na tela com sangue. *Nosferato* é agora “(...) um vampiro ensolarado, malandro e desinibido, tropicalizado em cores berrantes, para inveja de seus cinzentos colegas dos castelos dos Cárpatos”.³⁰ Sem nenhum temor do sol, ataca suas vítimas nas praias, nos calçadões, estradas e jardins, desta vez transformando-as num séquito de vampiras que passam a atuar nos mesmos locais, fazendo novas vítimas. Numa paródia ao episódio das três vampiras atacando Jonathan no castelo Drácula, Cardoso apresenta o festim de três vampiras, sugando sua vítima até a morte, observado com prazer por *Nosferato*.

²⁹ LUCCHETTI.; CARDOSO. *Vampirismo: o cinema em pânico*, p. 37.

³⁰ LUCCHETTI.; CARDOSO. *Vampirismo: o cinema em pânico*, p. 37.

Um segundo texto narrativo aparece na tela, “sem sangue não se escreve a história”, texto jocoso no contexto. Na cena seguinte, Nosferato faz uma nova vítima na praia. Antes de sua partida do Brasil, assiste ao programa de Sílvio Santos na televisão (ao lado da televisão, um vidro de *ketch-up*) acompanhado por seu séquito de vampiras.

Vale lembrar que são feitas algumas referências à situação política do país à época durante o filme, por exemplo, bandeiras brasileiras ao lado de anúncios da Esso, o que acrescenta à conotação de jocosidade do texto referida acima. Finalmente, “com a chegada do verão, Nosferato tem de voltar à Europa”, é o terceiro texto que se lê na tela, anteposto às cenas do aeroporto, em que aviões aterrissam e Nosferato toma um vôo da VARIG, despedindo-se bem humoradamente de uma janela e repassando na memória as cenas de sua vida vampiresca na Europa e no Brasil. O filme termina retomando a imagem do início, agora com a inserção do recurso semiótico da cor.

A paródia tem um papel crucial na narrativa de Cardoso. Forma usada nos textos modernos e pós-modernos, a paródia relaciona-se também com as questões que preocupam os críticos pós-coloniais entre elas o sincretismo, o hibridismo, o discurso colonial e a alteridade, conforme assinala Oliveira (1997). Oliveira faz referências aos estudos de Margaret A. Rose e Linda Hutcheon para resgatar a paródia como recurso transformador do efeito de seriedade de um texto em efeito de comicidade em outro, mantendo o objetivo de transmissão de mensagens complexas e sérias. Em outras palavras, os estudos referidos por Oliveira destacam o poder simultâneo de destruição e reconstrução da paródia como estratégia discursiva pós-colonial.

No caso específico do *Nosferato no Brasil*, a paródia enquanto estratégia discursiva pós-colonial parece focalizar a leitura subversiva de Cardoso do texto de Murnau, além de mostrar o poder da narrativa de resistir à opressão da autoridade textual europeia. Entretanto, apesar de dessacralizar a técnica narrativa cinematográfica tradicional e apresentar uma antinomia usando ausência de cor na primeira metade do filme e cores saturadas na segunda, o que parece indicar a função da paródia, o filme parece não historicizar ou imprimir um valor político local ao seu vampiro. O Nosferato brasileiro pode ser interpretado como um vampiro deslocado da Europa que é contaminado – mas não totalmente, pois não suportará o verão brasileiro – pelo espírito “tropical” do país, identificando-se com a idéia utópica da

antropofagia de exotizar a condição nacional original.³¹ É um vampiro que promove transformações no outro que devora, mas que não sofre as transformações necessárias para responder por posições intrínsecas da cultura brasileira, dentro de uma perspectiva de estratégia contra discursiva pós-colonial. Em particular, a questão racial, uma das perspectivas dos vampiros de Stoker e de Murnau, não é abordada.

Referências bibliográficas

- CLÜVER, Claus. On Intersemiotic Transposition. *Poetics today*, v. 10(1), p. 55-90, 1989.
- COATES, P. *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. New York: Cambridge University Press, 1991.
- CREED, B. Horror and the Carnavalesque: the Body Monstrous. In: DEVEREAUX, L.; HILLMAN, R. (Ed.). *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 127-159.
- DINIZ, T. F. N.. *Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 1994 (Tese de doutorado).
- DONALD, J. What's at Stake in Vampire films?: The Pedagogy of Monsters. In: *Sentimental Education: Schooling, Popular Culture and the Regulation of Liberty*. London; New York: Verso, 1992, p. 99-121.
- EISNER, L. H. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- ELSAESSER, T. *New German Cinema: a History*. Hampshire; London: Macmillan Education Ltd, 1989.
- GELDER, K. *Reading the Vampire*. London; New York: Routledge, 1994.
- HALBERSTAM, J. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham and London, 1995.

³¹ Ver MAGALHÃES. *Os monstros e a questão racial na narrativa pós-colonial brasileira*.

KLEIN, M. Introduction: Film and Literature. In: KLEIN, M.; PARKER, G. (Ed.). *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1981; p. 1-13.

LUCCHETTI, R. F.; CARDOSO, I. *Vampirismo: o cinema em pânico*. Editora Brasil-América (EBAL) S. A., 1990.

MAGALHÃES, C. M. *Os monstros e a questão racial na narrativa pós-colonial brasileira*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 1997. (Tese de doutorado)

MAGALHÃES, C. M. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MARSH, J. L. In a Glass Darkly: Photography, the Premodern and Victorian Horror In: BARKAN, E.; BUSH, R. (Ed.). *Prehistories of the Future: the Primitivis Project and the Culture of Modernism*. Stanford, California: Stanford University Press, 1995; p. 159-171.

MAYNE, J. Dracula in the Twilight: Murnau's *Nosferatu* (1922). In: RENTSCHLER, E. (Ed.). *German Film and Literature: Adaptations and Transformations*. New York; London: Methuen, 1986, p. 25-39.

MCDUGAL, S. Y. *Made into Movies: from Literature to Film*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985.

OLIVEIRA, S. R. de. The Wrong end of the Telescope: Postcolonial Literature in English. In: XXIX SENAPULI – Seminário de Professores Universitários de Literaturas em Língua Inglesa, 1997. São José do Rio Preto: *Anais...* Texto da conferência de abertura do evento, 1997.

PEREZ, G. Nosferatu. *A Quarterly Review*, v. 13 (1), p. 1-29, 1993.

REYNOLDS, P. Introduction. In: *Novel Images: Literature in Performance*. London; New York: Routledge, 1993, p. 1-11.

SHEPARD, J. Nosferatu. *Quarterly*, 87, p. 88-117, 1993.

SILVER, A.; URSINI, J. *The Vampire Film: from Nosferatu to Bram Stoker's Dracula*. New York: Limelight Editions, 1994.

TODD, J. M. The Classic Vampire. In: KLEIN, M.; PARKER, G. (Ed.). *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1981, p. 197-210.

WALLER, G. A. Nosferatu, a Symphony of Horror and Nosferatu the Vampire. In: *The Living and the Undead: from Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1986, p. 177-230.

DISTORTION AND GESTUS: READING VALLE-INCLÁN IN THE LIGHT OF BRECHT

Maria Clara Versiani Galery¹

There is still plenty of room for critical work meant to illuminate obscure points in the creative text and thus contribute to a fuller enjoyment of it.²

This epigraph is taken from the comments made by Professor Solange Ribeiro de Oliveira when she was the examiner of my Master's thesis in 1991. While her words may not necessarily apply to the work I present here, they have stayed with me. They are set here as a token of how much I cherish her lectures and how memorable they are.

Ramón del Valle-Inclán (1866-1936) was a highly innovative playwright and it is unfortunate that much of his work went neglected for so long outside his native Spain. The grotesque farces with which his name is most frequently associated, the *esperpentos*, only reached a wider public in the aftermath of Franco's death, nearly forty years after that of Valle-Inclán himself.³ Dictatorships generally do not tolerate the sort of demolishing criticism one finds in the work of the Galician author, which

¹ UFOP.

² Solange Ribeiro de Oliveira.

³ The word *esperpento* is a colloquial term in Spanish to describe something ridiculous or absurd, or an individual of garish appearance. As Keown and Warner explain, Valle-Inclán "coined it in an epoch when it was common for dramatists to introduce their plays by some specific (and often pretentious) generic definition". KEOWN; WARNER. Introduction. In: VALLE-INCLÁN. *The Grotesque Farce of Mr. Punch the Cuckold/ Esperpento de los cuernos de don Friolera*, p. 7.

denounced the backwardness and corruption of Spanish society, attacking the clergy and the military, established institutions endorsed by Franco's régime.

Valle-Inclán's search for a dramatic idiom to express his particular vision of Spain and its history culminated with the creation of a type of play he called *esperpento*. The founding principles of the *esperpento* and its aesthetics are developed in *Luces de Bohemia*, a play that offers a disturbing image of urban life in post-World War I Madrid, and are later put into practice in the farce *Esperpento de los cuernos de don Friolera*. As Anthony N. Zahareas explains, the *esperpento* is a form of parody:

La visión grotesca de los esperpentos forma parte de un conjunto de parodias críticas por medio de las cuales Valle-Inclán aspiró a parodiar (como antes Cervantes) las ideologías dominantes de España – las ideas tradicionales, valores ético-morales y sentimientos patrióticos, por medio de los cuales los españoles se han enfrentado a su sociedad ... en diversas épocas y, en particular, durante la posguerra.⁴

Through its unique claim to the distortion of tragedy in order to foreground certain aspects of contemporary Spain within the frame of European culture, the *esperpento* resorts to procedures which also belong to the realm of Bertold Brecht's (1898-1956) aesthetics and theatre, such as estrangement, distancing and self-referentiality. The prospect of establishing a dialogue between the two dramatists lies at the core of this discussion: this essay intends to look at two plays, *Luces de Bohemia* (1920) and *Los cuernos de Don Friolera* (1921), to investigate whether the theoretical underpinnings belonging to the legacy of the German playwright are useful for the understanding of Valle-Inclán's work, in terms of certain historical and political issues addressed in the Galician author's plays.

⁴ ZAHAREAS; CARDONA. *Visión del esperpento: teoría y práctica em los esperpentos de Valle-Inclán*, p. 17.

Brechtian aesthetics and the *esperpento*

Zahareas was one of the first critics to point out an identity between Brecht and Valle-Inclán. He commented that “the *esperpento*, like the works of Brecht and the theater of the absurd, must be examined as ... a manifestation of the thinking of its age, as part of a state of intellectual and artistic emergency. For the *esperpento* is, above all, a new genre supported by an aesthetic theory and by a vision of the human condition”.⁵ According to Zahareas, while the *esperpentos* have a political dimension, these plays also deal with questions related to the predicament of human existence. In this manner, he makes politically engaged Brechtian theatre and the existentialist, metaphysically-oriented plays of the theatre of the absurd converge. This combination is criticized by John Lyon, according to whom the two approaches are fundamentally conflicting: “It is difficult to see how belief in cosmic absurdity can be reconciled with belief in the historical view, since the one is a static concept of the human condition and the other a dynamic, evolutionary one”.⁶ Lyon expands his point arguing that Valle-Inclán, in spite of his consciousness of Spain’s historical reality, differed from Brecht, for Valle-Inclán did not limit his perspective to the march of historical events. Lyon further expresses a concern that such comparisons are made “to give Valle some kind of European seal of approval”.⁷ Valle-Inclán and Brecht were undoubtedly distinct in their targets: the Spanish playwright was on the whole more concerned with aesthetics than with the historical process; he was not, in other words, explicitly engaged with a political agenda. Brecht, conversely, aimed to use the apparatus of theatrical representation in order to effect social change, which is not to say that his aesthetic vision is secondary to his politics: Brecht’s ideology should be understood as a dialectic accompaniment to his aesthetic practice. But, according to Zahareas, the spectacle that comes forth in the *esperpento* is able to function historically, because the grotesque situations portrayed are “‘imaginary representations’ that, inside or outside the

⁵ ZAHAREAS. *Ramon del Valle-Inclán - An Appraisal of His Life and Works*, p. 78.

⁶ LYON. *The Theatre of Valle-Inclán*, p. 191.

⁷ LYON. *The Theatre of Valle-Inclán*, p. 189.

theatre, have informed the cultural and historical moments of Spanish history".⁸ Zahareas further emphasizes that "the important differences between Valle-Inclán and Brecht should not become a stumbling block to some of their enlightening similarities".⁹

It is debatable whether the exploration of existential themes in drama cancels the possibility for the development of socio-historical concerns. The lack of communication, nihilism and chaos, among other elements found in the works of writers identified with the "theatre of the absurd", such as Albert Camus, Samuel Beckett or Eugene Ionesco, also function as a sort of allegory of a world devastated by conflict and ideology. Valle-Inclán's work is so original that it is difficult to place it within a single tradition. David Johnston, for instance, situates Valle-Inclán with the vanguard of his time, affirming that "his plays in many ways encapsulate and prefigure the dominant strands of the twentieth-century (from J. M. Synge and Sean O'Casey on the one hand to Bertold Brecht, Antonin Artaud and the absurdists on the other)".¹⁰ Johnston further argues that Valle-Inclán's Galician identity places him in a very particular – thus privileged – position, as an outsider "dislocated from the mainstream of Spanish history".¹¹ This position, situated at the margins, shapes not only his outlook on contemporary society, but also gives "an almost Brechtian feel" to his use of the Spanish language, the baroque exuberance with which he orchestrates the speech and texture of various social contexts. Estrangement is a key term for the understanding of how the *esperpento* is comparable to other *avant-garde* procedures of the early twentieth century: the endeavor to renew perception through a systematic distortion of accepted aesthetic norms shares ground with the Russian formalist concept of *ostranenie* as well as with Brecht's *Verfremdungseffekt*.¹² Although there is

⁸ ZAHAREAS. *The Historical Function of Spectacle*, p. 133.

⁹ ZAHAREAS. *The Historical Function of Spectacle*, p. 135.

¹⁰ JOHNSTON. *The Mirroring of the Esperpento*, p. 31.

¹¹ JOHNSTON. *The Mirroring of the Esperpento*, p. 38-39.

¹² The Russian term *ostranenie* means defamiliarization. The theory of *ostranenie*, developed by the Russian formalist scholar Viktor Shklovskii, is based on the opposition between a habitual response and a new perception of things. The purpose of art is to disrupt automatic reception and bring about a new awareness. Brecht's *Verfremdungseffekt* is related to the aesthetic principle of *ostranenie*, but it aimed at a political perception of reality. *Verfremdungseffekt* was initially translated in English as "alienation-effect", but some critics prefer "estrangement effect".

no evidence that either of the two authors had any awareness of the work of the other, both were attuned to the aesthetics which marked the *zeitgeist*.

The basic identity shared by Brechtian epic theatre and the *esperpento* is the confluence of social and aesthetic concerns present in the two forms of theatre. Brecht was eminently concerned with the rendering of ideological issues; the aesthetic principles of his theatre were the means employed to achieve this end. Valle-Inclán's preoccupation, on the other hand, was with the conjuring of a *genre* that would resonate with what he saw as deformity, in a political and moral sense, within the national situation. Both playwrights move away from Aristotelian drama, fragmenting their plays in different segments: the self-contained scenes in *Luces de bohemia* and *Los cuernos de don Friolera* are comparable to the use of episodes in Brechtian plays like *Life of Galileo*. The use of segments that work as fairly independent units in spite of being an integral part of the play serve different purposes for each playwright. In Valle-Inclán's plays, the various scenes illuminate the play from many angles, revealing different socio-historical aspects of the characters' world; in Brechtian theatre, the episodic plot structure is part of an agenda which guides audience reception, inviting reflection rather than identification or emotional involvement with the characters.

Another aspect of Brecht's theatre that is useful for the analysis of Valle-Inclán's is the *gestus*, a term the German playwright used with some frequency in his theoretical writings, particularly in "A Short Organum for the Theatre".¹³ Interestingly, the term is defined vaguely and critics have attempted to explore the ranges of meaning it encompasses. Frederic Jameson points out the difficulty of defining *gestus* and examines the concept by practicing etymological exercises. He argues that "etymology, and particularly folk or artificial etymology, is a form of philosophical exposition in its own right, as well as a form of articulation",¹⁴ and compares both the *gestural* and *epic* meanings of the term, thus exploring different possibilities of conjugating the "bodily gesture" with the "legendary deed". In this manner, Jameson affirms that *gestus*

¹³ The term *gestus* comes from Latin and was used in German until the eighteenth century. Brecht recovers it for his theory. In German the term is capitalized, but I prefer to keep it in lower case, as Fredric Jameson does. Generally, critics find John Willer's translation of *gestus* as "gest" unsatisfactory and prefer to use the Latin term.

¹⁴ JAMESON. *Brecht and Method*, p. 99.

is the operator of an estrangement-effect in its own right; the estrangement derives from the superposition of each of these meanings on one of the others: showing us, for example, how an involuntary movement of the hand, say, could under certain circumstances (when executed by Louis XIV during a particularly decisive interview, but also when performed by an insignificant shopkeeper during the elaborate and unforgivable negotiations of village life) count as a fateful historical act, with momentous and irreversible consequences.¹⁵

Another theorist who worked towards an elucidation of the concept is Patrice Pavis, who considered *gestus* an intrinsic element of Brecht's "journey towards a theory of dialectical theatre".¹⁶ In the "Short Organum" Brecht explains that *gestus* indicates to the audience "the realm of attitudes adopted by the characters towards one another ... Physical attitude, tone of voice and facial expression are all determined by a social gest".¹⁷ The notion of *gestus* is linked to the social sphere; it works as an indicator, capable of establishing the ideological context and its effect upon the characters and the story. The *gestus* points out – not only showing, but also underlining and emphasizing – the image that contains the basic meaning of a scene or episode, thus foregrounding the social conjuncture of the play, and simultaneously offering "a condensed version of the story".¹⁸ As Pavis explains, the *gestus* communicates the social context of the play, rendering "visible the class behind the individual, the critique behind the naive object, the commentary behind the affirmation, the attitude of demonstration behind the demonstrated thing".¹⁹ Brecht's *gestus* indicates the epic dimension of a play and interprets its ideological context through an actor's simplest form of gestuality; *gestus* can be located in a single character's way of behaving or in the general pattern of the collective behaviour of a group. Even language functions as a *gestus* when, according to Brecht, it "conveys particular attitudes adopted by the speaker".²⁰

¹⁵ JAMESON. *Brecht and Method*, p. 100.

¹⁶ PAVIS. *Languages of the Stage*, p. 40.

¹⁷ BRECHT. A Short Organum for the Theatre, p. 198.

¹⁸ PAVIS. *Languages of the Stage*, p. 42.

¹⁹ PAVIS. *Languages of the Stage*, p. 45.

²⁰ Apud PAVIS, *Languages of the Stage*, p. 47.

Gestus thus illustrates the relation between individual and history. Hegel underscores the significance of this relation in his *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, when he affirms that the supremacy of drama as an art form derives from its capacity to unite “the objectivity of the epic with the subjective character of lyric”.²¹ Hegel differentiates epic structure from the inner life of the characters; *epic* belongs to the domain of the objective, of matters of state, while *lyric* is situated in the sphere of personal predicament. According to Hegel, conflicts that are experienced on a personal, individual level have also an epic dimension, as they are the conflicts of a generation. Drama gives primacy to the subjective, but it is nevertheless situated within the realm of history.

Esperpento and gestus

The *gestic* impulse in the *esperpentos* foregrounds the social context behind the immediate situation through the grotesque distortion of the characters and their motivations. In the dramatic structure of *Luces de Bohemia* and *Los cuernos de don Friolera*, scene, character, stage direction, word and gesture are combined to project an image of the miserable state of affairs in Spanish society. Valle-Inclán shows an aesthetic preoccupation with the trend towards the *aburguesiamiento* of Spain, which he traced to various aspects of society, particularly art and politics. To the Galician writer, the corruption of social values is related to the decline in the standards of artistic production, in the sense that both result from the same process of commercialization of life, where everything becomes a marketable commodity. Valle-Inclán was profoundly dissatisfied with the conservative state of the theatre in his own day and he rejected the ideas and moral didacticism which served as the basis for drama.

Luces de Bohemia and *Los cuernos de don Friolera*, the plays which present and implement the theory of the *esperpento*, reflect the author's antipathy towards *bourgeois* theatre. In *Luces de Bohemia*, the idea of the *esperpento* is introduced as an aesthetic approach towards the portrayal of life in contemporary Spain. *Los cuernos de don Friolera*, on the other hand, puts into practice the aesthetic principles of the *esperpento*. Both works

²¹ Apud SIDNELL, *Sources on Dramatic Theory II: Voltaire to Hugo*, p. 209.

address aesthetic ideas and direct the gaze of the public towards the historical context, resorting to procedures of the grotesque such as the disfigurement of the characters' human traits.

Luces de Bohemia, written in the early 1920s, portrays the last night in the life of Max Estrella, a blind poet who finds himself incapable of surviving as an artist. The play takes place in post-World War I Madrid. Social unrest is everywhere at the background: the economic situation is bleak; there are many strikes and violent confrontations between police and union workers. This tense political atmosphere is contrasted to the bohemian world of the modernist writers who meet in cafés and engage in esoteric intellectual and literary discussions. Valle-Inclán juxtaposes fictional incidents with elements of history; everywhere in the play there are references to contemporary historical figures. Critics agree, for instance, that Max Estrella, the main character, is based on the writer Alejandro Sawa (1862-1909). Likewise, many of the other characters in *Luces* are based on real-life counterparts of poets, journalists, and political figures: interestingly, the modernist Nicaraguan poet Rubén Darío (1867-1916) appears briefly as a character in one of the scenes. The play comprises fifteen scenes depicting Max Estrella's odyssey through the night of Madrid, where the poet visits decadent cafés, bars, a prison, a newspaper office and other environments and is confronted with the degraded state of life in the Spanish capital. In spite of being interrelated, these scenes are fairly self-contained, showing distinct episodes of Max's journey towards an awareness of the reality surrounding him.

It is conceivable to speak of the long and elaborate *acotaciones* or stage-directions of the play in a *gestic* sense, given that Valle-Inclán relies on them to create a visual image that reiterates the meaning of each scene. Johnston describes Valle-Inclán's stage directions as "essentially pieces of poetic prose in which the dramatist ... is doing two things: firstly, he is linguistically framing the action (and through that, incidentally, attempting to set down the performance conditions for a new theatre), and secondly, he is engaging in his creative imagination with the new challenges of the visual language of cinematography"²² In *Luces* and also in *Cuernos*, the *acotaciones* function as narratives that

²² JOHNSTON. Valle-Inclán: The Meaning of Form, p. 90-91.

convey the atmosphere, colour, predominant sensorial image and theme of the episodes, confronting representation with narration. For instance, when Max and his dubious crony, don Latino, visit the book dealer Zaratustra, the *acotaciones* thus render the setting: "Ante el mostrador, los tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes, divierten sus penas en un coloquio de motivos literarios. Divagan ajenos al tropel de polizontes, al viva del pelón, al gañido del perro, y al comentario apesadumbrado del fantoche que los explota. Eran intelectuales sin dos pesetas".²³

As Lyon observes, in this section "one of the most significant pointers is the stage direction which describes the contrast between the abstract philosophical discussion inside the bookshop and the background of social events outside".²⁴ The *acotaciones* here indicate a context of oppression and they also depict the characters' loss of human features, a procedure indicative of estrangement, of the lack of harmony between the characters and their world. It is an image of oblivion and of absurdity, where people go on with the ordinariness of their lives in spite of the chaos around them.

In the course of the evening, Max is arbitrarily arrested during a clash between police and workers on strike: he is mistakenly accused of being an anarchist and is taken in for being drunk. In the episode that takes place in a cell inside the police station, Max meets a Catalan man, a political prisoner who is about to be tortured and is afraid of dying. Although Valle-Inclán consistently resorts to irony and grotesque distortions in *Luces*, neither of these is found in this episode. Max is confronted with the reality that the plight of this political prisoner is much harsher than his own. This is a sombre moment, where the actions of the police are rendered as brutal and condemnable. As the Catalan prisoner declares, "en Europa, el patrone de más negra entraña es el catalán, y no digo del mundo porque existen las Colonias Españolas de América".²⁵ Once released from prison, Max goes to the old quarter of Madrid, where there is broken glass on the street left over from the riot that had taken

²³ VALLE-INCLÁN. *Luces de bohemia*, p. 48.

²⁴ LYON. Commentary. *Lights of Bohemia/Luces de Bohemia*, p. 156.

²⁵ VALLE-INCLÁN. *Luces de bohemia*, p. 78.

place earlier. He meets a woman in the street, holding a dead child, killed by a stray bullet during a riot involving police and union workers. It is at this point, and shortly before dying, that Max, outraged, has an insight into the grotesque dimension of his world, into the irrelevance of his own work as an artist. In his drunken delirium, he formulates the principles of the *esperpento*, according to which the ideals of classical forms have no place in contemporary Spanish society; they have to be bent in order to fit into the context of postwar Spain, in a manner similar to the way fairground concave mirrors deform the images they reflect: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”.²⁶ His angry yet lucid outburst culminates with a vision of Spain as a travesty of civilization, and Max proposes to translate this vision in terms of a new aesthetic: “Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”.²⁷ This brief *manifesto* is filled with social criticism as well as with a politicized vision of the role of the artist, who is called on to reject the idealism of the tragic perspective and its cult of the hero. What is proposed, instead, is a burlesque of the fictions propagated through history. Thus Max’s death passes quietly, in the same scene that lays out the new aesthetic creed; the death of the protagonist, occurring three scenes before the end of the play, indicates the unheroic nature of his character. Nothing changes. This impossibility of the tragic vision is further indicated when Rubén Darío, visiting the cemetery during the course of Max’s funeral, affirms that “Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española serían dos tipos regocijados”.²⁸

Valle-Inclán draws the aesthetics of the *esperpento* from the paintings of Goya, particularly the *Caprichos* and the *Disparates*, where the Spanish painter “depicts the conduct of a degraded society in which all pretensions to the ‘higher values’ of the former Enlightenment have become ludicrous or inoperative under the impact of later historical developments”.²⁹ The grotesque framing of the events in *Luces de Bohemia*, making allusions to

²⁶ VALLE-INCLÁN. *Luces de bohemia*, p. 122.

²⁷ VALLE-INCLÁN. *Luces de bohemia*, p. 122.

²⁸ VALLE-INCLÁN. *Luces de bohemia*, p. 142.

²⁹ LYON. Commentary. *Lights of Bohemia/Luces de Bohemia*, p. 176.

the historical context, is constant throughout the play and form *gestic* instances indicating the social fabric behind the episodes. When social and political relations are acknowledged for what they are, the magnitude of the tragic vision is abandoned.

The systematic distortion proposed by the protagonist of Valle-Inclán's play is a mechanism of estrangement which distances the audience and calls for reflection. Its aesthetics are applied in *Esperpento de los cuernos de don Friolera*, where the Galician author further examines and subverts the myths of Spanish society, particularly those related to honour and patriotism. This play explores different perspectives of the cuckold motif, making frequent references to the literary tradition that has dealt with this theme, particularly Shakespeare's *Othello*, to which there are numerous allusions in the text. Valle-Inclán also attacks the clichés of nineteenth century Spanish melodramas and parodies seventeenth century revenge tragedies focused on the preservation of honour and punishment of marital infidelity. His historical outlook in this play embraces a long time span in the examination of the myths and commonplaces that have shaped the Spanish psyche, thus indicating a sort of historical stagnation, where contemporary issues appear as the manifestation of an essentially unchanging set of attitudes and institutions.

In the prologue and epilogue of *Cuernos*, there are two itinerant Basque travelers who make aesthetic pronouncements as they watch a puppet show presented on the shoulders of a *bululu*, the traditional traveling showman. The boldness of their commentaries on the performance indicates a sense of detachment and freedom from social constraints. Thus one of the travelers states: "Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos".³⁰ The idea expressed here is that the dead are silent, uninvolved yet amused spectators who observe the living world. This reflects Valle-Inclán's idea of aesthetic distance, which he expressed in an interview:

Hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas – y ésta es la posición más antigua en literatura – se da a los

³⁰ VALLE-INCLÁN. *The Grotesque Farce of Mr. Punch the Cuckold/Esperpento de Los cuernos de don Friolera*, p. 24.

personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así Homero atribuyó a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuera el personaje en desdoblamiento de nuestro 'yo', con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es, indudablemente la manera que más próspera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare ... Y hay una tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía ... Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos.³¹

Valle-Inclán's artistic vision allows for a special kind of freedom: the artist, as demiurge puppeteer, is unrestrained from moral or sentimental concerns. It is an aesthetic procedure already present in the work of Goya and which Valle-Inclán puts into effect throughout *Los cuernos de don Friolera*, reducing his characters to grotesque, puppet-like figures. The play also mocks the cultural myths related to the Spanish code of honour, especially with regard to marital infidelity and military pride. The distortions in the play are *gestic* as they create a certain type of estrangement, where the artist, distanced from surroundings events, is able criticize them. This aesthetic posture is shared between artist and spectator: detached, both are able to move beyond the conventions that preside over the characters and their world.

Gestus* and the *Esperpento

The objective of this work was to investigate whether the aesthetic procedures in Valle-Inclán's theatre converge with Brecht's ideas, particularly with regard to the concept of *gestus*. In Brechtian epic theatre, *gestus* is a means of directing the audience's awareness to the socio-historical

³¹ Quoted in LIMA, *The Dramatic World of Valle-Inclán*, p. 209.

fabric of the play, and the German writer believed in its potential to effect social change. Valle-Inclán was not explicitly motivated by a political project; yet his plays show that he was convinced that theatre could contribute to the examination of the existing state of affairs in Spain. His aesthetic strategy was the deliberate distortion of canonized classical norms, especially with regard to tragedy and the figure of the hero, which he rendered in a ridiculous manner, in the light of the historical context. In this manner, as a spectacle of the grotesque, the *esperpento* offers a possibility for criticism and regeneration, reinvesting the plays with political meaning.

It should be emphasized that it is hard to place Valle-Inclán in a single tradition, given the diversity and originality of his work. On the other hand, it is possible to trace parallels between some of his aesthetic procedures and those of other playwrights associated with the avant-garde of the twentieth century, especially in regard to the renewal of perception through the distortion of canonic forms.

What is the relevance of applying a concept so closely linked to the work of a dramatist such as Brecht to the writing of another, who comes from an entirely different culture? Pavis called the *gestus* an “unknown land”³² and this designation in itself indicates a territory open for exploration. Such ventures involve risk, but they can also be enlightening. The objective of the journey undertaken here was to imagine how Brecht would have read Valle-Inclán, exploring the points of contact in the dramaturgy of these authors whose legacy is so significant for the theatre of the twentieth century.

Works Cited

BRECHT, Bertold. A Short Organum for the Theatre. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Trans. John Willet. London: Methuen, 1964. p.179-205.

JAMESON, Fredric. *Brecht and Method*. London: Verso, 2000.

JOHNSTON, David. The Mirroring of the Esperpento. *Modern Drama*. Toronto, 1998. p. 30-48.

³² PAVIS. *Languages of the Stage*, p. 39.

INSTON, David. Valle-Inclán: The Meaning of Form. *Moving Target*. Theatre Translation and Cultural Relocation. Carole-Anne Upton (Ed.). Manchester: St. Jerome Publishing, 2000. p. 85-100.

KEOWN, Dominic; WARNER, Robin. Introduction. *The Grotesque Farce of Mr. Punch the Cuckold/Esperpento de los cuernos de don Friolera*. Warminster, England: Aris & Philips, 1991. p. 1-17.

LIMA, Robert. *The Dramatic World of Valle-Inclán*. Rochester, NY: Támesis, 2003.

LYON, John. Introduction. *Lights of Bohemia/Luces de Bohemia*. Warminster, England: Aris & Philips, 1993. p. 1-33.

LYON, John. Commentary. *Lights of Bohemia/Luces de Bohemia*. Warminster, England: Aris & Philips, 1993. p. 155-81.

LYON, John. *The Theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

PAVIS, Patrice. *Languages of the Stage*. New York: Performing Arts Journal, 1982.

SIDNELL, Michael. *Sources on Dramatic Theory II: Voltaire to Hugo*. New York: Cambridge University Press, 1991.

VALLE-INCLÁN, Ramon. *Lights of Bohemia/Luces de Bohemia*. Trad. John Lyon. Warminster, England: Aris & Philips, 1993.

VALLE-INCLÁN, Ramon. *The Grotesque Farce of Mr. Punch the Cuckold/Esperpento de Los cuernos de don Friolera*. Trad. Dominic Keown and Robin Warner. Warminster, England: Aris & Philips, 1991.

ZAHAREAS, Anthony; CARDONA, Rodolfo. *Visión del esperpento: teoría y práctica em los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castiglia, 1992.

ZAHAREAS, Anthony. The Historical Function of Spectacle. Nora de Marval-McNair (Ed.). *Selected Proceedings of The Singularidad y Transcendencia Conference*. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1990.

ZAHAREAS, Anthony. *Ramon del Valle-Inclán - An Appraisal of His Life and Works*. New York: Las Americas, 1968.

THE BRITISH NOVEL AND THE SECOND WORLD WAR

Tom Burns¹

i.

For people who came to adulthood in the twentieth century, the Second World War is in fact the "great war," even if that title has been officially co-opted by the prior conflict. For most countries involved, it was a struggle for survival, while the price of defeat, as shown by occupied parts of Europe and the fate of the European Jews, was nothing less than "enslavement and death."² Not only its supreme importance in the history of the world but the sheer size and length of the war ensured that the most varied literary works about it would be written. As James Meek has written: "The war is big, in time, in space, in cast. There's space for any genre"³ For narrative fiction, in particular, more than half a century later, the war is still the source of an annual outpouring of both serious and popular novels. One reason is surely the ready availability of a perennial villain, the Nazi. Meek has suggested another: references to the war are familiar to readers, which means that narratives require less explanation and "explanations are fatal to narrative."⁴ At the risk of circularity, however, it may well be that the greater public familiarity with these references itself owes much to literary, and especially the cinematic, production. Unlike the World War I, Vietnam or Korea, readers are familiar with the names (Churchill, Hitler, and Stalin) and

¹ UFMG.

² HOBSBAWM. *The Age of Extremes*, p. 43.

³ MEEK. *Nuremberg Rally, Invasion of Poland, Dunkirk...*, p. 28.

⁴ MEEK. *Nuremberg Rally, Invasion of Poland, Dunkirk...*, p. 28-29.

places (Stalingrad, Dunkirk, Pearl Harbor, and Hiroshima), all of which have much stronger symbolic and emotional connotations than the Somme, Verdun, Inchon, or Dien-Bien Phu. Such names have an almost legendary ring to them, evoking images, memories, notions, and concepts beyond their historical context. Such names jog the memory of those who were present and the imagination of those who were not.

Memory has been important in other ways. A pervasive theme of the British narratives of the First World War, especially in the autobiographical works by Siegfried Sassoon, Robert Graves, Vera Brittain, among others, was the disillusionment of the combatants, a result of the gap between the culturally conditioned expectations of the prewar years and the reality of modern technological war. The diverse experiences of soldiers and civilians did little to close the gap. The contrast between the front lines in France and civilian life in Great Britain, geographically only a few miles across the channel, was too wide to be acceptable to those who had experienced it. The British soldiers who fought in the Second World War, however, evidently did not enter it sharing such sentiments. The memory of the Great War was still too recent.

The official view was not always aligned with that of the men who actually fought. On taking over as Prime Minister from the inept Neville Chamberlain, Winston Churchill, for example, declared, in his ringing speech of May 13, 1940, that "our policy" must be "victory at all costs," since without it, there would be no survival. This unequivocal stand, however, does not turn out to mean survival for the British people in the face of Hitler's successes. What it means, in case victory is not attained, is "no survival for the British empire; no survival for all that the British empire has stood for, no survival for the urge and impulse of the ages, that mankind will move forward towards its goal,"⁵ a statement which, in a rhetorical ploy, does not acknowledge the "cynicism" of the RAF conscripts but only the patriotism they reject, while equating British imperialism with human progress.

Writers did not necessarily share Churchill's priorities, either. George Orwell, a former colonial civil-servant and veteran of the Spanish Civil War, had little enthusiasm for grand abstractions, and from his

⁵ CHURCHILL. *Into Battle: War Speeches by Right Hon. Winston S. Churchill*, p. 208.

experience as a colonial policeman even less for the British Empire, as seen in his much anthologized story, "Shooting an Elephant." His novel *Coming up for Air* (1939) looked to the war-to-come: "Of course, you can tell how close it is by the cheer-up stuff they're talking about it in the newspapers,"⁶ says the narrator, George Bowling. Punctuated throughout by the sound of bombers flying overhead, Bowling's narrative contrasts his idyllic childhood during the Edwardian period—his most cherished memory is fishing in the Thames—with the general downhill tendency of his country since then, the culmination of which will be the next war, predicted as coming in 1941. "But it isn't the war that matters, it's the after-war. The world we're going down into, the kind of hate-world, slogan-world. The colored shirts, the barbed wire, the rubber truncheons,"⁷ a world that belongs to a different breed of men, "the new kind of men from eastern Europe, the stream-lined men who think in slogans and talk in bullets."⁸ He was thinking, of course, of European Fascism.

By the time the war had begun, Orwell's mood, as his essay of 1940, "Inside the Whale" shows, had darkened considerably. He argues that the politicized writers of the Thirties, W. H. Auden's generation, needing something to believe in once "primal things" like religion and patriotism had lost their credibility in the aftermath of the Great War and the modernism of the Twenties, were too young to remember the first war. They are now too remote—in tolerant, liberal England—from purges, secret police, summary executions, and the like, for such things to be truly terrifying: hence, the enthusiasm of these intellectuals and artists for Soviet Communism and their tolerance of the regime's excesses.

Orwell thinks that in such circumstances the literature that this generation produces can only be dishonest and spurious. By contrast, he cites Henry Miller's *Tropic of Cancer* (1935), the autobiographical novel about American expatriate life in Paris in the Twenties (the raunchy underside of Scott Fitzgerald's version of that generation) as a work more "symptomatic" of the times, even though its subject-matter is out of fashion. Orwell's praise of Miller is back-handed, however: Miller writes

⁶ ORWELL. *Coming up for Air*, p. 23.

⁷ ORWELL. *Coming Up for Air*, p. 152.

⁸ ORWELL. *Coming Up for Air*, p. 163.

as if he were a happy Jonas, “inside the whale,” indifferent to the great political events of his time, concerned only with the individual, who is essentially passive, both unable and unwilling to have any effect on world events.

This quietist political stance, the argument goes, is really all one can do in the current situation. By the late Thirties, both Communism and Fascism (for Orwell, the promise of progress and reaction, respectively) had “shot their bolt,” and Hitler and Stalin were evidently turning into much of the same thing. The world was being transformed into “an age of totalitarian dictatorships” in which the “autonomous individual is going to be stamped out of existence.”⁹ The value of Henry Miller’s work is that it is a work that eschews politics to concentrate on individual experience, expressing a “passive, non-co-operative attitude” that Orwell feels completely justified by events of the time: “Whether or not it is what people *ought* to feel, it probably comes somewhere near to expressing what they *do* feel...No sermons, merely the subjective truth.”¹⁰ Subjectivity becomes legitimate for fiction since the literature of liberalism is ending and that of totalitarianism has not yet been written. The writer is a bourgeois anachronism who needs a liberal climate in which to work; hence, future novelists will have to adopt an attitude like Miller’s, only more so: “The passive attitude will come back, and it will be more consciously passive than before. Progress and reaction have both turned out to be swindles.”¹¹

Nevertheless, Orwell himself did not stop writing political fiction. His postwar novels *Animal Farm* (1945) and *Nineteen Eighty-Four* (1949) were the most influential of the new “dystopias,” works that envisioned the structures of the totalitarian state that pre-dated the war that was meant to solidify it, for these bleak pictures of a supposed future turned out to be really about the past and gave rise to our awareness of apocalypse as well as what Orwell felt to be ominous current tendencies. Other postwar novels like Aldous Huxley’s *Ape and Essence* (1948) also addressed social and political aspects of the time through fictional dystopias: dark,

⁹ ORWELL. *Inside the Whale*, p. 48.

¹⁰ ORWELL. *Inside the Whale*, p. 47.

¹¹ ORWELL. *Inside the Whale*, p. 48.

postwar visions of anomie, cultural regression, and destruction. These works, along with the popular novel, Nevil Shute's *On the Beach* (1957), which tells of the last days in Australia before the nuclear fallout from the no longer existing northern hemisphere, may be said to have initiated the "after World War III" sub-genre that became a minor industry in fiction and film in later decades. Yet, these apocalyptic postwar works were not novels of the world war itself, which turned out to be even more devastating than the first one, but projections of that war onto the future.

In any case, Orwell's prophecy of the future of literature turned out to be overly pessimistic. If there was difficulty in writing well about the great events of the time, there was no lack of willingness to do so. In terms of sheer output, the number of novels about the war is very large, although the total number depends on what is to be counted. Desmond Taylor lists 3,380 "adult" novels (i.e. excluding adventure tales intended for the entertainment of young people) for the years 1938-1990, with the list presumably still growing, and his figure is only for novels written in English.¹² Michael Paris lists over 2000 novels but includes "wartime" as well as combat novels, while Myron J. Smith, Jr. lists 593 combat novels alone, excluding Navy, POW, and homefront fiction.¹³

Despite Orwell's pessimism, the First World War showed that it was possible to write well about individual experience within the context of great world events. Orwell in fact incorporates these works into his argument:

If one looks at the books of personal reminiscence written about the war of 1914-18, one notices that nearly all that have remained readable after a lapse of time are written from a passive negative angle. They are the records of something completely meaningless, a nightmare happening in a void. That was not actually the truth about the war, but it was the truth about the individual reaction.¹⁴

¹² TAYLOR. *The Novels of World War II. An Annotated Bibliography.*

¹³ PARIS. *The Novels of World War Two: An Annotated Bibliography of World War Two Fiction*; SMITH. *War Story Guide: An Annotated Bibliography of Military Fiction.*

¹⁴ ORWELL. *Inside the Whale*, p. 46.

What Orwell calls the “truth of the war,” presumably a more objective, historically useful formulation, could no more be definitively told about the Second World War than it could about the First, since there were even more geographical, ethnic, and moral perspectives to be considered this time round. What remains the case for many writers and critics who discuss British war fiction, however, is a certain agreement about the paucity of distinguished examples compared to the literature of the First World War. This presumed dearth of exceptional war novels may be partly a result of the gloomy, austere post-war climate in which Great Britain perceived, despite eventual victory, that both its world role and its immediate prospects had been greatly diminished.

The Second World War did not inspire the most important British novelists. A few would succumb to death: Ford Madox Ford, author of the superb tetralogy of the prior conflict, *Parade's End* (1924-28) died in 1939. Virginia Woolf died in 1941, H.G. Wells in 1945. E.M. Forster would live until 1970, but he wrote his last novel in 1924, claiming that the world his fiction comprehended had disappeared.¹⁵ Of other major British novelists—Wyndham Lewis, Graham Greene, Malcolm Lowry, Joyce Cary, Anthony Powell, Evelyn Waugh, Christopher Isherwood, Henry Green—only Waugh and Powell wrote war novels, but, significantly, in both cases, comic trilogies about military life. Two other novelists who would become important in the postwar years were of age to write war novels but were late starters: William Golding (born 1911) and Anthony Burgess (born 1917) would publish their first novels only in 1954 and 1956, respectively.

The first novel Burgess actually wrote, however, *A Vision of Battlements*, was written, as he says in the introduction, in 1949 (although published only in 1965), loosely structured on the model of Vergil's *Aeneid* and based on his own military experience in Gibraltar. The title evokes an epic picture that will turn out to be anti-heroic. The war is nearly over, no battles take place, and “Aeneas” (Ennis, a mere sergeant) is no warrior or founder of an empire (he almost, unwillingly, starts an anti-imperial rebellion) but rather an anti-hero in the modern ironic-comic vein, surrounded by the familiar knaves and fools of military

¹⁵ BRADBURY. *The Modern British Novel*, p. 83.

novels. Ennis is a would-be composer of serious music, who is checked at every turn by his refusal to conform to the demands of military hierarchy, and he is both sustained and undone by his artistic ambitions. *A Vision of Battlements* is, in theme as well as time, a postwar novel. Ennis belongs to a unit known as the Army Vocational and Cultural Corps—to prepare the men ready to be demobilized “to build a new world.” The world to come, however, is described by one of the characters, less grimly but (being after-the-fact) more accurately than Orwell, as:

wide boys, drones, a cult of young hooligans. State art. Free ill-health for all. Lots and lots of forms to fill in. The *Daily Mirror's* increasing circulation. Nostalgia among ex-flying types, sick for the lost mess games. Returning corporals killing their wives. Bureaucracy growing like a cancer.¹⁶

Comparing the meager fictional output of the latter conflict with the former, Burgess, in a book on the novel, attributes the difference to the “purely mythical” status of the Great War, the spectacle of “the old men cold-bloodedly destroying the young,” while the Second World War “only stimulated the desire to keep records—usually of the universal experience of boredom followed by danger.”¹⁷ Long periods of boredom interspersed with danger is a description of the combat experience of all wars: it could, for example, be easily be applied to the experience of Great War veterans, even in the major works Burgess praises.

The remark on keeping “records” is nevertheless relevant: journalism, diaries, and memoirs seemed to be the most effective genres for writing about the war, and, at least in terms of sheer quantity, were the most common (taking up, for example, most of the space in literary anthologies like *Penguin New Writing* during the war years)¹⁸. If it was thought necessary to develop a new kind of language to describe the experience of modern mechanized war and its unprecedented horrors after the First World War, Orwell showed, with his invention of “Newspeak” in *Nineteen Eighty-Four*, that after the Second World War

¹⁶ BURGESS. *A Vision of Battlements*, p. 261.

¹⁷ BURGESS. *The Novel Now*, p. 49.

¹⁸ BRADBURY. *The Modern British Novel*, p. 219.

the language was in place but had been corrupted by the experience. Now, truth, documentation, record, the recovery of the damaged sign were what was needed."¹⁹ A similar situation pervaded in poetry: the disillusionment that was "the substance of so much World War I poetry created a legacy for World War II poets which made skepticism and realism their starting point."²⁰ For military historian John Keegan, omitting the important example of the dystopian novel, which was not an original product of the war, "the only important category of book which the Second World War established was the prisoner-of-war story," although he cites no examples.²¹ Keegan suggests a psychological glut to explain the lack of distinguished examples: civilian consciousness had in fact learned as much as it would about modern war from the power exerted by the literature of the Great War. Was it, he wonders

that the public had recognized that from the literature of the First World War, from the story of the Somme, it had learnt as much as it ever would about what modern war could do to men, and perceived that some limit of what human beings could and could not stand on the battlefield had at last been reached; that none of the refinements of military technique or perfection of weapons achieved by science since 1918 had effectively worsened the predicament of the individual who found himself in the killing zone; and the voice from the trenches spoke for every soldier of the industrial age? (KEEGAN 1976:283)

Malcolm Bradbury makes a similar point about the Great War: "The First World War provoked new vortices of artistic energy; the Second did not—perhaps because, as the poet Keith Douglas said, the same horrors cannot be written about twice." R.P. Draper, writing on war poetry, advances virtually the same argument: "If the poetry of World War II reverberates with us less than that of World War I, it may be because the shock to sensibility was less unprecedented; sensibility had been conditioned by what the poets of the previous war had written."²²

¹⁹ BRADBURY. *The Modern British Novel*, p. 273.

²⁰ DRAPER. *An Introduction to Twentieth-Century Poetry in English*, p. 91.

²¹ KEEGAN. *The Face of Battle*, p. 283.

²² DRAPER. *An Introduction to Twentieth Century Poetry in English*, p. 97.

The poet Vernon Scannell explains the predominant position of Great War fiction as the result of public impact: "The Great War has become a powerful myth while the Second World War, to a succeeding generation, has never been other than a historical event."²³

It may be not so much a question of inferior quality as of diminished impact. As Scannell suggests, myth makes a bigger impact on us, and stays with us longer, than history. This may explain why so many war novels continue to be read and written long after the events described. Another reason may be the nostalgic memory or evocation of a period when it was felt that Britain was more important than it has been ever since and that the different levels of society were more unified than before or since, even though this could be exaggerated or idealized for propagandist purposes.

ii.

The British novel of the Second World War is diverse in both treatment and scope, although as always in this type of work there is the problem of what to include, for a great number of works cannot easily be excluded from the general category of war novel, at least in theoretical terms. The notion of "combat" itself has become less clear in the disappearance of the line between Battle Front and Home Front, with the result that more novels have to be included that deal with men and women in the Armed Services who are not actually in combat, or even with civilians. Although combat novels were written and published, the British population suffered from the war at first hand, and it is likely that such fictions had less resonance for a reading public for whom the home front often seemed to resemble the front line. In his book on the modern novel, Anthony Burgess makes a similar point in an attempt to explain the superiority of American examples:

America did better than Britain, perhaps because war seemed a fresher experience to citizens of an essentially unmilitary nation, also because the gap between fighter and civilian was more marked

²³ Qtd. in KLEIN. *The Second World War in Fiction*, p. 2.

than in Europe and encouraged the recording of war as a special hell—in the old 1914-18 way—for the man in uniform.²⁴

British war fiction is a category that turns out to be a question of gradations and emphasis. Even genres that might be more confidently left out of the *corpus* of the fiction of the Great War, such as “thrillers,” may not easily be excluded from this one, a conflict often fought out in a number of alternative arenas by spies and saboteurs, partisan and resistance movements. The “civilian novel set in wartime,” to use Burgess’s term, is even more problematic. His example of *The Heat of the Day* (1949), by the Anglo-Irish novelist Elizabeth Bowen, is a case in point. The war is certainly present in the lives of the characters: it is the atmosphere which they breathe and the event by which they define themselves. Wartime London is keenly evoked by the constant references to propaganda posters, rationing, shortages, restrictions on travel, bomb damage, Civil Defense wardens, and the obtrusive presence of American soldiers. And yet, only toward the end of the novel are military events—Allied successes—actually mentioned, and then only perfunctorily. Bowen seems to use the war as a backdrop for a nearly exclusive concentration on the emotional lives of three or four characters.

Bowen’s novel politically recalls the belief of the Vice Air-Marshall, in Rex Warner’s *The Aerodrome* (1941), who is obsessed with the idea of an uncomplicated, “clean” world, subject to the determinations of the will and “freed from time...[f]rom shapelessness,” a program that is again unnamed but identifiable in the context as Fascism.²⁵ In *The Aerodrome*, the ideological preference of the author for a messy democracy over an orderly Fascism at least becomes clear through the contrasted lives and ideals of the airmen at the Aerodrome and the citizens of an English village. The Aerodrome’s cult of efficiency, order, and the suppression of emotions is presented as inhuman compared to the villagers’ celebration of personal relationships, where individual

²⁴ BURGESS. *The Novel Now*, p. 49-50. One might object here to the idea of the US being “an essentially unmilitary nation,” especially nowadays, but both nations, until the world wars, depended on a professional army. Insofar as all the belligerent nations employed conscript armies, they were all equally “unmilitary” by the same criterion.

²⁵ WARNER. *The Aerodrome*, p. 221.

difference, even eccentricity, is welcomed. The events that ensue from the involvement of the villagers with the Aerodrome, which gradually through its attitude of disdain, imposition of rules, and application of violence, attempts to reduce them to submission, are also a clear indication of political and military oppression.

In the *The Heat of the Day*, by contrast, there are no such events. Unlike a spy novel, primary concerns of the wartime spy novel—what secrets were passed and to whom, how the spy was detected, and what were the patriotic motives or lack of them are simply absent. Nor are rival ideologies contrasted, as in *The Aerodrome*. The spy talks and behaves with a singular lack of fanaticism, and in the heroine's argument over his spying activities; the Germans are not even mentioned by name. Yet, at the same time, this very obliqueness and indirectness is part of the "heavy" psychological atmosphere of wartime intelligence that Bowen manages to evoke: secrecy, spies and counter-spies, the danger of loose talk, pervasive suspicion, and a general feeling of insecurity and distortion. London itself is a character in this drama, a part of the unreal feeling of the time. Its uncertain quality is conducive both to the possibilities for romance and an incomplete perception. As the narrator comments, the idea of war makes one any peaceful scene as it were through glass.

If Bowen's novel, then, is not a war novel but a novel of psychological realism, the inner motives of the characters are at least theoretically dependent on the historical context. There is an obvious narrative advantage of setting any novel in wartime, where a narrative becomes both significant and exciting because the characters are obliged to form a relationship with death. Yet, the fiction of the Second World War, much more so than that of the First, is a mansion with many rooms. The greater scale and scope of the Second World War considerably enlarges the possibilities for what might be included.

Rex Warner's *Return of the Traveller* (1944), is, for example, another novel where the fighting is kept at a certain distance because it means to explore the justifications people have given for waging the war and exposes the emptiness of most of them. The characters serve primarily as spokespersons giving varied replies to the central question of the novel, which is asked by a protagonist who at the very beginning of the novel realizes he is dead: "Why Was I Killed?" (the original British title). The unnamed "Traveller," the dead but fully conscious soldier who insists

on some answer to this question, an answer that will make sense of his death, is keenly aware of the past. He remembers the precise moment of his death, at which he is granted a double vision: a view from the outside of his own lifeless body on the ground, with other men dead men and ruins lying about him, and—from his own upturned eyes—a view of the summer sky: “I saw in a moment how unutterably splendid was the whole depth and array of life, how limitless were its horizons, how sweetly thrilling were its humblest aspects.”²⁶ This simple but idyllic view, which causes him during his quest for an answer to deeply regret losing the joy of being alive, is superimposed on the actual picture of waste, destruction, and death. This central image turns out to dwarf all other considerations: how can anything else compare? His regret is not only for his individual being, for he is well aware of his “own insignificance in history.” He is concerned that his experience of death and loss may be “multiplied a million and by ten million,”²⁷ which makes the question one worth pursuing.

As in the earlier novel, *The Aerodrome*, Warner does not name names. He deliberately does not specify historical or political references (the war itself is not even identified as the Second World War) leaving the reader to surmise these from a rather vague presentation of ideas and events, which gives both novels a programmatic quality, works evidently meant to be *romans à thèse*. This quality in *Return of the Traveller* is also reflected in its highly schematic narrative structure: one by one, the spokespersons for conflicting views on the war will present their cases, with what results in a rising curve of sympathy.

The Traveller finds himself at the tomb of the Unknown Soldier, an appropriate place to question the purpose of the war, where he sees a clergyman praying for the dead. “Was it the will of God?” he asks the priest, and receives the answer: “No, it was the will of man” (20), but before the priest can elaborate they are interrupted by a group of sightseers on a guided tour, a total of six people of varied age and rank in society, who in the following chapter (“The Argument”) are grouped roughly in pairs for the purpose of debate. The Traveller, while visible and audible to the priest, is not so to the others. The priest’s special status is also seen

²⁶ WARNER. *The Return of the Traveller*, p. 14.

²⁷ WARNER. *The Return of the Traveller*, p. 17.

by his echoing of the Traveller's own views in each case. As a device to get the various members of the group to express their views, the priest asks them to suppose, "just for the sake of argument" to try to give an answer to the hypothetical question the Unknown Soldier might have asked as to why he was killed. With their status as sightseers ensuring that they have been randomly selected, each visitor will respond to the question according to his or her temperament, which will be seen in later chapters to depend on the corresponding life history. The visitors represent, in succession, a number of pro-war arguments, namely: patriotic duty, the salvation of civilization, the ineffectuality of pacifism, material profit, Fascism pro and con, the liberation of man.

It is the programmatic quality mentioned above that finally makes Warner's novel unsuccessful at giving a satisfactory answer to its main question, why the soldier was killed. The lack of specificity, of historical reference, tends to lump all wars together, to make all soldiers' death amenable to the same explanation, or lack of one. This becomes clear in the final chapter, when the visitors have gone and the Traveller and the priest engage in a final discussion whose abstractions further weaken the individual arguments and sufferings of the visitors. Out of these, only the representatives of idealism and humanity, respectively, seem to him at least to have imagined a life which was, to his current view, worth living, but even these two are said to have fallen short of giving him a satisfactory answer, although no serious objections to their arguments have been raised.

The Traveller's own conclusion—"[f]or it was just this that most of all I desired to find—a significance in the living"—turns out to be rather different from the question initially posed.²⁸ The question is not, after all, why I was killed, but Hamlet's question: why live rather than die? This is a philosophical rather than a political question and if its answer does not depend on historical or political circumstances it is that much less likely to be convincing. The priest argues that men feel the need to participate in something larger than themselves to feel meaningful, hence, the building of monuments and the forming of associations. The ultimate aim ought to be a brotherhood that would be

²⁸ WARNER. *The Return of the Traveller*, p. 192.

adequate to man's large aspirations, but his capacity for organization stops short, and he is unable to envision different kinds of men feeling like he does, because he lacks an adequate faith in a higher ideal like God.

The sightseers each gave an answer that was partially true, but, the priest tells the Traveller, "It is impossible, with our limited understanding, to justify any evil."²⁹ This conclusion would seem to be fatal to the novel's original enterprise, even though the narrative has attempted at least to give several, if limited, viewpoints. The Traveller reflects on his final vision once more—the simultaneous sight of his own death and the unutterable beauty of life—and thinks that if it is a vision that is possible to share, even as he sees it reflected in the eyes of the sympathetic priest, that would at least be something. But, the reader may legitimately ask, is it something worth dying for? The original question seems to have been forgotten and this facile conclusion seems more of a justification for the novel, a sharing with the reader the unexceptionable view that human beings give life insufficient importance and value than a satisfactory answer to the question that the novel first raised.

iii.

In his essay on British war fiction, Klein concentrates on the combat novel as a practical necessity, since this kind of work allows for better comparability. His categorization of the great number and diversity of combat fictions results in several broad types: (a) works that give a "frontal and comprehensive animation of a specific historical event, such as John Harris's popular novels, since all the facts are in and conclusions about the event may be weighed; (b) an "oblique and limited dramatization of a specific event" rather than a more direct account of a participant, (c) novels "merely tacked on to such events," usually spy or adventure stories; (d) novels for which the historical event furnishes a convenient context, a type that is voluminously exploited until today in both fiction and film; (e) novels in which "a certain area of war experience is condensed into an imaginary episode"; (f) philosophical allegories or

²⁹ WARNER. *The Return of the Traveler*, p. 205.

ideological parables in which an incident or event evokes reflection, which produces a more experimental type of work less connected to specific events and more to illustrative situations, a type he claims was usually written during the war without explaining why this was so; (g) novels in which an individual or small group is followed through a longer stretch of time, even entire campaigns, a type that allows for change and development in the individual or in the group's dynamics but may also in its spatio-temporal dispersal sacrifice intensity; (h) postwar novels whose action takes place over the whole period of the war.³⁰ This scheme could be both simplified and broadened: (a) and (b) can be conflated into a single category of fictions built around a single historical event of the war; (c) and (d) can also be conflated into one type, namely, stories using the war as context or backdrop for other narrative or thematic concerns; while (h) is simply the temporal extension of (g), both dealing with individuals within a broader context. It may also be observed that types (a) through (f) indicate a descending order of connection within the combat narrative, (g) signals a return to combat, while (h) tends to be a survivor's narrative. Nevertheless, it is clear from this scheme that whatever differences in quality are perceived, the combat novel of the Second World War maintains great variety of type and genre.

Many of the better examples of British combat novels conform to Klein's type (g), of which I will discuss a single example. Walter Baxter's *Look Down in Mercy* (1951) is out of print and so not very well known, but it is notable in that it does not present the typical triumphant narrative of the war but ends in the defeat both of the protagonist and the British Army. Captain Tony Kent is followed for a length of time during a single campaign; in this case, the long British retreat from Burma northward and westward into India in 1942.

Baxter's novel is also notable for anticipating the postcolonial fictional boom of recent years by showing the personal consequences of British imperialism in the east both for the young English soldiers and the native civilians. For example, at one point, Kent is awaiting an attack and orders his "batman" or servant, Anson, to machine-gun two unidentified men in the dark. They turn out to be unarmed Burmese

³⁰ KLEIN. *The Second World War in Fiction*, p. 25-33.

civilians. Kent surveys the torn up bodies and notes that “the dark brown skin toned down the redness of the blood. Kent turned away. ‘Ah well,’ he said, ‘they were probably looters.’”³¹ Robert, an Anglo-Indian who works in the hospital, is someone whom men like Goodwin call a “blacky-white,” a condition that makes him unable to hope for any woman: “He had never met any English girls because they would have considered it an insult to have been introduced to a Eurasian of his class, nor had he mixed with Indian girls, the parents on both sides would have forbidden it, and his own parents had conditioned him to find all Indian women unattractive.”³² Yet, he is in love with Helen, a Eurasian nurse, and although she finds him attractive and thinks of him fondly at unguarded moments, she cannot allow herself, within the colonialist caste system she has thoroughly assimilated, to take him seriously. Instead, she gets involved with an unwilling Kent, a man who is married but can no longer remember his wife very well. Helen also submits to over-familiar treatment by the English soldiers whom she tends to and who would not take such liberties with an English nurse. She even makes deliberate mistakes when she speaks Urdu so as “to show unfamiliarity with any tongue other than English.”³³ Racial victims of colonialism, Helen and Robert have accepted its values so completely that they submit to a subordinate condition while being unable to blame those responsible for keeping them in it.

When Kent drinks, as he recognizes, he often gets into trouble, and it is not surprising, once he is introduced to Helen, dances with her and arouses her interest, that on a subsequent occasion he will get drunk and take her, a virgin, practically by force. Although he has no real interest in her, not even sexual, he is pleased that she is thought attractive by other men, since it was expected among the officers to have a mistress away from home and he did want to seem priggish. This aborted love story is paralleled by a second one that Kent becomes involved in, this time with a private soldier, Anson, a former companion of Goodwin. As the racial difference makes Kent indifferent to Helen’s feelings, the

³¹ BAXTER. *Look Down in Mercy*, p. 65.

³² BAXTER. *Look Down in Mercy*, p. 4.

³³ BAXTER. *Look Down in Mercy*, p. 95.

class barrier intervenes in the affection and felt desire the two men feel for each other. Kent is therefore frustrated with both women and men. As an enlisted man, Anson is obligingly deferential but cannot understand Kent's wavering about their affair, while Kent feels a moralistic and classist self-disgust: "It seemed to him that the whole façade that unconsciously he must have built up over the years to hide his true nature had crumbled away."³⁴

The narrative of the long, exhausting march hundreds of miles to India and replete with suffering and uncertainty is the most compelling section of the novel. British civilian officials and Indians who served the colonial administration, as well as the troops who are not seriously wounded, are forced to undertake this long, straggling walk under extreme hardships: an inhospitable climate (extreme heat during the day, cold by night, monsoon rains) and terrain (bush, dusty plains, hills, mountains, and rivers), attacks of insects, only rice for food, and the risk of contaminated water. On the historical march, there was also the danger of resentful Burmese, who attacked and killed many of the Indians, who generally prospered in Burma, although the novel does not relate this detail. Dead people are encountered along the way, and Kent himself nearly succumbs. Ill and weak from jaundice, but rather than be separated from Anson, he rejects removal and chooses to walk, and is tended to by Anson as well as their day-to-day situation permits. The experience makes Kent and Anson even closer: "Their hardships and the months they had spent together, hardly out of each other's sight, had bound them by ties far stronger than either of them understood."³⁵

When they finally cross the border to India, they meet Helen, who is tending her friend Robert, sick with cholera. Kent now feels guilty for the shabby way that he has treated her, but with nothing to be gained by staying he leaves her behind to be captured by the advancing Japanese troops, with rape and a concentration camp her probable future. His feelings are summed up in a phrase: "he could not bear to leave her and he could not bear to stay a moment longer."³⁶ He recovers in a

³⁴ BAXTER. *Look Down in Mercy*, p. 178.

³⁵ BAXTER. *Look Down in Mercy*, p. 268.

³⁶ BAXTER. *Look Down in Mercy*, p. 262.

hospital in central India and separates himself from Anson, going alone to Delhi on leave, where he is increasingly restless and resolves to commit suicide. When he stands on the window ledge to carry out this wish, his courage fails him (as it has twice before in battle), but as he turns to go back inside the ledge gives away and he plunges to his death.

Although Kent's death is, narratively speaking, gratuitous, it seems clear that there was no other viable future: he could not go back to his wife, he had given up Anson, and from the guilt resulting from his cowardice in battle he would thenceforward be ineffective as an officer, with further guilt and indecision his lot. He is defeated by the class and racial prejudices of Englishmen of his ilk, precisely those who ran the war. His "retreat" from any human engagement may perhaps be read as an individual analogy of the larger, humiliating military retreat of the British army from Burma. This example is a long way from the heroic combat narratives of popular fiction and film.

Works cited

- BAXTER, Walter. *Look Down in Mercy*. London: Walter Heinemann, 1951.
- BOWEN, Elizabeth. *The Heat of the Day*. 1949. Harmondsworth-Middlesex, 1962.
- BRADBURY, Malcolm. *The Modern British Novel*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1993.
- BURGESS, Anthony. *A Vision of Battlements*. London: Sidgwick & Jackson, 1965.
- BURGESS, Anthony. *The Novel Now: A Student's Guide to Contemporary Fiction*. London: Faber & Faber, 1967.
- CHURCHILL, Randolph S. (Ed.). *Into Battle: War Speeches by Right Hon. Winston S. Churchill*. London: Cassell, 1941.
- COOPERMAN, Stanley. *World War I and the American Novel*. Baltimore: Johns Hopkins, 1967.
- DICK, Bernard F. *The Star-Spangled Screen: The American World War II Film*. Lexington, Ky: The University Press of Kentucky, 1985.

- DRAPER, R.P. *An Introduction to Twentieth-Century Poetry in English*. New York: St.Martin's Press, 1999
- ELLIS, John. *The Sharp End of War: The Fighting Man in World War II*. London: CorgiBooks, 1982.
- GILES, Judy, and Tim MIDDLETON (Ed.). *Writing Englishness 1900-1950: An Introductory Sourcebook on National Identity*. London: Routledge, 1995.
- HOBSBAWM, Eric. *The Age of Extremes: A History of the World , 1914-1991*. New York: Vintage, 1996.
- HUXLEY, Aldous. *Ape and Essence*. 1948. Chicago, 1992.
- KEEGAN, John. *The Face of Battle*. New York: Barnes & Noble, 1976.
- KLEIN, Holgar (Ed.). *The Second World War in Fiction*. London: MacMillan, 1984
- MEEK, James. "Nuremberg Rally, Invasion of Poland, Dunkirk..." *London Review of Books* (6 Sept. 2001).
- MILLER, Henry. *Tropic of Cancer*. 1934. New York: Grove Press, 1961.
- NORRIS, Margaret. Introductory essay to "Modernism and Modern Wars." In: *Modern Fiction Studies* special issue, 44-3 (Fall 1998), p. 3-10.
- ORWELL, George. *Coming up for Air*. 1939. London: Secker & Warburg, 1948.
- ORWELL, George. *Inside the Whale and Other Essays*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1957.
- ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*. 1949. New York: New American Library, 1983.
- ORWELL, George. *Animal Farm*. 1946. New York: Everyman 's Library, 1993.
- PARIS, Michael. *The Novels of World War Two: An Annotated Bibliography of World WarTwo Fiction*. London: Library Association, 1990.
- SHUTE, Neville. *On the Beach*. 1957. New York: Ballantine Books, 1983.
- SMITH, Myron J. *War Story Guide: An Annotated Bibliography of Military Fiction*. London: Scarecrow Press, 1980.

TAYLOR, Desmond. *The Novels of World War II: an Annotated Bibliography*. New York: Garland, 1993.

WARNER, Rex. *The Aerodrome – A Love Story*. 1941. Chicago: Elephant Ed., 1993.

WARNER, Rex. *The Return of the Traveller*. Philadelphia: J.B. Lipincott Co., 1944.

WESTBROOK, Robert B. World War II. In: Richard Wightman Fox and James T.Kloppenberg (Ed.). *A Companion to American Thought*. Oxford: Blackwell, 1995.

CONTRASTES

O DISCURSO SHAKESPEARIANO EM *HAMLET*: DA IMPORTÂNCIA DE HORÁCIO E FORTIMBRÁS

Marlene Soares dos Santos¹

“O God, Horatio.....
....in this harsh world draw thy breath in pain
To tell my story.”

“But I do prophecy th'election lights on
Fortinbras; he has my dying voice.
So tell him;”

Hamlet, V.2

No final da tragédia de *Hamlet*, os últimos nomes pronunciados pelo príncipe agonizante são Horácio e Fortimbrás. Ao primeiro, em cujos braços ele expira, pede que faça o sacrifício de viver para contar a sua história; ao segundo, ele lega a sua voz a favor da sua eleição como futuro rei da Dinamarca, incumbindo Horácio de mais esta tarefa: comunicar o seu voto a Fortimbrás. Juntas, as duas personagens secundárias assumem papéis de extrema importância ao serem designadas não só para terminar a peça como, também, para intervir em um futuro esboçado para o leitor/espectador.

O brilho de *Hamlet* – o papel mais longo da dramaturgia universal – fascina críticos literários e teatrais, diretores de cinema e de teatro a ponto de privilegiarem em demasiado o protagonista em detrimento de outras personagens, principalmente as consideradas menos importantes. Este ensaio propõe que uma leitura menos focada no príncipe e mais atenta às figuras com quem ele se relaciona direta ou indiretamente, como

¹ UFRJ.

Horácio e Fortimbrás, contribui sobremaneira para uma visão mais abrangente do discurso shakespeariano em *Hamlet*, do perfil do protagonista, da estrutura da trama e do contexto sócio-político da tragédia.

Não se pode discorrer sobre *Hamlet* sem falar sobre a sua instabilidade textual, já que a peça sobrevive em três textos diferentes: o *Quarto 1* (1603), o *Quarto 2* (1604) e o *Fólio* (1623). Não cabe aqui discorrer sobre estas versões; apenas, torna-se necessário registrar que há muitas diferenças entre elas, sendo que as maiores se encontram no *Quarto 1*, uma versão muito reduzida da tragédia, rejeitada pela crítica tradicional, mas, atualmente, aceita e incorporada ao cânone shakespeariano.² O que torna *Hamlet* uma obra realmente aberta, permitindo várias leituras que podem se beneficiar da comparação entre os três textos, como será feito neste ensaio.

Horácio, geralmente considerado apenas o confidente de Hamlet, é, no entanto, “o herói da primeira cena e do final da última³, a quem é dado “quase o dobro das linhas atribuídas tanto a Gertrudes quanto a Ofélia”⁴. O que confunde os críticos é a complexa biografia da personagem e sua conseqüente falta de individualidade. No início, ele parece ser uma pessoa conhecida na corte, visto que as sentinelas a ele se referem familiarmente, e o consultam sobre o fantasma que ronda as suas noites de vigília. Ele também está a par da história recente da Dinamarca, sendo capaz de contá-la a Bernardo e Marcelo para explicar os preparativos para uma guerra que ameaça o país, e confirma a Hamlet que o espírito que ronda o castelo era o do seu pai porque ele o havia visto uma vez em vida. O que problematiza a questão da sua idade, fazendo-o bem mais velho do que Hamlet, que, segundo um dos coveiros, teria 30 anos. No texto do *Fólio*, é ele quem aconselha a rainha a receber Ofélia enlouquecida; já no texto do *Quarto 2*, ele é substituído por “um cavaleiro”, sendo atribuído a ele a fala da rainha. E nesta cena (IV.5),

² *The First Quarto of Hamlet*. Ed. Kathleen O. Irace. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; *Hamlet* [1604]. & *Hamlet*. The Texts of 1603 and 1623. Ed. Ann Thompson and Neil Taylor. The Arden Shakespeare. Third Series. London: Cengage Learning, 2006.

³ PENNINGTON. *Hamlet. A User's Guide*, p. 179. Todas as traduções de críticos estrangeiros são de minha autoria.

⁴ OLIVEIRA. *Hamlet. Leituras contemporâneas*, p. 32.

Cláudio lhe pede para seguir e observar Ofélia, um pedido semelhante se repetindo quando Hamlet sai do cemitério após a briga com Laertes: “Peço-vos, bom Horácio, olhai por ele.” (V.1). Entretanto, é preciso que Hamlet explique ao amigo os hábitos de excesso de bebida dos dinamarqueses (I.4), o que pode sugerir que Horácio é um estrangeiro em Elsinore, sugestão esta reforçada quando no cemitério, Hamlet informa a Horácio: “Esse é Laertes./ Um jovem muito nobre.” (V.1). Também não se justifica o fato de que Horácio, tendo deixado Wittenberg para assistir ao funeral do pai do seu amigo, só ter se apresentado a este, dois meses depois, quando Cláudio já havia desposado Gertrudes. Diante de tantas inconsistências e da falta de um lugar específico para ele na corte de Elsinore, alguns críticos considerem Horácio uma personagem “totalmente enigmática”, mas tão interessante que, Peter Brook na sua produção de *Hamlet* em 2000, lhe deu o destaque de iniciar e finalizar a peça.⁵ Do amigo e colega de Elsinore, sabemos apenas o que nos diz o príncipe quando o elogia: “Tu és o homem mais justo e equilibrado/ Com quem jamais privei”... “Não penses que te quero bajular: / Que pedirei a ti, que não desfrutas / De rendas, a não ser teu bom espírito, / Para roupa e alimento? Quem bajula / O pobre espera o quê? Deixa que a língua / Açucarada lamba a absurda pompa / E se curvem os joelhos diante dela, / Com esperança de lucro. Estais ouvindo? / Desde que est’alma foi capaz de escolha, / E pode distinguir os homens, ela / Marcou-te para si: pois sempre foste, / Diante das dores, como quem não sofre; / Um homem que recebe como idênticos / Golpes ou recompensas da Fortuna / E igualmente agradece; .../ Dá-me esse homem / Que não se torna escravo da paixão, / E eu o trarei no fundo do meu peito, / No coração do próprio coração, / Como eu te tenho.”⁶

Não restam dúvidas, porém, quanto ao papel de Horácio como amigo de Hamlet: totalmente dedicado a ele, digno de sua absoluta confiança, um pilar emocional para o príncipe, que é e se sente traído pelas pessoas que o cercam. A amizade de Horácio e Hamlet é tão grande que aquele ameaça abandonar o seu estoicismo, elogiado por este, a fim de se suicidar e morrer para evitar a dor da perda do amigo, e que só

⁵ SHAKESPEARE. *Hamlet*. Ed. Ann Thompson and Neil Taylor, p. 136-137.

⁶ SHAKESPEARE. *Hamlet*. Trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça em todas as citações.

permanece vivo para servi-lo. Ele está presente na maioria das cenas cruciais para Hamlet: quando o Fantasma aparece, por ocasião da peça-dentro-da-peça, no enterro de Ofélia, antes do duelo (cúmplices em se divertirem à custa de Osric) e depois deste, que culmina com a morte da família real da Dinamarca. Fiel e verdadeiro, Horácio se arroga o direito de contestar o amigo: primeiro, quando, após ter visto o que imagina ser o espírito do seu pai, Hamlet, extremamente perturbado, se expressa de maneira a provocar o comentário reprovador: “Mas que palavras / Tão estranhas, senhor e desconexas.” (I.5); e, segundo, ao presenciar Hamlet aceitando o desafio de duelar com Laertes, famoso como espadachim, Horácio o adverte: “Perderá esta aposta, meu senhor.” (V.2); e há críticos que interpretam como censura as palavras de Horácio – “Com isso Rosencrantz e Guildenstern / Já seguem para a morte.” (V.2) – ao ouvir de Hamlet que este havia sido responsável pelo castigo.

Depositário das confidências de Hamlet, Horácio vê a sua leal afetividade retribuída pela do príncipe que, “fala mais da metade das linhas da peça que, quando dirigidas a qualquer outra pessoa que não o seu confidente Horácio, são tipicamente rudes, ofensivas ou ininteligíveis.”⁷ Realmente, Hamlet não demonstra amor por ninguém, exceto por Horácio, e morre nos braços do amigo, não sem antes pronunciar o seu nome quatro vezes. A amizade de Hamlet e Horácio é tão forte e verdadeira que consegue sobreviver à podridão do estado da Dinamarca, e esta resistência à contaminação os isola de tal maneira que a intensidade deste isolamento é passível de ser interpretada como homoerótica; entretanto, como nos lembra, muito sabiamente, Solange Ribeiro de Oliveira, esta relação “é um exemplo da idealização da amizade masculina, comum no humanismo renascentista”⁸ com raízes na antiguidade clássica nas figuras de Orestes e Pílates.

Horácio, além de amigo e confidente, desempenha outras funções na peça: “está à margem da tragédia, não é seu ator, mas seu contemplador e narrador.”⁹ Na verdade, nenhuma ação de Horácio repercute no enredo, a não ser no *Quarto 1*, em que ele, pessoalmente, leva a Gertrudes a carta

⁷ GRAZIA. “Hamlet” without Hamlet, p. 181.

⁸ OLIVEIRA. *Hamlet. Leituras contemporâneas*, p. 32.

⁹ VIGOTSKI. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, p. 164.

que recebeu de Hamlet na qual ele conta a intenção de Cláudio de matá-lo; a rainha se convence do verdadeiro caráter de Cláudio, admite fingir-se inocente e promete solidariedade ao filho. Este encontro entre Horácio e Gertrudes (Cena 14), considerada “a mais importante supressão dos textos modernos de *Hamlet*”¹⁰ não só mostra o primeiro agindo para o desenvolvimento da trama, como, também, inocenta Gertrudes de ser cúmplice do segundo marido no assassinato do primeiro. Entretanto, pode-se argumentar que há uma mudança na trajetória de Horácio – “de observador alienado a protagonista engajado, Horácio se reinventa em cento e cinquenta linhas”, pois, no final da peça “é ele quem toma o comando: estóico, autoritário...lida com Fortimbrás com dignidade e senso político.”¹¹ Vários críticos reclamam que Horácio é muito vago no relato dos acontecimentos para os presentes – membros da corte, embaixadores ingleses, soldados e príncipe noruegueses – mas, é preciso lembrar que o tempo cênico se esgotou e, para contar tudo, seria preciso narrar a peça, como sugere Vigotski.

Uma outra função de Horácio é a de espectador. Assim é como a autora do *A versão de Horácio* justifica esta função no prefácio do seu livro: “talvez Shakespeare tenha colocado Horácio na peça para representar os espectadores. Como ele, eles simpatizam com Hamlet sem o compreenderem ou aprovarem todas as suas ações.”¹² Deve-se acrescentar, também, porém, que os solilóquios do príncipe (não ouvidos por Horácio) expressando a sua tristeza, revolta, confusão mental e distúrbio emocional, não contribuem muito para a compreensão da personagem uma vez que a comunicação é unilateral. É uma das razões que justificam a necessidade de Horácio na peça tentando racionalizar a excitação e a inquietação do protagonista a fim de entendê-lo. Esta identificação do público com ele é corroborada por Harold Bloom, para quem “Horácio é o instrumento usado por Shakespeare para subornar a platéia da mesma maneira que Cláudio manipula Elsinore: sem Horácio, estaríamos distanciados demais do surpreendente Hamlet para

¹⁰ HUNT. *Looking for Hamlet*, p. 40-41.

¹¹ PENNINGTON. *Hamlet. A User's Guide*, p. 181.

¹² HAYTER. *Horatio's Version*, p. 10.

Shakespeare conseguir nos seduzir.”¹³ E, deve ser lembrado, que durante a ausência de Hamlet da peça (nas quinta e sexta cenas do quarto ato) a presença de Horácio, com Gertrudes e Ofélia e, depois, recebendo e lendo a carta de Hamlet, é fundamental para manter a figura do príncipe em nossa memória. No final, não são os sons das salvas de tiros dos soldados noruegueses para que conduzam o cadáver de Hamlet que permanecem em nossas mentes e ouvidos, mas os ecos das lindas palavras de despedida de Horácio: “Boa noite, doce Príncipe. E que os anjos / Venham em coro te embalar o sono.” (V.2).

Ao contrário de Horácio, cuja presença é freqüente nos três textos de *Hamlet*, Fortimbrás só aparece duas vezes: nas cenas 12 e 17 do *Quarto 1*, onde lhe são dadas 13 linhas, e nos quarto e quinto atos do *Quarto 2* e do *Fólio*, onde as suas falas somam o dobro delas; entretanto, em encenações teatrais e filmicas, a sua figura é, freqüentemente, eliminada. Na Inglaterra, esta tradição se inicia em 1718 com a versão de John Hughes e Robert Wilks, só terminando no final do século XIX quando John Forbes-Robertson o trouxe de volta na sua produção de 1897, encorajado por Bernard Shaw.¹⁴ Mesmo assim, ele está mais ausente do que presente nos teatros ingleses, destacando-se os diretores que o mantiveram no elenco como Derek Jacobi (1988), Robert Sturua (1992) e, mais recentemente, Adrian Noble (2008). A personagem não tem tido melhor sorte no cinema se encontrando ausente da maioria dos filmes com as honrosas exceções dos dirigidos por Grigori Kozintsev (1964) e Kenneth Branagh (1996); a estes, deve-se acrescentar a produção da BBC Television sob a direção de Rodney Bennett (1980). A eliminação de Fortimbrás das produções de *Hamlet* não só limita as possibilidades de leitura da personalidade do protagonista, como, também, as reduzem em relação ao universo da peça em que ele se insere.

Acompanhando a trajetória de Fortimbrás, é fácil concordar com a afirmativa de que ele é “uma figura indispensável”.¹⁵ Por cinco vezes, ele clama por atenção: na conversa de Horácio com os sentinelas (I.1), na ordem de Cláudio aos embaixadores (I.2), na fala dos embaixadores

¹³ BLOOM. *Hamlet. Poem Unlimited*, p. 16.

¹⁴ SHAKESPEARE. *Hamlet, Prince of Denmark*. Ed. Philip Edwards, p. 63-67.

¹⁵ PENNINGTON. *Hamlet. A User's Guide*, p. 21.

de retorno da Noruega (II.2), conduzindo o seu exército a caminho da Polônia (IV.4) e no retorno da guerra (V.2); apenas mencionado no início, nas duas últimas vezes, porém, a sua presença se materializa, preparando o leitor/espectador para a sua entrada triunfal no desfecho da peça. Pode-se dizer que ele deslança a ação, “uma vez que é a sua ameaça ao reino que é a causa das sentinelas estarem em estado de alerta” e, “na verdade, ele emoldura a ação, pois entra no final para se apossar do reino sem ter lutado por ele.”¹⁶ É importante ressaltar que a história do jovem Fortimbrás se torna conhecida antes da de Hamlet: “ Pois o filho agora, / Com ardor juvenil e mal guiado, / Aqui e ali, nas faldas da Noruega, / Juntou alguns velhacos sem abrigo / Em troca de alimento, numa empresa / que muito tem de ousada: nada mais / Como tão bem percebe o nosso reino & Busca recuperar de nós, co’a força, / E termos compulsórios, essas terras / Perdidas por seu pai; isso, eu suponho, / É o motivo de tais preparativos, / A causa desta guarda, e a principal / Razão deste apressado movimento.” (I.1) E, ainda no primeiro ato, na cena seguinte, outros detalhes são acrescentados através do discurso de Cláudio: a Noruega, após a morte do velho Fortimbrás, não é governada por seu filho, mas, sim, por seu irmão, a mesma situação em que se encontra a Dinamarca. Deste momento em diante, as histórias dos dois príncipes, preteridos aos tronos de seus países por seus tios, se desenrolam paralela mas diferentemente.

A estrutura de *Hamlet* desenvolve o tema da vingança através de um enredo principal (o de Hamlet) e dois secundários (os de Fortimbrás e Laertes), todos envolvendo filhos que querem vingar a morte dos pais e o conseguem; mas, enquanto Hamlet e Laertes pagam o preço com as próprias vidas, Fortimbrás é recompensado. Entretanto, a história de Laertes fica restrita ao âmbito familiar ao passo que Shakespeare privilegia as carreiras dos dois príncipes, focalizando semelhanças de circunstâncias e diferenças de temperamento, por causa das repercussões políticas da tragédia que afetam os destinos de duas nações. É interessante observar que nos textos do *Quarto 1* e do *Quarto 2*, os dois jovens quase se encontram em meio a suas respectivas viagens: Fortimbrás, partindo para atacar a Polônia e Hamlet, indo para o exílio na Inglaterra (IV.4).

¹⁶ EDWARDS. Introduction to *Hamlet, Prince of Denmark*, p. 41.

Após saber pelo capitão norueguês o motivo da guerra, Hamlet declama o seu último solilóquio, inexplicavelmente ausente do texto do *Fólio*, possivelmente o melhor de todos e que “seria uma pena perder”¹⁷, o que justifica a relutância de editores em não aproveitá-lo e diretores a abandoná-lo; ele também é importante porque nos oferece uma série de diferenças entre os dois príncipes quando Hamlet se recrimina por não agir: “Eu nem sei por que vivo e apenas digo / ‘Isso deve ser feito’, pois não faltam / Razões, vontade e força e os próprios meios / Para fazê-lo. Exemplos evidentes / Me exortam a lutar. Como esta armada, / Tão vultosa e tão cara, conduzida / Por um príncipe jovem e sensível, / Cujas paixões, numa ambição divina, / Faz muxoxo às possíveis conseqüências, / ...” Uma das grandes ironias da tragédia é que a fome de vingança do velho Hamlet foi responsável pelo sucesso da vingança de Fortimbrás, que herdou o trono do seu antigo inimigo¹⁸ sem ter que se esforçar para isso.

Mas, afinal, quem é Fortimbrás? “Quem é este jovem príncipe norueguês? Não sabemos. Shakespeare não nos diz. O que ele representa? O destino cego, o absurdo do mundo ou a vitória da justiça?”¹⁹ A ambigüidade da personagem oscila entre o possuidor de “ardor juvenil e mal guiado” da narrativa de Horácio e “um príncipe jovem e sensível” do solilóquio de Hamlet. Entretanto, apesar de sabermos tão pouco a respeito dele devido a sua rara presença na peça, há uma tendência na crítica shakespeariana de emitir opiniões negativas sobre ele. Para Anne Barton, “Fortimbrás, apesar de ser, sem dúvida nenhuma, bastante competente para por ordem na Dinamarca, depois do holocausto final, não é nem o idealizado príncipe renascentista do panegírico de Hamlet, nem uma reincarnação genuína de um passado heróico perdido.”²⁰ O seu espírito guerreiro talvez enfatizado pelo significado do seu nome “Fortebraço”, também colore as leituras do perfil da personagem: a sua escolha como o próximo monarca é vista como “fazendo o futuro da Dinamarca altamente problemático, e, principalmente, pleno de guerras irresponsáveis no estrangeiro”²¹, assegura Kiernan; e, apesar de admitir

¹⁷ KERMODE. *Shakespeare's Language*, p. 124.

¹⁸ GODDARD. *The Meaning of Shakespeare*, p. 381.

¹⁹ KOTT. *Shakespeare Our Contemporary*, p. 208-209.

²⁰ BARTON. “Introduction”. *Hamlet*. Ed. T.J.B. Spencer, p. 22.

²¹ KIERNAN. *Eight Tragedies of Shakespeare*, p. 86.

de que dele “não sabemos nada”, Frye completa, “exceto que ele lutará por qualquer coisa.”²² E até Rui Knopfli, no seu poema “Fala final de Fortimbrás”, o vê como ambicioso, frio e calculista: “A minha entrada em cena não é de molde / A conjurar o favor geral. Importa-me, / Porém do mundo que, temendo-me, me não estima, / Saber que ele se reparte entre vencedores e vencidos./ ... Mas coloca-me entre os primeiros.../ Mister se torna, assim, enterrar os mortos / E por ordem no reino. Para os primeiros / Haverá uma breve palavra condoída – não mais / E o último há de sentir-me o peso do pulso. / Façam soar os ritos fúnebres. Removam os cadáveres.”²³

Algumas produções teatrais, quando não o ignoram, também tendem a pintá-lo com cores escuras: por exemplo a de Robert Sturua (1992) que apresenta um Fortimbrás arrogante e truculento, mas que é suplantado por Derek Jacobi (1988) e Ingmar Bergmann (1988), que interpretam a sua frase final “Ide. Atirem os soldados” com uma ordem para matar Horácio. Entretanto, Grigori Kozintsev no seu filme *Hamlet* (1964) e Rodney Bennett na sua versão televisiva (1980) nos apresentam um jovem de aspecto marcial, sério, contido e sem nenhum traço aparente de um ser malévolos. E como Shakespeare não se compromete a fornecer muitos dados sobre Fortimbrás a fim de que ele tenha um perfil mais bem delineado, ele fica à mercê das visões que orientam a leitura da tragédia e que o reconhecem como um elemento fundamental na configuração do seu universo.

As personagens de Horácio e Fortinbrás funcionam como espelhos dramáticos que refletem imagens de facetas da personalidade de Hamlet e das circunstâncias que o envolvem, e direcionam o olhar do leitor/espectador para outras imagens do que o protagonista gostaria de ser: estóico e racional como Horácio, decidido e pragmático como Fortimbrás. Após as mortes de Cláudio, Gertrudes e Hamlet – a extinção da família real dinamarquesa – novos papéis são atribuídos a Horácio e Fortimbrás: ao primeiro, o de historiador; ao segundo, o de rei. Conseqüentemente, reafirma-se a importância dessas duas personagens e, ao mesmo tempo, resgata-se a dimensão política da peça, que deixa de

²² FRYE. *Northrop Frye on Shakespeare*, p. 90.

²³ KNOPFLI. *Mangas verdes com sal*, p. 124.

ser apenas a tragédia familiar de Hamlet mas, também, a tragédia do reino da Dinamarca.

Referências bibliográficas

BARTON, Anne. “Introdução”. William Shakespeare. *Hamlet*. T.J.B. Spencer New Penguin Shakespeare. Harmondsworth, Penguin Books, 1980, p. 7-54.

BLOOM, Harold. *Hamlet. Poem Unlimited*. New York: Riverhead Books, 2003, 154 p.

FRYE, Northrop. *Northrop Frye on Shakespeare*. Robert Sandler (Ed.). New Haven and London: Yale University Press, 1986, 196 p.

GODDARD, Harold C. *The Meaning of Shakespeare*. 2 v, v1. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1960, 394 p.

GRAZIA, Margreta de. “*Hamlet*” *without Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 267 p.

HAYTER, Alethea. *Horatio’s Version*. London: Faber and Faber, 1972, 218 p.

HUNT, Marvin. *Looking for Hamlet*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, 230 p.

KERMODE, Frank. *Shakespeare’s Language*. London: Penguin Books, 2000, 324 p.

KIERNAN, Victor. *Eight Tragedies of Shakespeare*. London and New York: Verso, 1996, 296 p.

KNOPFLI, Rui. *Mangas verdes com sal*. Lourenço Marques: Minerva Central, 1972, 136 p.

KOTT, Jan. *Shakespeare our Contemporary*. Transl. Boleslaw Taborski. Preface Peter Brook. 2nd edition revised. London: Methuen & Co. Ltd., 1967, 308 p.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Hamlet. Leituras contemporâneas*. Belo Horizonte: Tessitura, 2008, 63 p.

PENNINGTON, Michael. *Hamlet. A User’s Guide*. London: Nick Hern Books, 2000, 216 p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Ann Thompson and Neil Taylor (Ed.). The Arden Shakespeare. Third Series. London: Cengage Learning, 2006, 613 p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. The Texts of 1603 and 1623. Ann Thompson and Neil Taylor (Ed.). The Arden Shakespeare. Third Series. London: Cengage Learning, 2006, 368 p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Ed. Philip Edwards. Updated edition. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 258 p.

SHAKESPEARE, William. *The First Quarto of Hamlet*. Kathleen O. Irace (Ed.). The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 127 p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Ed. T.J.B. Spencer. Introduction Anne Barton. New Penguin Shakespeare. Harmondsworth: Penguin Books, 1980, 384 p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet e Macbeth*. Trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, 279 p.

VIGOTSKI, L. S. *A tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999, 252 p.

ENSINO DE LÍNGUA INGLESA: ANTECIPANDO UMA PEDAGOGIA PÓS-MODERNA¹

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva²

A produção didática de Solange Ribeiro se deu em uma época em que não havia computador, internet e nem cartão de crédito internacional para importação de livros e assinatura de livros e periódicos. As bibliotecas, geralmente, não dispunham de jornais e revistas em línguas estrangeiras e rara era a livraria ou distribuidora de jornais e revistas que oferecia publicações em língua inglesa. Além disso, o Brasil vivia uma ditadura cruel que afetava o ambiente universitário com incertezas, muita instabilidade e insegurança. Colegas e alunos eram detidos, interrogados e até presos. Alguns foram exilados, outros desapareceram.

Ao rememorar o percurso de sua produção de material didático, optei por trazer pequenas vinhetas sobre o contexto político da época. Essa decisão foi tomada ao encontrar, em um de seus livros, *A Tour of Brazil* (1980) o seguinte trecho em uma carta escrita por uma personagem americana sobre o Brasil, depois de visitar o Vale do Aço,

Well, I like to get articles made in Brazil. They are of course first class, specially when they are "FOR EXPORT". Some of the products are impressive. Imagine modern steel bridges, made in Brazil, over the big Brazilian rivers! They're really wonderful.

¹ Para reunir os dados para este capítulo, recorri à minha própria biblioteca, à biblioteca da FALE, da FAE, da UFOP e a sebos de várias partes do país. Comprei livros no Rio de Janeiro, em São Paulo, e no interior de Minas. Infelizmente, o sistema de bibliotecas da UFMG, não possui toda a coleção das obras didáticas de sua professora emérita, o que demonstra a menos valia desse gênero. As bibliotecas, geralmente, descartam esse tipo de material, inviabilizando o registro histórico da evolução do gênero.

² UFMG/CNPq/FAPEMIG.

Well, with industry, bad things always come. I don't see anything wonderful about the exploitation of workers by the big companies, for example. Or about pollution, or the devastation of forests.³

Nesse trecho, fica evidente a consciência política da autora sobre a imagem falsa que o Brasil vendia nos jornais controlados pela ditadura enquanto o trabalhador era espoliado pelas fábricas controladas pelo capital estrangeiro. Provavelmente, foi, também, o primeiro livro didático de língua inglesa a falar do problema da poluição. Vivíamos em uma época de censura, mas mesmo assim, Solange registrava sua posição ideológica.

Em homenagem à sua lucidez política, em vez de nomear apenas as datas de suas publicações, optei por utilizar vinhetas históricas de forma a lembrar alguns acontecimentos em nosso país nos anos da ditadura. Fiz isso não apenas para contextualizar e lembrar, mas para manter viva na memória de nossos jovens o terror que vivemos naquela época.

1970: Solange Ribeiro assume a chefia do Departamento de Letras Germânicas⁴ e dá início a uma fértil produção de livros didáticos com a publicação da Coleção *Structural English with Audio-visual Aids*, em uma longa parceria com a Editora Vigília.⁵ Inicialmente publica os dois primeiros volumes da série e os respectivos livros do professor.

O Brasil é tricampeão mundial no futebol. Na presidência do país, o ditador Emílio Garrastazu Médici impõe ao Brasil o período de maior repressão em nossa história, tendo ficado conhecido como os anos negros da ditadura ou anos de chumbo. Um ano antes, o Ato Institucional número 5 retira a nossa liberdade e legitima as atrocidades da ditadura: luta armada; resistência; sequestro de avião da Vasp; tortura, milagre econômico, Brasil, ame-o ou deixe-o.⁶ É sequestrado o embaixador alemão Ehrenfried von Holleben, no

³ OLIVEIRA. *A Tour of Brazil*, p. 97

⁴ O nome do departamento foi mudado para Departamento de Letras Anglo-Germânicas na década de 90 e extinto em 2000 quando a Faculdade de Letras optou por uma administração sem departamentos.

⁵ A Editora Vigília foi uma editora de grande sucesso em Belo Horizonte, publicando material didático para língua portuguesa e línguas estrangeiras nas décadas de 70 e 80.

⁶ Todas as informações históricas, além de minhas memórias, foram retiradas dos sites <http://elocica.br.inter.net/crdubeux/historia.html> e <http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil70.htm>

Rio. Holleben é trocado por 40 presos políticos que seguem para a Argélia. No Chile, Salvador Allende chega ao poder em setembro de 1970 e vários brasileiros se refugiam naquele país. O embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher é sequestrado, no Rio. O seu sequestro rende a libertação de 70 presos políticos que vão para o Chile.

No início dos anos 70, apesar da notoriedade da metodologia áudio-oral, ou áudio-lingual, nos Estados Unidos, ainda conviviam, no Brasil, o ensino de gramática e tradução e o método direto que almejava o desenvolvimento da fala. Os estudos sobre o audiolingualismo tiveram origem, segundo Richards e Rogers (1993),⁷ em um programa de treinamento no exército americano em 1942 com o envolvimento, em 1943, de cinquenta e cinco universidades americanas. A metodologia tinha como suporte teórico a linguística estrutural e o behaviorismo. Aprender uma língua era sinônimo de adquirir hábitos automáticos no uso de um conjunto de estruturas linguísticas.

A metodologia áudio-visual, na Europa e nos Estados Unidos, começou a ser ameaçada por uma visão mais cognitiva da linguagem influenciada pela linguística chomskiana no final dos anos 60. No entanto, no Brasil, os livros do método direto⁸ *Spoken English*⁹ e *New Spoken English*¹⁰ assim como a coleção inglesa *Essential English*¹¹ da editora Longman, ainda faziam sucesso e continuaram a ser usados durante muitos anos. A abordagem direta tinha como princípios a exclusão da língua materna; o ensino de vocabulário mediado por mímicas, figuras e objetos da própria sala de aula; e a aprendizagem indutiva da gramática, ou seja, a não explicitação de regras gramaticais.

A abordagem áudio-lingual só chegou ao Brasil no final dos anos 60 e início de 70 com materiais importados, especialmente, as coleções americanas *English 900* da editora Collier-Macmillan, produzida pela

⁷ RICHARDS and RODGERS. *Approaches and Methods in Language Teaching: a Description and Analysis*.

⁸ O fato de os livros serem escritos segundo o método direto não impedia que os professores continuassem trabalhando apenas a gramática e a tradução.

⁹ FONSECA. *Spoken English*.

¹⁰ FONSECA. *New Spoken English: Basic Course*.

¹¹ ECKERSLEY. *Essential English for Foreign Students*.

editora English Language Services (1964), sua versão inglesa *English 901*, e a coleção inglesa *New Concept English*¹² editada pela editora Longman. Paralelamente, uma coleção de livros¹³ para o ensino de diversas línguas da editora Didier disseminava no Brasil e no mundo a abordagem áudio-visual. O material era composto pelo livro do aluno, livro do professor, fitas em áudio e diapositivos (*film strips*).

Em 1970, inspirada pelos livros de ensino de línguas estrangeiras da editora Didier, Solange Ribeiro de Oliveira inicia a publicação de sua coleção de livros didáticos, *Structural English with Audio-visual Aids* (Fig. 1), pela editora Vigília, em Belo Horizonte. A série era composta por nove volumes divididos em três livros do aluno, três livros de exercícios, e três livros com sugestões para o professor, em um total de 450 páginas. O material era acompanhado por slides, cartazes e áudio gravado em discos por americanos nativos.



Figura 1. Capas dos livros do aluno da Coleção *Structural English with Audio-visual Aids*.

¹² ALEXANDER. *New Concept English*.

¹³ FILIPOVIC; FILIPOVIC; WEBSTER. *English by the Audio-Visual Method*.

Em agosto de 1970, aos 20 anos de idade, ainda estudante de Letras, iniciei minha carreira de professora de inglês no colégio Lúcio dos Santos em Belo Horizonte. Foi lá meu primeiro contato com o material didático produzido por Solange Ribeiro de Oliveira. Enquanto eu lecionava com o livro de João Fonseca, *New Spoken English*, uma colega, também estudante, pilotava um livro didático reproduzido em mimeógrafo a tinta, cuja autora era sua professora no curso de Letras da UFMG. Eu não tinha a menor ideia de que, naquele momento, através de seus livros, eu começava a conhecer, ainda que metonimicamente, a professora Solange.¹⁴

Segundo relato da autora, na introdução da primeira edição do volume 1 de *Structural English*,¹⁵ o material havia sido pilotado em vários estabelecimentos de ensino oficial e particular, em Minas Gerais e no Espírito Santo em uma edição experimental. Solange relata ter reduzido as unidades de 12 para 10 de forma a possibilitar uma sequência melhor no tratamento das estruturas gramaticais e a torná-lo mais exequível dentro dos limites do calendário escolar brasileiro. Ainda na introdução, o leitor é informado que o segundo volume já estava publicado e que o terceiro se encontrava em processo de preparação.

A série *Structural English with Audio-visual Aids*, de orientação estrutural, tendo a língua falada como foco principal, foi adotada em todo o país e recebeu a aprovação de profissionais destacados no país. Nas orelhas do volume I, em sua quinta edição Abgar Renault diz: “quero que meus netos estudem neste livro”.¹⁶ Nora Thielen, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, também elogia o material e reporta o sucesso da análise que fizera do livro com seus alunos da Faculdade de Letras durante nove aulas consecutivas. Outros testemunhos sobre a qualidade do livro somavam-se a esses depoimentos nas vozes de colegas de Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Bahia, Rio de Janeiro, Espírito Santo, São Paulo, Paraná e Santa Catarina.

¹⁴ A aposentadoria da Professora Solange, na UFMG, coincidiu com minha contratação em 1985 e seu título de professora emérita foi outorgado por proposta minha à congregação durante gestão como chefe do extinto Departamento de Letras Anglo-Germânicas naquela instituição.

¹⁵ OLIVEIRA. *Structural English with Audio-Visual Aids*. v. 1 e 2

¹⁶ OLIVEIRA, *Structural English with Audio-visual Aids*. v. 1, 5. ed.

A coleção de Solange ignorava a rigidez metodológica e introduzia a leitura já na segunda unidade do livro 1. Ela reconhecia, no livro do professor, a importância da oralidade, mas argumentava que para o contexto brasileiro a leitura era a atividade mais útil. Isso, no entanto, não a fez trilhar pelos caminhos do extremismo como aconteceu com outros professores renomados que pregavam o foco exclusivo na leitura e o fazem até hoje. Solange deu destaque merecido à oralidade, sugerindo, no entanto, cautela, como podemos ler na sua afirmação “[O]f course you must not fall into exaggeration of talking as a standard, a slangy, or extremely familiar variety, which can have embarrassing consequences for a foreigner”.¹⁷ Os textos para leitura reuniam as estruturas e o vocabulário estudados na lição, pois o foco era basicamente o treino de estruturas em textos descritivos, característica daquela abordagem. No livro do professor, ela enumerava os objetivos que incluíam as quatro habilidades: compreensão da língua falada, capacidade de falar, habilidade de leitura e habilidade de escrita.

Uma lição clássica, segundo a metodologia áudio-visual, deveria seguir quatro passos: apresentação, repetição, exploração e fixação. Solange acrescentou mais um passo – a expansão com o acréscimo da leitura. Veja seu argumento:

Here students will have the chance to escape the parrot-like repetition always likely to occur when the memorization of dialogues is the only teaching process used. They will be forced to recognize familiar material in new surroundings. Words already known will re-appear. Reading will thus be presented as a culmination activity – the end to which the average Brazilian student tends, even though it must stand on a firm oral foundation.¹⁸

Percebe-se nessa série didática um minucioso planejamento com base nas teorias da época. A autora informa na introdução, que se baseou no livro de Hornby,¹⁹ *The Teaching of Structural Words*,²⁰ para fazer a seleção

¹⁷ OLIVEIRA. *Suggestions for the use of Structural English with audio-visual aids*, v. 1 e 2, p. 10.

¹⁸ OLIVEIRA, *Structural English with Audio-visual Aids*, v. 1 e 2, p. 19.

¹⁹ A autora não insere as referências bibliográficas completas, e as datas inseridas neste capítulo se referem a exemplares do acervo da biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG.

²⁰ HORNBY. *The Teaching of Structural Words and Sentence Patterns*. Stage 1 and Stage 2.

e gradação das estruturas. A linguística contrastiva é evidenciada na gradação fonológica e nos exercícios que enfatizam os fonemas que podem oferecer dificuldade aos aprendizes brasileiros. A psicologia behaviorista está subjacente aos exercícios de repetição de forma a produzir automatismos; e a seleção de itens lexicais se baseava, segundo a autora, na *General List of English Words* de Michael West.²¹ A lista de West continha cerca de 2000 palavras selecionadas segundo os seguintes critérios:

- (a) frequência das palavras,
- (b) valor estrutural,
- (c) universalidade em relação à área geográfica,
- (d) amplitude do assunto,
- (e) valor do propósito ou da definição,
- (f) valores da formação de palavra,
- (g) função estilística de uma palavra.

Os diálogos e *drills* eram contextualizados com recursos visuais e a sistematização da gramática – *Grammar in Pictures* – só acontecia depois que o aluno havia fixado as estruturas com a repetição dos diálogos e dos exercícios. A autora afirma não ter feito opção pela variedade britânica ou americana, concentrando-se nos pontos comuns entre as duas variedades. O livro de exercícios, sem ilustrações, apresenta *drills*; frases para serem colocadas em ordem, formando um diálogo; frases sobre as gravuras para serem classificadas com YES ou NO; perguntas sobre o próprio aluno e sobre as personagens; frases para completar, etc.

Existe uma sequência temática nos 3 livros. No primeiro, os integrantes da família Brown se apresentam, falam de seu trabalho, de sua família, de sua casa, de seus lazeres, festas e passeios. A família é composta por um casal de avós, um casal de pais e cinco filhos: Judy, Kate, Tom, Paul e Jimmy. Ao contrário das famílias habituais nos livros didáticos daquela época, a mãe da família Brown, Nancy Brown, também trabalha e não fica em casa cuidando da família. Ela é enfermeira e o marido, John Brown, é médico. No livro 2, surge uma outra família, composta por Mr. e Mrs Black e seus filhos que são colegas de escola de Kate e Paul Brown. Várias situações – conversa telefônica, fim de semana no clube e

²¹ WEST. *A General Service List of English Words*.

na praia, jogo de futebol, festa na escola, postagem de carta, atropelamento, um jantar dançante e uma viagem – são usadas tanto para rever estruturas do livro 1 como para introduzir novas estruturas. No livro 3, inspirada em sua própria experiência, segundo depoimento pessoal, Solange descreve uma viagem do professor Tom Brown a Londres para fazer um curso.

O livro do professor que acompanha cada livro tem o sugestivo nome de *Suggestions for the Use of Structural English with Audio-visual Aids*. A autora deixa claro, no livro 1, que são sugestões, grafando a palavra **suggestions** em negrito. Vejam como ela respeita e incentiva a autonomia do professor:

This is only a practical booklet, with no more than its title announces: **suggestions**, lesson by lesson, on how to introduce the material to be taught in an initial English course for Brazilian schools. It is not claimed that the suggestions are complete: or that they are the best for their specific purposes. There is a lot left to the teacher's imagination, to his capacity of adapting techniques to specific classrooms situations, of completing information just hinted at, etc..

But this is as it should be. No book, no mechanic device, will ever replace the creative and personal role of the teacher. Even if his professional and academic qualifications are impeccable, it is on this attitude and personality the success in teaching largely depends. Enthusiasms, kindness, humour, a sense of discipline softened by personal warmth, an attitude of confidence in his capacity to teach and in the student's ability to learn – these are qualities that no technical resources will ever replace...²²

Solange enfatizava que era importante que o professor conhecesse a linguística moderna, especialmente a linguística aplicada e dá sua contribuição, ao listar ao final dos livros do professor, uma série de livros importantes: dicionários, livros, periódicos, e gramáticas, incluindo livros sobre pronúncia acompanhados de gravações. Os livros incluíam teorias linguísticas, reflexões sobre ensino e aprendizagem e metodologia de ensino, especialmente a áudio-visual. Os planos de aula apresentavam sugestões detalhadas; os procedimentos iniciais a cada aula, a manipulação

²² OLIVEIRA, *Suggestions for the Use of Structural English with Audio-visual Aids*, 1970b, p. 9.

das gravuras, as técnicas de repetição, a chamada dos alunos pelos números em inglês, a identificação do dia da semana e do mês em inglês para cada aula, etc. Cada livro do professor trazia ainda pequenos textos para exercício de ditado associados às lições.

1971 Sai a edição do volume 3 da coleção *English by the Audio-visual Method*. Em junho, Solange oferece um mini-curso intitulado "Recursos Audio-Visuais e o Ensino de Inglês" uma promoção do Departamento de Línguas Estrangeiras do Colégio Estadual de Minas Gerais. O auditório do Colégio Estadual, em Belo Horizonte, estava repleto de jovens professores, todos nós ávidos para aprendermos a usar a nova metodologia.

O Brasil se retira da OEA (Organização dos Estados Americanos) por não conseguir um plano conjunto de ação contra o terrorismo. A resistência à ditadura sofre fortes golpes. Iara Iavelberg, companheira de Carlos Lamarca, morre cercada pela polícia em Salvador. Stuart Angel, filho da estilista Zuzu Angel é morto após tortura na base do Galeão. O capitão Carlos Lamarca é morto no município baiano de Ipupiara.

O livro três mostra a sequência da viagem de Tom: fazendo as malas na unidade 1, depois chegando a Cambridge, conhecendo a comida, conhecendo Cambridge, passando um fim de semana em Londres, indo à corrida de cavalos, fazendo compras, conhecendo a cultura, etc. Esse último volume revisa o conteúdo dos dois livros anteriores em novas situações e introduz novas estruturas.

Oito anos depois do lançamento de *Structural English*, segundo informação da própria autora,²³ a série já estava na décima primeira edição, o que comprova o seu grande sucesso.

1973 Sai a segunda edição de *A Trip to the Moon*,²⁴ destinado a crianças.

Portaria da Polícia Federal proíbe 46 revistas estrangeiras e 14 nacionais. Ao final do governo do ditador Médici, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) decide apresentar uma anticandidatura à Presidência, com Ulysses

²³ OLIVEIRA. *Structural English with Audio-visual Aids*, 11. ed., v. 1, p. VII.

²⁴ OLIVEIRA. *A Trip to the Moon*.

Guimarães para presidente e Barbosa Lima Sobrinho para vice. Luta armada, crise do petróleo. Ratificação do tratado de Itaipu para a construção de uma hidrelétrica. No Chile, cai o governo Allende e assume o ditador Pinochet. Vários intelectuais brasileiros ali asilados fogem para a Europa.

A Trip to the Moon (Fig. 2), com vinte lições, é um material muito criativo assim como sua sequência, *The Blue Earth*.²⁵ O livro é acompanhado por um livro de exercícios, uma coleção de slides e correspondente coleção de figuras em tamanho maior para serem usadas em flanelógrafo. Acompanha, ainda, fitas gravadas em duas versões: uma com vozes americanas e outra com vozes inglesas. Chama a atenção o fato de a editora gravar todo o livro para o professor, gratuitamente, mediante o envio de uma fita virgem que o professor depois poderia usar em sala de aula e, ainda, reproduzir para seus alunos ouvirem em



Figura 2. Capa do livro *A Trip to the Moon*.

²⁵ OLIVEIRA. *The Blue Earth*.

casa. O aluno podia, também, adquirir o material em um disco.

No livro do professor, a autora ensina como confeccionar um flanelógrafo e propõe técnicas para seu uso. Ela advoga a superioridade do flanelógrafo sobre o pôster, pois, no primeiro, “as figuras não ficam estáticas e podem ser usadas de várias formas, sugerindo vários tipos de situações”.²⁶

As estruturas verbais são ensinadas de forma progressiva através da história de duas crianças visitando a lua. Veja como a própria autora descreve a história no livro do professor:

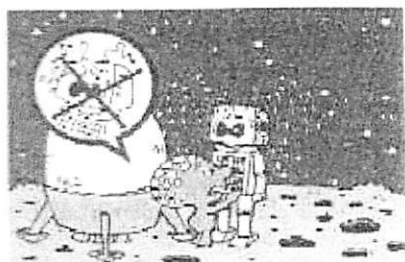
A história repete, na forma atual de uma viagem à lua, o mito eterno da busca da felicidade: “nunca está onde nós a pomos, ou nunca a pomos onde ela está”. A terra azul, linda quando vista do espaço, tal como a descreveu o astronauta Neil Armstrong – o primeiro homem na lua – revela a esperança de um mundo melhor para as crianças do futuro. E Rex, o robot que se converte em homem, quando ama e se solidariza com o sofrimento alheio, expressa a fé nos valores humanos, capazes de utilizar a tecnologia, sem se deixar esmagar por ela.²⁷

A gramática é ensinada através de textos interessantes e algumas vezes até poéticos, como, por exemplo, “A robot cannot breathe. A robot cannot eat. A robot cannot drink. A robot cannot dream. /Men and women can breathe. Men and women can eat. Men and women can drink. Men and women can dream. /A robot can only be a robot”²⁸. Ou ainda, a humanização do robot através do sentimento que gera o choro nos dois quadrinhos finais da lição 19, reproduzidos na figura 3.

²⁶ OLIVEIRA. *A Trip to the Moon*, p. 9.

²⁷ OLIVEIRA. *A Trip to the Moon*, página anterior à numerada como 1.

²⁸ OLIVEIRA. *A Trip to the Moon*, 1979, p. 31.



Moon-mum. Please don't cry
A robot doesn't cry



Rex: ONLY a man cries.
ONLY a man loves.
I'm a man now.

47
TOEFL-REVISED

Figura 3. Cenas finais da lição 19 de *A Trip to the Moon*.

No livro do professor, *Suggestions for the Use of A trip to the Moon* (fig. 4), com 180 páginas, a autora oferece sugestões detalhadas ao professor e se insurge contra o excesso de ênfase no automatismo, objetivo da metodologia áudio-oral. Diz ela:

The use of drills does not mean that the acquisition of automatisms is the only aspect of learning to be considered. Language must never be used mechanically, without the speaker's realizing the meaning of what he says. That is why drills, as you will see below, are done always in relation to pictures or real situation in the class. The students do not often even realize that they are doing exercises. They have the impression of real communication, if only within the small range of the material they know. In this book drills never cease to be contextualized.²⁹

²⁹ OLIVEIRA. *A Trip to the Moon*, p. 11.

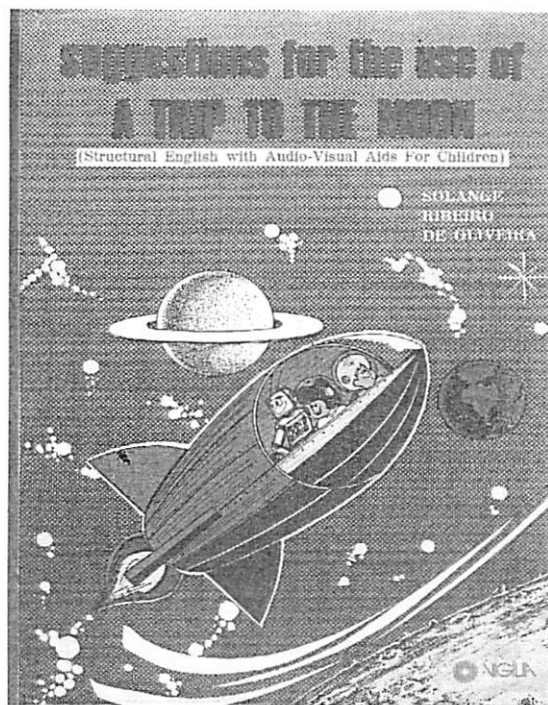


Figura 4. Capa do livro do professor de *A Trip to the Moon*.

O professor encontra planos de aula detalhados com descrição do material para cada aula, descrição de conteúdo lexical, gramatical e fonológico, e todos os procedimentos a serem seguidos na sala de aula, além das instruções para o dever de casa. Os planos são feitos para 62 períodos de aula e há sugestões de vários jogos e brincadeiras infantis, algumas, provavelmente já conhecidas das crianças por terem correspondentes na cultura brasileira, como, por exemplo, “Seu lobo chegou” (What Time is it, Mr. Wolf) e “Cabra Cega” (Blind Man’s Buff).

A criatividade da autora não a deixa prisioneira da metodologia áudio-visual e em algumas atividades, encontramos uma metodologia mais centrada no aprendiz como nas abordagens comunicativas. Há, também, atividades lúdicas que poderiam ser classificadas como originadas de uma metodologia TPR (Total Physical Response) que propõe a associação de ações para facilitar a aprendizagem da língua. Veja por exemplo a atividade ilustrada na figura 5 no *Workbook* de *A Trip to the Moon*.

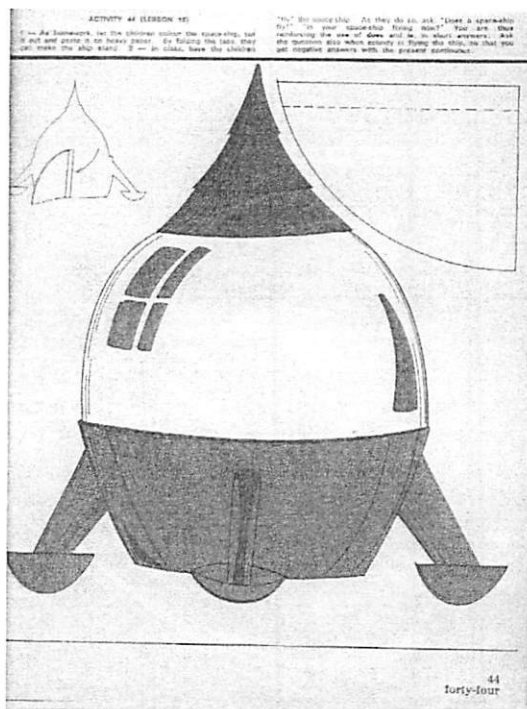


Figura 5. Desenho de nave espacial para ser recortada.

Os alunos colorem, recortam e montam uma nave espacial, colando o desenho em um papel mais grosso. Com um suporte na parte de trás, a nave pode ficar pousada na carteira do aluno ou voar pelas mãos da criança, enquanto treinam as estruturas como “Is your space-ship flying now?” O uso das gravuras, segundo depoimento pessoal da autora era a forma que ela encontrava para tornar os *drills* menos mecânicos.

1975: Solange publica o livro didático *Texts and Tests*

Início do Programa Nuclear Brasileiro e consequente reação americana com ameaças de corte de crédito. Geisel rompe o acordo militar com os Estados Unidos. Construção de Tucuruí e Itaipu. Morte do jornalista Wladimir Hersog, torturado pelos militares em 25 de outubro. O boletim da polícia

apresenta a versão de que Herzog se suicidou por enforcamento. Mais de 10 mil pessoas participam de um ato ecumênico na Catedral da Sé em memória de Herzog no dia 31 de outubro.

O livro *Texts and Tests* foi escrito para vestibulandos e alunos iniciantes em Cursos de Letras e, segundo a autora, poderia ser usado após a série *Structural English with Audio-visual Aids*, ou outra similar.



Figura 6. Capa do livro *Texts and Tests*.

Todos os textos eram autênticos e eram seguidos por exercícios de múltipla escolha e *drills* para aprendizagem da estrutura em foco. Na sequência, o aluno sempre encontrava uma piada, retirada de revistas estrangeiras, com o objetivo de “ilustrar vividamente o uso das estruturas automatizadas nos “drills””.³⁰ O aluno poderia, ainda, treinar a estrutura em exercícios sob a forma de instrução programada.

A parte gramatical tinha por suporte o trabalho de estudiosos como Jerspersen e a gramática gerativa-transformacional, recém-introduzida no Brasil. Solange introduzia os elementos do sintagma verbal seguindo a fórmula “Aux → {be/verbal} – tense + (M) + (have+part) + (be+ing)”.

³⁰ OLIVEIRA. *Texts and Tests*, p. 8.

Segundo ela, essa ordem “adequada à descrição linguística é extremamente funcional na aplicação pedagógica”. Trabalhei com esse material na PUC-Minas e devo concordar que a fórmula era bastante eficaz para o entendimento do sistema verbal da língua inglesa.

Após a consolidação do estudo gramatical, o livro apresentava canções que, como as piadas, ajudavam a “ilustrar e reforçar as estruturas gramaticais focalizadas na unidade”.³¹ Havia ainda exercícios variados: múltipla escolha, transformações, combinar colunas, preencher lacunas, etc. Ao final do livro, um apêndice reunia uma coleção de textos técnicos das áreas de ciências exatas, biológicas e sociais, e exercícios de múltipla escolha. O aluno poderia adquirir fitas gravadas com todos os textos e exercícios e a editora providenciava a gravação gratuita para o professor. Desfilam pelo livro contos de autores ingleses e americanos, canções inglesas tradicionais, piadas ilustradas e textos humorísticos da revista *Mad*. As canções são acompanhadas das partituras, cuidado inédito em livro didático. Os textos técnicos apresentam temas variados, como por exemplo, o pensamento de Einstein, opiniões sobre drogas, transplante, política internacional, etc.

1978 Publicação do livro *The EPT course*

Em outubro, o último ditador, General João Baptista de Figueiredo é escolhido presidente pelo Conselho Eleitoral. No mesmo mês, a União é responsabilizada pela morte do jornalista Vladimir Hersog. Em 27 de dezembro, entra em vigor a nova lei de segurança nacional e, em 31 de dezembro, o ditador Ernesto Geisel revoga o AI-5.

The EPT Course, The English Possible to Teach, foi escrito para o Ensino Médio, naquela época, denominado de Segundo Grau. Solange mais uma vez manifesta sua preocupação com os aprendizes de inglês na escola brasileira e afirma

A precariedade dessas condições é, infelizmente, demasiado conhecida. Entre outras causas, o número reduzido de aulas e as classes numerosas demais não permitem ao aluno chegar ao segundo grau com os conhecimentos desejáveis. Ele é, na melhor das hipóteses, um “false beginner”, com noções vagas da matéria.³²

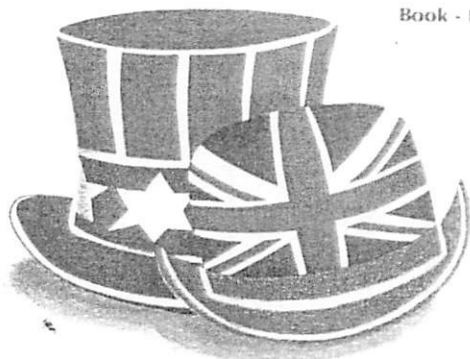
³¹ OLIVEIRA. *Texts and Tests*, p. 8.

³² OLIVEIRA. *The EPT course, The English Possible to Teach*, vii.

The EPT Course

The English Possible to Teach

Book - 1



Sofange Ribeiro de Oliveira

 NIGLIA

Figura 7. Capa do livro *The EPT Course*.

A autora ainda revela ter sido influenciada por palestrantes de um congresso do IATEFL,³³ do qual participara. Esses pesquisadores insistiam na necessidade de “reduzir os currículos a um mínimo útil e funcional” em situações desfavoráveis de ensino. Solange acrescenta que “[E]sse mínimo deve ser exequível dentro do pequeno tempo disponível. Ao mesmo tempo dever ser organizado de tal forma que, introduzindo as estruturas e vocabulário de uso mais frequente possa, no futuro, ser expandido pelo próprio aluno”. Estava aí lançada a ideia da autonomia que só ganhou corpo no Brasil a partir de 1993, com o XII ENPULI (Encontro Nacional de Professores de Língua Inglesa), em Porto Alegre cujo tema era autonomia.

The EPT Course, como as outras obras, também seguia a sequência de estruturas proposta por Hornby³⁴ e abrangia um vocabulário de 500 palavras. Como nos livros anteriores, os diálogos eram ilustrados e a leitura estava presente desde o início. O livro se dividia em 20% de conteúdo e

³³ IATEFL é a Associação Internacional de Professores de Inglês como Língua Estrangeira, com sede na Inglaterra.

³⁴ HORNBY. *The Teaching of Structural Words and Sentence Patterns*, 1959, 1960, 1961.

80% de exercícios e era complementado por cartazes e fitas gravadas gratuitamente para os professores.

1979: Publicação do livro didático *The Blue Earth*.

O último ditador, João Baptista de Figueiredo assume o governo. Em agosto de 1979, o presidente Figueiredo sanciona a Lei de Anistia e os presos políticos começam a ser libertados. No mês seguinte, o ex-governador Leonel Brizola retorna de um exílio de 15 anos e, em seguida, Miguel Arraes, o ex-deputado Márcio Moreira Aves e o secretário-geral do PCB, Luiz Carlos Prestes, sendo o último recebido por cerca de 10 mil pessoas no aeroporto do Galeão. Os dois partidos da época, Arena e MDB, são extintos.

The Blue Earth, assim como *A Trip to the Moon*, mantém a abordagem estrutural com recursos audiovisuais. São introduzidas 350 palavras objetivando o alcance do nível pré-intermediário. Na apresentação ao professor, a autora afirma que o tema: “a história da viagem de Pam e Keith à lua é complementada: as aventuras, na terra, de seu amigo, o *Moon-Man*, ecoam para o mundo infantil, o tema das visitas extraterrestres ao planeta azul”.³⁵



Figura 8. Capa do livro *The Blue Earth*.

³⁵ OLIVEIRA. *The Blue Earth*, 1979, página não numerada, anterior ao sumário.

É perceptível a preocupação da autora com o foco no sentido, mesmo usando uma metodologia que privilegiava a estrutura gramatical. Sua intenção era fazer com que o aluno tivesse a impressão de estar trabalhando com assuntos de seu universo e não de estar fazendo repetições e exercícios mecânicos.

O material discutia questões sociais, mostrando a diferença entre crianças privilegiadas e as que pertenciam à classe dos miseráveis e, ainda, a penúria do homem do campo. Após ver o contraste entre crianças ricas e pobres na praia, o homem da lua, o personagem que encarna a consciência crítica no livro, diz: “All children must be happy. All children must play together. Every child must have something to eat when he is hungry. Every child must have something to drink when he is thirsty. Every child must have a good bed to sleep on when he is sleepy”.³⁶ A ilustração que acompanha o texto mostra crianças bem nutridas se esbaldando na praia, sendo observadas por uma família muito pobre. Outro exemplo pode ser visto na figura 9, retirada da penúltima unidade do livro. A imagem fala por si. O texto mostra o desapontamento do homem da lua ao ver que os trabalhadores rurais trabalham muito, mas comem mal e são mal remunerados.

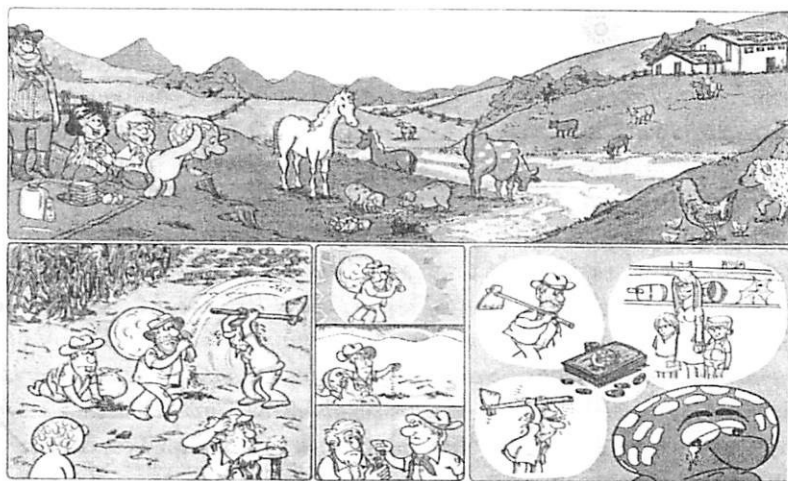


Figura 9. Reprodução da ilustração da lição 14 do livro *The Blue Earth* (Oliveira, 1979, p. 54).

³⁶ OLIVEIRA. *The Blue Earth*, p. 47.

O livro se encerra com uma extensa carta para leitura silenciosa escrita pelo homem da lua. Nessa carta, o personagem reconhece que as crianças não são culpadas pelas coisas ruins do planeta terra e deposita nelas sua esperança por um dia melhor:

You children will change the world. You're the only people who can do this.

You'll give the hungry people food. You'll give the thirsty people drink. You'll give poor children houses, clothes, and books, and toys and love. You'll give yourselves something, too. You'll give yourselves the world of the future.

One day, I'll come back to see this beautiful world.

Good-bye, and till that day, then.

Your loving Friend,

*The Moon-Man*³⁷

1980: Solange inicia seu pós-doutorado na Universidade da Carolina do Norte, nos Estados Unidos, como bolsista da Comissão Fulbright. É publicado o livro *A Tour of Brazil*.

São apreendidos em todo país os exemplares do Pasquim. Após um ano de governo, o ditador João Batista Figueiredo dá início ao processo de abertura política. Em 1980, é restabelecida a eleição direta para governadores e são extintos os cargos de senadores biônicos. Inflação chega a 110%. Recessão, desemprego. Registro do Partido dos Trabalhadores liderado pelo líder metalúrgico Luiz Inácio "Lula" da Silva, reunindo trabalhadores das fábricas, intelectuais religiosos, e quadros da esquerda do Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Fundação do PTB por Leonel Brizola. Morre Vinícius de Moraes. Três bombas explodem em um único dia no Rio de Janeiro. Na OAB (Ordem dos advogados do Brasil) uma bomba explode e mata a secretária Lida Monteiro da Silva. No gabinete do vereador Antônio Carlos de Carvalho, a explosão fere seis pessoas e na "Tribuna Operária" danifica instalações.

A Tour of Brazil é uma série, em dois volumes, destinada a adolescentes brasileiros e, segundo o texto de apresentação do material, é uma realização

³⁷ OLIVEIRA. *The Blue Earth*, p. 63.

pioneira por utilizar a cultura brasileira para a aprendizagem da língua inglesa; por propor uma integração com outras disciplinas; pelo desenvolvimento da leitura silenciosa e da interpretação de texto desde o início; pela conciliação da gradação gramatical aliada a abordagem nocional-funcional; pela adoção de uma abordagem centrada no aluno; e, finalmente, pelo mínimo de material introduzido em aula e o máximo de trabalhos em casa.



Figura 10. Capa do livro *A Tour of Brazil*.

Solange já advogava posturas metodológicas que só hoje começam a fazer sentido para produtores de material didático brasileiro. Ela propunha, por exemplo, que expressões como “*Would you like a...*” fosse estudada como uma fórmula sem nenhuma explicação sobre o modal “*would*”.

Uma preocupação constante da professora era tornar o estudo do inglês menos alienado, sempre preocupada com a função educacional do ensino de línguas. Em vez de colocar seus personagens em um país de língua inglesa, desloca a periferia para o centro e cria personagens ingleses, um antropólogo, Professor Heath e sua esposa, visitando o Brasil. O livro é ilustrado com muitas fotos e desenhos de festas brasileiras e dos principais pontos turísticos de nosso país. Pelas páginas de *A Tour of Brazil*, o casal Heath tem contato com o carnaval, a festa de congado, o barroco,

o Vale do Aço, a metalurgia e a indústria em Minas. Eles passeiam por Brasília, Rio de Janeiro, Mato Grosso, São Paulo, etc. Vejam como a própria autora descreve essa coleção

[...] inverti a fórmula convencional de descrever uma viagem ao país estrangeiro. Em vez disso, descrevo a vinda ao Brasil de um antropólogo inglês, acompanhado por um guia brasileiro. Este dá ao visitante uma visão turística bastante festiva do Brasil. Contudo, as notas no diário do antropólogo, e as cartas que sua mulher envia ao exterior, também contidos em *A Tour of Brazil*, apresentam um quadro diferente. O esplendor da arquitetura de Brasília, por exemplo, é contrastado com a miséria das cidades satélites, onde moram os candangos, construtores da capital. Pelo contraste de pontos de vista diferentes, nesse e em outros trechos dos dois volumes de *A Tour of Brazil*, espera-se levar o jovem aluno a desenvolver uma atitude cada vez mais crítica do texto escrito.³⁸

Os textos trazem um olhar corajosamente crítico sobre a realidade brasileira. Veja, por exemplo, um trecho do texto “*Metallurgy and Industry in Minas*”:

When minerals go outside the country, they never come back. When they are used by industries outside Brazil, these industries grow, but Brazilian industry does not. And then it has to compete with products from the other countries – products made with our own materials... This is in fact, an old story – the story of other Brazilian minerals at present.³⁹

Segundo a autora, o livro não foi bem sucedido, ao contrário de suas outras publicações. Ela acredita que “[O]s professores brasileiros ainda parecem preferir, mesmo para os principiantes, o manual que descreve os encantos das cidades européias...”. Encontro três explicações para o insucesso dessa obra. Primeiro porque o livro foi publicado em uma época de baixa auto-estima dos brasileiros submetidos à ditadura militar e a repressão política. Isso levava os professores e alunos a sonhar com outros países. A

³⁸ OLIVEIRA. *A Tour of Brazil*, p. 51.

³⁹ OLIVEIRA. *A Tour of Brazil*, p. 98.

outra explicação está associada ao fato de o livro ser muito inovador, o que deixava o professor inseguro. Afinal, sempre que aparece uma inovação na educação, a primeira reação é a resistência. Finalmente, o material foi escrito para alunos do ensino médio (segundo grau) que representava uma parcela bastante inferior ao segmento do ensino fundamental (primeiro grau) a que se destinava a série *Structural English*. A expansão do ensino médio só veio a acontecer na década de 90.

1984: Solange se aposenta na UFMG e inicia nova carreira na UFOP. Publica o artigo "Ideology, Education and the English Teacher" na revista *Estudos Germânicos*.

Campanha "Diretas Já" com milhões de pessoas querendo votar para presidente nas ruas em todo país. Comício pelas Diretas-Já reúne 1,3 milhão de pessoas em São Paulo. Derrota da emenda Dante de Oliveira que propunha as eleições diretas, no dia 25 de abril. 298 deputados votaram a favor, 65 contra e três se abstiveram. 112 parlamentares não compareceram para votar, com medo de decepcionar os eleitores se votassem contra a Emenda. Seriam necessários apenas mais 22 votos para sua aprovação.

Doze anos depois, Solange, a meu pedido, traduz o artigo⁴⁰ e me autoriza a reproduzi-lo no primeiro livro que organizei.⁴¹ O tema continuava atual. Nesse texto, Solange reafirma seu compromisso com a educação e faz uma lúcida avaliação política, criticando o extremismo de alguns representantes da esquerda que usavam argumentos do tipo "o inglês nada fará pelas crianças da rua, ou pelas populações carentes".⁴² A autora, lucidamente se posiciona contra o isolacionismo político e cultural que levaria ao isolamento dentro de nossas fronteiras e defende o ensino da língua inglesa no Brasil de forma democrática. Diz ela:

Os professores que tiveram contato direto com crianças desprivilegiadas não podem negar que a grande maioria dos estudantes jamais usará a língua inglesa para objetivos imediatos

⁴⁰ OLIVEIRA. *Ideology, Education and the English Teacher*.

⁴¹ PAIVA. *Ensino de língua inglesa: reflexões e experiências*.

⁴² OLIVEIRA. *Ideologia e ensino de línguas e literaturas estrangeiras*, p. 44.

de viagem ao exterior, por exemplo, ou mesmo para leitura de outras disciplinas na Universidade. Mas permanece um fato crucial: através da ascensão social, ALGUMAS dessas crianças podem vir a ter acesso a tais privilégios. Conseguiremos prever quais alunos atingirão esse ponto e quais deixarão de alcançá-lo? Teremos o direito de fazer de antemão uma escolha baseada em fatos totalmente imprevisíveis?

Diante da resposta obviamente negativa há dois pontos importantes a considerar: ensinar línguas estrangeiras a uma criança carente pode contribuir para torná-la menos carente. Por outro lado, a decisão contrária equivale a dizer-lhe que deverá continuar carente, e que não merece outro destino.⁴³

Antecipando uma pedagogia crítica, ela sugere que o ensino de inglês desempenhe seu papel educacional com atividades de leitura na perspectiva de uma leitura ideológica, contribuindo assim para o entendimento de que não existe texto neutro.

Conclusão

A releitura da obra didática de Solange conecta-me com as reflexões dos indianos Canagarajah (2005)⁴⁴ e Kuramavadelu (2003, 2006).⁴⁵ Canagarajah (2005) denuncia a imposição unilateral de discursos homogêneos e tradições intelectuais de poucas comunidades dominantes. Ressalta também a falta de processos globais e de condições locais que poderiam nos levar a uma política pedagógica mais contextualizada.

Kuramavadelu (2003),⁴⁶ partindo do pressuposto de que não existe um método melhor e, influenciado pelo pensador brasileiro, Paulo Freire, defende a ideia do professor como um intelectual transformador. Ele propõe que este, dentre outras coisas, maximize as oportunidades de aprendizagem de seus alunos, promova a autonomia do aprendiz, contextualize o *input*

⁴³ OLIVEIRA. *Ideologia e ensino de línguas e literaturas estrangeira*, p. 44.

⁴⁴ CANAGARAJAH. *Reclaiming the Local in Language Policy and Practice*.

⁴⁵ KURAMAVADIVELU. *Beyond Methods: Macrostrategies*; KURAMAVADIVELU. *Understanding Language Teaching: from Method to Postmethod*.

⁴⁶ KURAMAVADIVELU. *Beyond Methods: Macrostrategies*.

linguístico e desperte a consciência cultural. Kuramavadelu (2006)⁴⁷ propõe uma pedagogia pós-método que siga três parâmetros: particularidade, praticidade, e possibilidade.

Uma pedagogia pós-método deve, portanto, ser sensível a contextos particulares e enfatizar as exigências locais; os professores devem estar preparados para teorizar sobre sua prática e praticar o que teorizam, deixando de ser meros aplicadores de teorias e passarem a atuar como profissionais que agem e refletem sobre sua prática. Uma pedagogia da possibilidade reconhece a identidade individual do professor e de seus alunos e trabalha com as experiências que as pessoas trazem para seu contexto pedagógico, como pregava Paulo Freire (1975).⁴⁸

É possível ver na obra de Solange Ribeiro de Oliveira as sementes de uma pedagogia pós-moderna, uma pedagogia pós-método, principalmente pelo fato de ela não ter se curvado à superioridade da metodologia importada sem, contudo, desprezá-la. Da mesma forma que os tropicalistas adotaram a guitarra elétrica sem abandonar o berimbau, Solange adotou a metodologia áudio-visual, fazendo as devidas adaptações temáticas e metodológicas de forma a torná-la adequada à cultura brasileira. A leitura crítica, a interdisciplinaridade com as ciências sociais estão lá na obra *A Tour of Brazil*, antecipando teorias, desconstruindo as imposições e, principalmente, oferecendo uma outra possibilidade de ensino de inglês que valorizava o local, o nacional, ao mesmo tempo que educava e despertava a consciência dos nossos jovens para as desigualdades sociais.

Referências bibliográficas

ALEXANDER, L. G. *New Concept English*. Four volumes. London: Longman, 1967.

CANAGARAJAH, S. (Ed.). *Reclaiming the Local in Language Policy and Practice*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2005.

CANAGARAJAH, S. *Worlds of Practice*. In Search of Community. Palestra de abertura. 33rd TESOL Convention. New York, 2008.

⁴⁷ KURAMAVADIVELU. *Understanding Language Teaching: from Method to Postmethod*.

⁴⁸ FREIRE. *Pedagogia do oprimido*.

- ECKERSLEY, C. E. *Essential English for Foreign Students*. Four volumes. London: Longmans, 1938-1942.
- ENGLISH LANGUAGE SERVICES, INC. *English 900*. 6 books. New York: Collier-Macmillan International, 1964.
- FILIPOVIC, Rudolph; FILIPOVIC, Z.; WEBSTER, L. *English By the Audio-visual Method*. Paris, 1969.
- FONSECA, João. *Spoken English*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- FONSECA, João. *New Spoken English: Basic Course*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- HORNBY, A. S. *The Teaching of Structural Words and Sentence Patterns*. Stage 1. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- HORNBY, A. S. *The Teaching of Structural Words and Sentence Patterns*. Stage 2. Oxford: Oxford University Press, 1961.
- HORNBY, A. S. *The Teaching of Structural Words and Sentence Patterns*. Stage 3. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- KURAMAVADIVELU, B. *Beyond Methods: Macrostrategies for Language Teaching*. New Haven and London: Yale University Press, 2003.
- KURAMAVADIVELU, B. *Understanding Language Teaching: from Method to Postmethod*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2006.
- RICHARDS, J. C.; RODGERS, T. S. *Approaches and Methods in Language Teaching: a Description and Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- OLIVEIRA, S. R. *Structural English with Audio-Visual Aids*. Vol.1 e 2 Belo Horizonte: Vigília, 1970.
- OLIVEIRA, S. R. *Suggestions for the Use of Structural English with Audio-Visual Aids*. Vol.1 e 2 Belo Horizonte: Vigília, 1970b.
- OLIVEIRA, S. R. *Structural English with Audio-Visual Aids*. Vol.3 Belo Horizonte: Vigília, 1971.

- OLIVEIRA, S. R. *Structural English with Audio-Visual Aids*. 5. ed. v.1 Belo Horizonte: Vigília, 1973.
- OLIVEIRA, S. R. *Structural English with Audio-Visual Aids*. 11. ed. v.1 Belo Horizonte: Vigília, 1978.
- OLIVEIRA, S. R. *A Trip to the Moon*. 2. ed. Belo Horizonte: Vigília, 1973.
- OLIVEIRA, S. R. *Suggestions for the Use of A Trip to the Moon*. Belo Horizonte: Vigília, 1974.
- OLIVEIRA, S. R. *A Trip to the Moon: Workbook*. Belo Horizonte: Vigília, 1974.
- OLIVEIRA, S. R. *Texts and Tests*. Belo Horizonte: Vigília, 1975.
- OLIVEIRA, S. R. *The EPT Course: the English Possible to Teach*. Belo Horizonte: Vigília, 1978.
- OLIVEIRA, S. R. *The Blue Earth*. Belo Horizonte: Vigília, 1979.
- OLIVEIRA, S. R. *A Tour of Brazil*. Belo Horizonte: Vigília, 1980.
- OLIVEIRA, S. R. Ideology, Education and the English Teacher. *Estudos Germânicos*, v. V, n. 2, p. 40-62, 1984
- OLIVEIRA, S. R. Ideologia e ensino de línguas e literaturas estrangeiras. In: PAIVA, V.L.M.O. *Ensino de língua inglesa: reflexões e experiências*. Campinas: Pontes, 1996.
- WEST, M. *A General Service List of English Words*, London: Longman, 1953.

THE FUZZY PLACE OF LINGUISTICS IN TRANSLATION STUDIES (TS)¹

Maria Lúcia Vasconcelos²

Introductory reflections

“Translation represents a crucial instance of what happens at the interface between linguistic, literary and cultural codes. So it seems absolutely normal for such divergent disciplines such as linguistics, literary and cultural studies, semiotics, communication theory, philosophy and the like to pay attention to it.”³ These words point to the interdisciplinary nature of Translation Studies (TS) and highlight the fact that insights provided by different disciplines can shed light on the translational phenomenon as a whole. In view of this, it would seem *absolutely normal* for linguistics, among the disciplines cited, to be recognized as relevant for translation. However, the issue is far from being satisfactorily settled. While some theorists say that “the discipline which the majority of translation theorists draw on most heavily is linguistics”,⁴ it is not yet the case that it holds a central position in the intellectual conversation going on in the field of TS.

This is especially true in relation to translation quality assessment, particularly *literary* translation quality assessment, where linguistic studies

¹ This paper is an expansion of an unpublished chapter of my PhD dissertation, defended at UFSC, in 1997. Dr. Solange Ribeiro was a member of the examining board and contributed – as she always does – crucial insights into the workings of linguistics.

² UFSC.

³ HOLMES. *The State of two Arts*, p.111.

⁴ MALMKJAER. *The Relevance of Translation Studies*, p. 25.

are frequently referred to as ‘mere linguistic studies’, ‘narrow linguistic approaches’, or ‘purely linguistic’. Curiously, expressions such as these are to be found in numerous and even divergent perspectives. To illustrate this point, some examples are drawn from different sources, including both literary and non-literary studies. However different, these sources have something in common: when reviewing previous work so as to create a research space, they end up drawing on what they call the *pure* and *mere* qualities of linguistically oriented theories.

Delisle,⁵ for example, in the context of what he calls an interpretive approach to translation, opens space for the arguments he puts forward by arguing that a true theory of translation “cannot be a simple extension of a *purely* linguistic theory describing language as a system”. Lefever,⁶ focusing on translation as a form of ‘rewriting’, mentions the irrelevance of “purely linguistic aspects of the translation process”, which neglect important aspects for the translation of literature.

Bassnett,⁷ expressing a less radical view, while accepting that “translation has a central core of linguistic activity”, rejects “the notion stressed by *the narrowly linguistic approach*”. However, in a discussion of the cultural turn in Translation Studies, Bassnett⁸ acknowledges the potential contribution of linguistics as one among a wide variety of fields which Translation Studies can bring together, provided that linguistics moves on from a formalist approach.

There is, I would suggest, something missing in these comments. They not only do *not* quite define which linguistics they speak of, but they also make use of the term *linguistic approach* in a rather monolithic sense, thus reducing this approach to one single perspective, seemingly ignoring the different trends and characteristics of studies which claim to have language as their object of investigation. One’s view of the role of linguistics in translation, it seems to me, depends on what one’s view of linguistics is, which is not acknowledged in the positions such as the ones discussed above.

⁵ DELISLE. *Translation: an Interpretive Approach*, p. 33, italics added.

⁶ LEFEVÈRE. *Translating Poetry*, p. 3.

⁷ BASSNETT. *Translation Studies*, p. 13, (italics added).

⁸ BASSNETT; LEFEVERE. *Translation, History, Culture*, p. 11-12.

Of which linguistics do they speak?

The common criticisms underlying those perspectives rejecting the role of linguistics in TS include restriction in scope, limitation of applicability and mainly impossibility to deal with the complexities involved in the translation of literary texts. These comments are somehow related to the definition provided in the entry 'linguistic approaches' in the *Dictionary of Translation Studies*⁹ as "any approach which views translation as simply a question of replacing the linguistic units of ST with 'equivalent' TL units without reference to factors such as context or connotation". The issue, however, merits a more careful discussion.

The term 'linguistic approach' used in such a general sense is misleading in that it does not take into account the fact that modern linguistics seeks to account for factors such as context or connotation, being thus not reduced to formal aspects of language studies. From this consideration, two questions remain: Of which linguistics do those theorists speak? Of what limitations are they talking about? The assumption underlying these questions is that "linguistics is not a monolithic discipline, and there is not just one subject matter and one consistent set of analytical tools (methods) that it employs".¹⁰

An answer to these questions is provided by Delisle¹¹ when he suggests that the theories that "have failed to provide a comprehensive explanation of the translation process" are exactly those "linguistic theories that ignore the meaning of utterances." Another more specific answer is provided by Lefevère who¹² discusses critically the contribution of linguistics to TS, which he calls 'linguistics-based translation thinking'. He points out two aspects that might account for the limited contribution of such studies: The dominance of the concept of 'equivalence',¹³ and the

⁹ SHUTTLEWORTH; COWIE. *Dictionary of Translation Studies*, p. 94.

¹⁰ IVIR. A Case for Linguistics in Translation, p. 150.

¹¹ DELISLE. *Translation: an Interpretive Approach*, p. 79.

¹² LEFEVÈRE. *Translating Literature*, p. 7-10.

¹³ While it is not the purpose of this discussion to examine the controversial concept of 'equivalence', it is worth noting that, as Lefevère (1992:10) points out, the term 'has become so vague that it hardly denotes anything anymore or, conversely, that it denotes all things to all people.' In fact, theorists have used the expression with caution, as can be seen

consideration of the isolated word alone or “the ideal contextless sentence” as the basic unit of translation.

What emerges from these discussions is that the so-called limitations of linguistic studies are claimed on the following grounds: (i) neglect of meaning; (ii) decontextualization and idealization of data; (iii) limitations to the confines of the word or of the sentence; (iv) concentration on descriptions of language as an abstract system as opposed to language as actualized use in communication; (v) descriptions without interpretation of the facts, and, finally, as a consequence, (vi) the eradication of every trace of the individual using the language.

It cannot be denied that linguistic studies of translation based on such characteristics as the ones just mentioned will necessarily regard translation as an operation in language *alone* and will be grounded in concepts like ‘equivalence’ as ‘linguistic sameness’.¹⁴ In addition, they will not go beyond ‘the conception of translation as mere substitution or transcoding’¹⁵ and will consequently suffer from serious limitations. What I would like to suggest, however, is that most of these limitations can be accounted for by the fact that the linguistic approaches to which they are associated are based on concepts of language as an ‘intra-organism’ phenomenon, a notion which is part of a distinction proposed by Halliday,¹⁶ the counter-notion being an ‘inter-organism’ view on language and linguistics. It is to this discussion that I turn now.

in Baker’s comments (1992:5): ‘The term equivalence is adopted in this book for the sake of convenience – because most translators are used to it – rather than because it has any theoretical status. It is used here with the proviso that although equivalence can be obtained to some extent, it is influenced by a variety of linguistic and cultural factors and is therefore always relative.’ For a discussion of the complications associated with the term, I suggest reading the entry for this concept in SHUTTLEWORTH and COWIE’s *Dictionary of Translation Studies*.

¹⁴ SNELL-HORNBY. *Translation Studies*, p. 11.

¹⁵ SNELL-HORNBY. *Translation Studies*, p. 85.

¹⁶ HALLIDAY. *Language as Social Semiotics*, p. 56.

The intra- and inter-organism perspectives

There are, according to Halliday,¹⁷

two main perspectives on language: one is the intra-organism perspective, the other is the inter-organism perspective. In the intra-organism perspective we see language as what goes on in the head; in the inter-organism perspective it is what goes on between people.

The key distinction in this quote – that between what goes on in the head and what goes on between people – points to opposing views under which language can be studied, that is, ‘language as knowledge’ and ‘language as behavior’.¹⁸ While the former moves toward the realm of psychological studies, considering the human being as an isolated organism and thinking of language knowledge as what this organism knows, the latter moves toward sociology, putting the study of language in the context of its use in society, taking into account ‘the fact that people not only speak, but that they speak to each other’.¹⁹

This distinction has consequences for TS. As Hatim & Mason²⁰ observe, the ‘language-and-mind approach’ – an expression bearing similarities with the assumptions of the intra-organism perspective – whose insights were mainly provided by Chomskyan linguistics, cannot ‘form the basis for a useful discussion of translation’. The inappropriateness of the ‘language-and-mind approach’ is explained in the following terms: (i) ‘such a perspective was not primarily interested in the representation of lexical and other forms of meaning’; (ii) ‘it continued to work exclusively on descriptions of grammatical systems’; (iii) no unit larger than the single sentence was analyzed, and (iv) ‘the data was nearly always idealized and de-contextualized’.²¹ When these perspectives on language are applied to

¹⁷ HALLIDAY. *Language as Social Semiotics*, p. 56.

¹⁸ HALLIDAY. *Language as Social Semiotics*, p. 11.

¹⁹ HALLIDAY. *Language as Social Semiotics*, p. 57.

²⁰ HATIM; MASON. *Discourse and the Translator*, p. 31-33.

²¹ HATIM; MASON. *Discourse and the Translator*, p. 32.

TS, they yield studies in which the communicative value of the language used, both in the source and in the target situation, is not considered.

In the alternative for the 'intra-organism' perspective, namely the 'inter-organism' view – 'language man-to-man' or 'language as communication between organisms'²² – language is thought of as social behavior and the human being using the language is viewed as an individual organism interacting with other organisms around. As a consequence, linguistic approaches following this orientation see the text 'not as an isolated specimen of language but as an integral part of the world', to use Snell-Hornby's expression.²³ Thus translation studies based on them will tend to go beyond 'the rigorously linguistic conception of translation as mere substitution or transcoding'²⁴ and account for the complexities involved in translating and translation.

If we take the list of limitations described above and turn it the other way round, it becomes easy to see how 'inter-organism' linguistics can offer contributions to TS: (i) it is primarily interested in the representation of meaning; (ii) it concentrates on descriptions of language as actualized use in communication; (iii) it considers units larger than the single sentence amenable to analysis and taken into account; (iv) it looks at contextualized and never idealized data; (v) it both describes and interprets the facts under study; and, finally, (vi) it allows the individual using the language into the research scene. Linguistic study of this kind, developed along inter-organism perspectives, recognizes the larger social determinations of how texts mean.

At first sight, the move towards the social man and his use of language might seem to suggest that one has to go outside linguistics to be able to account for the complexities of language use in communicative contexts. Taking the same assumption into the realm of TS, one might be led to think that it would be necessary to go outside language or linguistics to be able to account for translation as a contextualized communicative event. This is not so, however. It is possible to integrate sociolinguistic information into the grammar and it is also possible to say meaningful things about translation from within a linguistic framework which, while recognizing the larger social determinations of *how texts mean*, also recognizes the

²² HALLIDAY. *Language as Social Semiotic*, p. 13.

²³ SNELL-HORNBY. *Translation Studies: An Integrated Approach*, p. 84.

²⁴ SNELL-HORNBY. *Translation Studies: An Integrated Approach*, p. 85.

crucial importance of *what texts look like* lexico-grammatically, thus connecting the macro and the micro perspectives. The next section is devoted to the discussion of an approach providing this integration.

What can Systemic Functional Linguistics (SFL) do?

Inter-organism linguistics in general has to do with the relationships between language, its users and the context in which they operate. These are also the concerns of the approach to language known as Systemic Functional Linguistics (SFL), whose best proponent is the British linguist Michael Halliday. In this theory of language, contextual meaning and the social context of situation in which language activity takes place are emphasized. As Hasan²⁵ points out, 'such a linguistic theory is itself also a social theory, for it proposes firstly that it is in the nature of human behavior to build reality and/or experience through complex semiotic processes and secondly that the principal semiotic system available to humans is their language.'

Thus language is seen as 'not only a part of experience, but intimately involved in the manner in which we construct and organize experience'.²⁶ That is, language as a *modeling* system, 'enabling human beings to build a mental picture of reality, to make sense of what goes on around them and inside them'.²⁷

Systemic Functional Linguistics (SFL) follows the tradition set up by the British linguist J. R. Firth (1935), who drew on insights from the work of the anthropologist B. Malinowski (1923). The basic assumption running through these perspectives is that context precedes text, or, in other words, 'the situation is prior to the discourse that relates to it'.²⁸ This assumption underlies Malinowski's (1923) theory of the 'context of situation', a term coined to refer to the environment of the text, here included not only the immediate environment where the text is produced and consumed but also the total cultural background surrounding the event and the

²⁵ HASAN. *Linguistics, Language and Verbal Art*, p. vii.

²⁶ HALLIDAY; HASAN. *Language, Context and Text*... p. v.

²⁷ HALLIDAY. *An Introduction to Functional Grammar*, p. 106.

²⁸ HALLIDAY; HASAN. *Language, Context and Text*, p. 5.

participants in it. While Malinowski's concern was with the explanation of 'culture', Firth, as a linguist, was interested in the cultural background of language. Halliday²⁹ refers to his view with the following words: "In Firth's view, expressed in the article he wrote in 1935, all linguistics was the study of meaning and all meaning was a function in a context." From this basis, and from Malinowski's concept of the *context of situation*, Halliday built his functional framework 'with emphasis on the situation, as the context in which texts unfold and in which they are to be interpreted'.³⁰ 'It is in that sense,' Halliday goes to say, 'or a closely related sense, that we shall be using the term 'context'.³¹ The elaboration of his ideas has been developed from the sixties up to now, with modifications occurring throughout this period.

Halliday³² views language as basically a *tristratal* system consisting of three components that is, semantics, lexicogrammar and phonology, each constituting a system of potential, a range of alternatives. In this context, the key concept is that of *realization*, each level being the realization of the *higher* level. Thus the lexicogrammatical system (the system of what the speaker *can say*), is the realization of the semantic system (the system of what the speaker *can mean* or the meaning potential), which is itself the realization of the semiotic system (the system of what the speaker *can do* or the behavior potential). In other words, language is viewed as multiple coding, in which there is a relation of realization between the systems: *can say* is the realization of *can mean*, which is one form of the realization of *can do*. These are crucial points, which lie at the basis of the difference between SFL and other paradigms.

From this theoretical perspective and considering 'theory as a means of action',³³ the answer to the question – 'what does Systemic Linguistics do?' – can now be summarized in terms of its premises and of the different kinds of action it allows: (i) SFL has a semantic, not a syntactic basis; (ii)

²⁹ HALLIDAY; HASAN. *Language, Context and Text*, p. 8.

³⁰ HALLIDAY. *Systemic Background*, p.5.

³¹ HALLIDAY. *Systemic Background*, p. 5.

³² HALLIDAY. *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*, p. 39.

³³ HALLIDAY. *An Introduction to Functional Grammar*, p. xxix.

it presents no dissociation of grammar and meaning; (iii) it seeks to consider and identify the role of the various linguistic items in any text in terms of their function in building meaning; (iv) it pays attention to the text as a fundamental linguistic unit; (v) it looks at the manner in which linguistic patternings are built up for the construction of the overall text; (vi) it puts emphasis on text as an *actualization of choices in meaning from a range of available options*, in response to contextual factors; and, finally, related to the last, (vii) it is informed by a fundamentally paradigmatic orientation.

This emphasis on paradigmatic relations underlies the concept of a text as an *actualization* of selections from a range of available options: systemic linguistics is interested both in the *potential* and in the *actual* thus having the advantage of lending itself to 'those applications of linguistics in which we are concerned with what a speaker or writer actually chooses to say or write against the background of *what could have been chosen but was not*. In other words, 'the systemic school of linguistics, perhaps more than any other school, stresses the importance of the notion of choice in relation to the paradigmatic axis'.³⁴ This distinction between the actual and the potential is one of the strengths of SFL in the sense that it allows for the analysis of texts as one of the possible *textualizations* and of translated texts as one of the possible *retextualizations* against the background of the meaning making potential of the grammar.

Halliday makes a distinction between the general orientation of systemic grammar and his *Functional Grammar*. As he explains³⁵ while not including 'the systemic part: that is, the system networks and realization statements,' his grammar presents the *functional* part. The claim underlying his grammar is that the functions which language serves are reflected in the organization of the language system itself thus being the ultimate basis for structure. In this respect, Butler³⁶ points out that,

the novelty of Halliday's model lies in the claim (which we may call 'the functional components hypothesis') that these functions are *not simply extrinsic*, imposed from outside, as uses to which

³⁴ BERRY. *Introduction to Systemic Linguistics: 1 Structures And Systems*, p. 61.

³⁵ HALLIDAY. *An Introduction to Functional Grammar*, p. x.

³⁶ BUTLER. *Pragmatics and Systemic Linguistics*, p. 86, italics mine.

language can be put, but are *integrated into the basic organization of language*, in that they correspond to relatively discrete blocks of options in meaning within the linguistic system.

It is this 'novelty' – the functional components hypothesis – that accounts for the semanticization of Halliday's grammar since the mid sixties, 'to the point where the system networks which are central to the grammar are themselves said to be semantic'.³⁷ The metafunctional component hypothesis also lies at the basis of the evolution of the application of systemic linguistics to TS. Besides this macro-level perspective, the functional orientation of Halliday's model is also seen 'at a *micro-level* in the microfunctions or functional roles, such as Agent and Affected, Theme and Rheme, which are derived from the macrofunctional strands and which, during the realization process, are conflated into bundles corresponding to elements of the surface grammatical structure'.³⁸

These features offer the possibility of a two-level approach to the understanding of texts: a lower-level achievement³⁹ – the understanding of the text in terms of a linguistic analysis enabling us to show *how*, and *why* the text means what it does – and a higher- level achievement – 'a contribution to the evaluation of the text: the linguistic analysis may enable one to say why the text is, or is not, an effective text for its own purposes – in what respects it succeeds and in what respects it fails, or is less successful.'⁴⁰ Thus the possibility of the systematic relationship between context and text is incorporated into the linguistic system itself.

Butler⁴¹ mentions Halliday's work up to 1985 in terms of the 'close connection between the linguistic system and other semiotic systems', which culminates in Halliday's 1994 version of *An Introduction to Functional Grammar*, where he explicitly uses the term *modeling system* to refer to the semiotic nature of the linguistic system. As Butler⁴² says,

³⁷ BUTLER. *Pragmatics and Systemic Linguistics*, p. 96.

³⁸ BUTLER. *Pragmatics and Systemic Linguistics*, p. 228.

³⁹ HALLIDAY. *An Introduction to Functional Grammar*, p. xv.

⁴⁰ HALLIDAY. *An Introduction to Functional Grammar*, p. xv.

⁴¹ BUTLER. *Systemic Linguistics: Theory and Applications*, p. 228.

⁴² BUTLER. *Systemic Linguistics: Theory and Applications*, p. 228.

'language is viewed as one of many realizations of the social semiotic, including art forms, religious institutions, and so on'. This move towards the semiotic nature of language is especially interesting to TS in that it allows for the integration, into the linguistic system, of the different factors affecting the translational process, including the participants, in particular the translator as a meaning producing agent.

In addition to the centrality of the functional components of the semantic stratum of the linguistic system proposed by Halliday, the situation type constitutes another fundamental construct in the Hallidayan framework. Because it is the environment in which the text comes to life, it accounts for the bi-directionality between the situational features and the particular options in the linguistic system realized in the text. Its semantic configuration is described by Halliday (1978, 1985a, 1994a) as consisting of the categories of *field*, *tenor* and *mode*. Such categories, while activating the sets of options from within the semantic functional components (ideational, interpersonal and textual), are also represented in the lexicogrammar of the text as they are realized by the systems of Transitivity, Mood and Theme. By linking the text 'upwards' to a higher level of meaning and 'downwards' to the sentences which realizes it,⁴³ the situational categories acquire centrality in the functional framework.

The bi-directionality – from the situation to the text and vice-versa – is pointed out by Berry⁴⁴ as one of the distinguishing features of Systemic Linguistics: 'Systemic Linguistics is more interested than other schools of linguistics in the aspects of situation, 'and, she adds, 'these aspects of situation must be taken into account if we are satisfactorily to account for the form of language.'

It has been argued so far that the distinguishing features of SFL make it an applicable theoretical tool for a number of applied studies including studies on translation. A question arises at this point:

⁴³ BUTLER. *Systemic Linguistics: Theory and Applications*, p. 70.

⁴⁴ BERRY. *Introduction to Systemic Linguistics: 2 Levels And Links*, p. 132.

What translational phenomena can be accounted for in the functional paradigm?

A partial answer to this question can be found at the very origins of the theory of context from which Halliday's framework originated. As Hatim and Mason⁴⁵ rightly point out,

it is perhaps a striking coincidence that Malinowski's theory of context was originally developed with the translator in mind. Working with people who belonged to a remote culture (Malenesian peoples in the Trobriand islands of the Western Pacific), Malinowski had to face the problem of how to interpret it for the English-speaking reader. The problem became one of translation since the cultures concerned were studied through their emergence in texts (oral tradition, narration of fishing expedition). What was the best method for portraying these texts in English: free translation, literal or translation with commentary? (...) Malinowski opted for translation with commentary. What the extended commentary did was to 'situationalise' the text by relating it to its environment, both verbal and non-verbal.

In 'The Problem of Meaning in Primitive Cultures', Malinowski (1923) refers to this environment within which the text came to life as the 'context of situation', which included not only the immediate surroundings of the speech event but also 'the totality of the culture surrounding the act of text production and reception'.⁴⁶ In Malinowski's view, the cultural context is of overall importance in the interpretation of texts.

The same view is held by Halliday himself who, already in 1964, in the context of a discussion of translation within the framework of 'Scale and Category Grammar' (SCG), defined equivalence 'by reference to the task performed by the language activity and not to its grammar and lexis, in other words by reference to *contextual and not formal meaning*'.⁴⁷ Although he does not pursue this line of research – the applicability of his grammar to Translation – the seeds were there.

⁴⁵ HATIM; MASON. *Discourse and the Translator*, p.36.

⁴⁶ HATIM; MASON. *Discourse and the Translator*, p. 37.

⁴⁷ HALLIDAY. *The Linguistic Science and Language Teaching*, p.124, italics mine.

As is argued in this paper, since the process of *retextualization* essentially consists in the selection and organization of meanings already textualized in a source language and in their translation into linguistic substance in a target language, the systemic functional model turns out to be a productive framework for studies in translational stylistics. In fact, as quoted in the epigraph of this paper, Newmark⁴⁸ suggests that ‘since the translator is concerned exclusively and continuously with meaning, it is not surprising that Hallidayan Linguistics, which sees language primarily as a meaning potential, should offer itself as a serviceable tool for determining the constituent parts of a source language text and its network of relations with its translation.’

The notions of *actual vs potential* and the concept of *choice* are central to the application of SL to TS: translated texts are amenable to description in terms of systemic choice. If we apply what Halliday has said about the range of interests of Functional Grammar to a TS context, we might come up with some interesting remarks. These are Halliday’s⁴⁹ words:

we are interested in what a particular writer has written, against the background of what he might have written – including comparatively, against the background of other things he has written, or that other people have written.

I am proposing an extension and adaptation so as to include translated texts, as follows:

we are interested in what a particular *translator* has *retextualized*, against the background of what other people have *textualized* and of what *he might have retextualized* – including comparatively, against the background of *other things* he has *retextualized himself*.

The examination of the translator’s work against this kind of background as suggested above potentially includes the notion of *choice* and the consideration of other rewritings he has done. This perspective constitutes another possibility of application of systemic linguistics to Translation

⁴⁸ NEWMARK. *The Use of Systemic Linguistics in Translation Analysis and Criticism*, p. 293.

⁴⁹ HALLIDAY. *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*, p. 57-8.

Studies, which, while taking into account the wider context of production, still has the advantage of allowing for a ‘hook-up’, to use Hasan’s (1995) term, between the context of situation and the lexicogrammatical features of the text.

I would like to refer now, in more detail, to Newmark’s.⁵⁰ discussion of the use of systemic linguistics in translation analysis and criticism. In this article, he attempts to show ‘that Halliday’s functional approach to language produces many valuable insights into the process and purpose of translation’.⁵¹ And, it seems to me, he is successful in his attempt, especially in terms of partial considerations of certain aspects of the functional framework.

Newmark begins by discussing the notion of *cohesion* – ‘the indispensable “cohesive” stage – and its use by the translator who, working on four levels – textual, referential, *cohesive* and the level of naturalness – can profitably draw on the notion to perform his task. As he says, to him cohesion has always been ‘the most useful constituent of discourse analysis or text linguistics applicable to translation’⁵² and he explains this applicability in terms of the usefulness of a careful analysis of the connectives or missing connectives between sentences in the ST and in the TT. In addition, his argument goes, cohesion can also be a fundamental tool in the revision stage, in view of the maintenance of the semantic relation between the sentences in the TT.

Newmark then goes on to discuss ‘a set of descriptive terms’ available within the systemic framework which, he suggests, ‘enables us to demonstrate the flexibility and multiplicity of grammatical variation’.⁵³ Among these, he highlights those referring to lexical units (such as the Nominal Group, the Adverbial Group and so on), in which, he says, ‘most of the problems are centred’.⁵⁴ Here, he sees a direct applicability of the descriptive apparatus of SFL to TS.

⁵⁰ NEWMARK. *The Use of Systemic Linguistics in Translation Analysis and Criticism*, p. 293-304.

⁵¹ NEWMARK. *The Use of Systemic Linguistics in Translation Analysis and Criticism*, p. 303.

⁵² NEWMARK. *The Use of Systemic Linguistics in Translation Analysis and Criticism*, p. 295.

⁵³ NEWMARK. *The Use of Systemic Linguistics in Translation Analysis and Criticism*, p. 294.

⁵⁴ NEWMARK. *The Use of Systemic Linguistics in Translation Analysis and Criticism*, p. 294.

Newmark also considers the 'question of the nature of translation'⁵⁵ by drawing on one specific chapter in *An Introduction to Functional Grammar* (1985), namely 'Beyond the Clause: Metaphorical Modes of Expression'. In this respect, Newmark convincingly argues that, as in metaphor translators always have a choice, 'the numerous examples of metaphorical forms and 'congruent' rewordings could sensitize a translator to the need for frequent recasting'.⁵⁶ As he says, such sensitizing could raise translators' consciousness as to the various ways they can manipulate language, translating, for example, metaphorical wordings into congruent versions. Newmark goes as far as to suggest that this chapter 'could form a useful part of any translator's training course', which I find a fruitful application, especially if one thinks in terms of the *sensitizing process*.

However, I find fault with Newmark's view of the contribution of Halliday's *functional* view of language to translation. Elsewhere,⁵⁷ in the context of a discussion of the various meanings attributed to the term 'function', I point out the difference between the *instrumental view of language function* – the idea of *putting language to certain uses* for certain purposes – and the integration of the idea of function into *the organization of language itself, and especially the idea of function as the foundation to the organization of the semantic stratum of the linguistic system*. As Halliday observes, especially in his 1994 version of *An Introduction to Functional Grammar*, the metafunctions (particularly the ideational and the interpersonal) are the manifestation in the linguistic system of the two very general purposes which *underlie all uses of language*: to model reality (inner and outer) and to act on others in it. In other words, the functional view of language as a modeling system.

It is exactly this point which Newmark seems to fail to see, as he insists on the distinction between *the use* an individual *makes* of language for expression and *the use* of language *for purposes of communication or of social exchanges*, thus stressing the *instrumental view of function* while missing the semiotic dimension proposed by Halliday. In fact, it is the

⁵⁵ NEWMARK. *The Use of Systemic Linguistics in Translation Analysis and Criticism*, p. 294.

⁵⁶ NEWMARK. *The Use of Systemic Linguistics in Translation Analysis and Criticism*, p. 295.

⁵⁷ VASCONCELLOS. 'Function' Revisited: Expanding the Role of Translation in the Receptor Context, p. 165-180.

functional components of the semantic stratum of the linguistic system which inform language use both in the source and in the target situation. These components, determining the situational configuration in which the texts come to life, are realized by structures of the Transitivity, Theme, and Mood systems into meaningful lexicogrammatical features. There is thus an intimate relationship between these built-in components and the looks of the texts in the final stage of realization. It is then not just a question of *putting language to certain uses*, as suggested by Newmark.

The context of situation merits some attention: while the situation is *determinant* of text in the source context, the translated text is *informed by the situation type in which it unfolds*. The semantic components of the target situation consist of different configurations from those of the source situation, which will inevitably affect the choices made from the meaning potential of the target language. Especially the *tenor* component will differ, as the situation of the composition of the translated work will vary in terms of the objective of the translation and its specific audience.

However, although informed by this new configuration, the translated text will relate to the source text in a very special manner, in that it will have as its ideational material – its ideational content – a representation of reality already *textualized in another language*. This fact is at the basis of the nature and concept of translation I am operating with in this thesis, that of *translation as retextualization* (see 1.6).

The consequences of this theoretical position are manifold, but two aspects are relevant to the point I am trying to make: (i) if the translated text is representing reality already textualized in another language, it is a legitimate procedure to start the description of texts standing in a translational relationship with a description of the options in meaning selected and realized in the ST; (ii) while acknowledging the fact that ‘situations vary across cultures’,⁵⁸ mainly in terms of the participants in the translational act, a picture of the meanings realized in the ST will stand as the background against which the meanings selected and realized in the TT will be measured.

In this context, as Halliday pointed out as early as 1964,⁵⁹ “what we can ask about two texts standing in a translational relationship is therefore

⁵⁸ HALLIDAY. *The Linguistic Science and Language Teaching*, p. 124.

⁵⁹ HALLIDAY. *The Linguistic Science and Language Teaching*, p. 164.

strictly speaking not ‘are these in translation or not’, but ‘how far are these in translation’” In the case of literary translations, this relationship is of a special kind because ‘no selection of an item or grammatical category can be regarded as final until the context of the whole work is taken into consideration’.⁶⁰ Hence the recognition of the centrality of different patternings emerging in texts and contributing to the total meaning of the work.

Translation and the translator from the SFL perspective

In his article, ‘On analyzing and evaluating written text’, Coulthard⁶¹ further develops the concept of *textualization*, drawing on Halliday’s textual function of the language: ‘I prefer to see any given text as just one of an indefinite number of possible texts, or rather possible textualizations of the writer’s message’ (emphasis his). The key issue in Coulthard’s words is the notion that ideational and interpersonal material come into existence – are realized – through the enabling function of the textual component of the semantic stratum of the linguistic system. And in this process of realization different meanings are produced, or *textualized*. Coulthard’s comments are placed in the context of the re-introduction of evaluation in the analysis of written text as he proposes to look at ‘why one textualization might mean more or better than another’.⁶² As he reminds his readers in the opening of his article, quoting Halliday,⁶³ ‘the higher level of achievement is a contribution to the evaluation of the text’.

Coulthard’s point that ‘any given text is just one of an indefinite number of possible texts, or rather possible textualizations of the writer’s message’.⁶⁴ Or, I would also suggest, using Hasans’s⁶⁵ terms, one of an indefinite number of possible ‘ways of saying’, which necessarily results in one specific ‘way of meaning’.

⁶⁰ HALLIDAY. *The Linguistic Science and Language Teaching*, p. 130.

⁶¹ COULTHARD. *On Analysing and Evaluating Written Text*, p. 2.

⁶² COULTHARD. *On Analysing and Evaluating Written Text*, p. 1.

⁶³ HALLIDAY. *Language, Context, and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*, p. xv.

⁶⁴ COULTHARD. *On Analysing and Evaluating Written Text*, p. 2.

⁶⁵ HASAN. *Ways of Saying: Ways of Meaning*, p. 105.

The notion of *textualization*, central to the process of analyzing and evaluating texts, when taken over to the realm of translation studies, acquires even greater significance. The notion of translation as *retextualization* was proposed by Coulthard,⁶⁶ and explored by Costa (1992b) in his doctoral research. Elaborating on the idea of ‘how textualization works in a given language when an original writer sets out to produce a piece of text’,⁶⁷ he draws on Coulthard’s (1978) expansion of Halliday’s ideational content of the clause so as to include the ideational content of the whole text. Thus exploring the possibilities of going from the (macro) ideational to the (macro) textual component, Costa develops the argument that ‘through translation a given text acquires its maximum expansion since it transcends the narrow linguistic limits in which it was conceived’.⁶⁸ In this transcendence, it becomes the starting point from which the translator sets out to make a new text from an ideational content already textualized in another language.

Within the context of translation as *retextualization*, the translator acquires a central role: he is the producer of the translated text who, at the interface of the ideational/interpersonal dimensions of the target situation in which his translational work is embedded, has to decide *what* and *to whom* to retextualize. The implications and consequences of decisions taken at this interface will affect the selection of meanings to be realized in his translated text.⁶⁹

Final remarks

This paper aimed at revisiting the relationship between Translation Studies and Linguistics drawing on the distinction made by Halliday (1978) between language as an “intra-organism” phenomenon and language as an “inter-organism” phenomenon to argue the case for a specific ‘inter-organism’ theory of language – Systemic Functional Linguistics (SFL) – and its potential to interface fruitfully with TS.

⁶⁶ COULTHARD. *Linguistic Constraints on Translation*, p. 11.

⁶⁷ COULTHARD. *Linguistic Constraints on Translation*, p. 5.

⁶⁸ COULTHARD. *Linguistic Constraints on Translation*, p. 5.

⁶⁹ For a discussion of the state of the art of the association of SFL with TS, see Pagano & Vasconcellos, *Explorando interfaces: estudos da tradução, lingüística sistêmico-funcional e lingüística de corpus*.

To this end, it discussed the polarizations which have marked the relationship, particularly those taking place in the 60s/70s and in the 80s/90s. As shown, linguistic approaches to TS have come in and out of favor as different theoretical frameworks gained academic space. By showing the problem with such arguments – the adoption of the expression *Linguistic Approach* in a monolithic sense – the paper finally argued that the “inter-organism” paradigm here represented by SFL can contribute to the understanding of translation as a complex phenomenon and to the production of translated texts (TT) adequate to the context in which they come into life. In this sense, it was demonstrated that however constrained by cultural, literary or linguistic considerations, the translator always *chooses from among the possibilities available to him* in the target system, be the choice conscious or unconscious, motivated or not and realizes the meanings selected in the target language.

I would like to close these reflections by subscribing to Fawcett's⁷⁰ words: “... since linguistics is the study of language and has produced such powerful and productive theories about how language works, and since translation is (among other things) a language activity, it would seem only common sense to think that the first had something to say about the second”. Though informed by extra-linguistic considerations which also come to bear on the translator's work, the new text – the TT – derives from the translator's interpretation of the meanings instantiated in the ST and from his selection of meanings to be retextualized in the TT. Because of its functional orientation, Systemic Functional Linguistics can come in handy in the analysis of the *language* of the two texts standing in a translational relationship.

Works cited

BASSNETT, S.; LEFEVERE, A. (Ed.). *Translation, History And Culture*. London/New York: Pinter, 1990.

BASSNETT-MCGUIRE, S. *Translation Studies*. London & New York: Routledge, 1980/1991.

⁷⁰ FAWCETT. *Translation and Language: Linguistics Theories Explained*, p. 1.

- BERRY, M. *Introduction to Systemic Linguistics: 1 Structures And Systems*. London: Batsford, 1975.
- BERRY, M. *Introduction to Systemic Linguistics: 2 Levels And Links*. London: Batsford, 1977.
- BUTLER, C. S. Pragmatics and Systemic Linguistics. In: *Journal of Pragmatics* 12, p. 83-102. North-Holland: Elsevier Science, 1988.
- BUTLER, C. S. *Systemic Linguistics: Theory and Applications*. London: Batsford, 1985.
- COSTA, W. C. The Translated Text as Re-textualization. In: COULTHARD, R. M. (Ed.). *Ilha do Desterro* 28, *Studies in Translation*, p. 133-153. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992a.
- COSTA, W. C. *A Linguistic Approach to the Analysis and Evaluation of Translated Texts with Special Reference to Selected Texts by J. L. Borges*. Unpublished PhD Thesis, University of Birmingham, 1992b.
- COULTHARD, R.M. Linguistic Constraints on Translation. In: *Ilha do Desterro* 28 - *Studies in Translation / Estudos de tradução*, p. 9-23. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.
- COULTHARD, R. M. On Analysing and Evaluating Written Text. In: COULTHARD, R. M. (Ed.). *Advances in Written Text Analysis*. London & New York: Routledge, 1994.
- DELISLE, J. *Translation: An Interpretive Approach*. In: LOGAN, P.; CREERY, M. (Trans.). Ottawa: University Press, 1988.
- FAWCET, P. *Translation and Language: Linguistics Theories Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
- FIRTH, J. R. The Technique of Semantics. In: *Transactions of the Philological Society*. 1935. Reprinted in Firth 1951. p.7-33.
- HALLIDAY, M. A. K.; MCINTOSH, A.; STREVEN, P. D. (Ed.). *The Linguistic Science and Language Teaching*. London & New York: Longman, 1964.
- HALLIDAY, M. A. K. *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Arnold, 1978.

HALLIDAY, M. A. K. *Language as Code and Language as Behaviour: A Systemic-functional Interpretation of the Nature and Ontogenesis of Dialogue*. Halliday, S.; LAMB, M. & MAKKAI, A. (Eds.). *The Semiotics of Culture and Language*. 1. *Language as Social Semiotics*. London: Pinter, 1984. p. 3-15.

HALLIDAY, M. A. K. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold, 1985/1994.

HALLIDAY, M.A.K.; HASAN, R. *Language, Context, and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*. Oxford: University Press, 1985.

HALLIDAY, M.A.K. Systemic Background. In: BENSON, J. D.; GREAVES, W. S. (Ed.). *Systemic Perspectives on Discourse, 1, Selected Theoretical Papers from the 9th International Systemic Workshop*. Norwood/ New Jersey: Ablex 1985b. p. 1-15

HASAN, R. Ways of Saying: Ways of Meaning. In: FAWCETT, R. P. et al. (Ed.). *The Semiotics of Culture and Language*. 1. *Language as Social Semiotic*. London: Printer, 1984. p. 105-162.

HASAN, R. *Linguistics, Language and Verbal Art*. Oxford: University Press, 1985.

HATIM, B.; MASON, I. *Discourse and the Translator*. London & New York: Longman, 1990.

HOLMES, J. The State of Two Arts: Literary Translation and Translation Studies in the West Today. In: BUHLER, H. (Ed.). *Proceedings from X FIT*. Vienna: Wilhelm Braumuller, 1985.

IVIR, V. A Case for Linguistics in Translation Theory. *Target* 8 (1), p. 149-158, 1996.

JAKOBSON, R. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, R. A. (Ed.). *On Translation*. Harvard: University Press 1959/1966. p. 232-239.

LEFEVÈRE, A. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association, 1992.

LEFEVÈRE, A. *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum, Assen, 1975.

- MALINOWSKI, B. *Coral Gardens and Their Magic* (V. 2). London: Allen & Unwin, 1935.
- MALINOWSKI, B. The Problem of Meaning in Primitive Languages. Supplement to OGDEN, C. K.; RICHARDS, I. A. *The Meaning of Meaning*. London & New York: Routledge & Keagan Paul, 1923.
- MALMKJAER, K. The Relevance of Translation Studies. *Revista Ilha do Desterro*. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, n. 28, 1992.
- NEWMARK, P. *Theory and Practice of Translation*. New Jersey: Prentice-Hall, 1985.
- NEWMARK, P. The Use of Systemic Linguistics in Translation Analysis and Criticism. In: STEELE, R.; THREADGLD, T. (Ed.). *Language Topics: Essays in Honour of M. A. K. Halliday*. Amsterdam: John Benjamins, 1988. p. 293-304.
- PAGANO, A.; VASCONCELLOS, M. L. Explorando interfaces: estudos da tradução, lingüística sistêmico-funcional e lingüística de corpus. In: PAGANO, A.; MAGALHÃES C.; ALVES, F. (Org.). *Competência em tradução: cognição e discurso*. Belo Horizonte: Humanitas, 2005.
- SHUTTLEWORTH, M.; COWIE, M. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester, UK: St. Jerome, 1997.
- SNELL-HORNBY, M. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1990.
- SNELL-HORNBY, M. A Critique of Translation Theory in Germany. In: BASSNETT, S.; LEFEVÈRE, A. (Ed.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990.
- VASCONCELLOS, M. L. 'Function' Revisited: Expanding the Role of Translation in the Receptor Context. In: TORRES, M. H. C.; FURLAN, M.; COSTA, W. C. (Org.). *Cadernos de Tradução* 1. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996. p.165-179.
- VASCONCELLOS, M. L. *Retextualizing Dubliners: A Systemic Functional Approach to Translation Quality Assessment*. 1997. Unpublished PhD Thesis in English, PGI-UFSC, Florianópolis, SC, Brazil.

TRANSPOSIÇÕES

UFMG - Faculdade de Letras
Biblioteca

UMA CRIAÇÃO DE EX MACHINA E ROBERT LEPAGE: INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADE EM *THE BUSKER'S OPERA*

Thaís Flores Nogueira Diniz¹

Por cerca de vinte anos, Solange Ribeiro de Oliveira vem estudando as relações entre a literatura e as outras artes, tendo publicado livros e vários artigos em revistas nacionais e estrangeiras sobre esse assunto. Em seu livro *Literatura & artes plásticas: o kunsterroman na ficção contemporânea* (1993), talvez o seu mais importante texto nesta área, Solange faz uma análise de vários romances onde assumem papel essencial obras ligadas a três tipos de artes plásticas: a pintura, a escultura e a arquitetura. Baseando-se principalmente no conceito de “leitura” da obra de arte plástica, ela investiga desde um tipo de leitura que resume a estruturação de toda uma obra até o problema de “dislexia” artística, ou seja, a incapacidade para a leitura da obra de arte, que redundaria na incompetência para “ler” a vida.

Em anos mais recentes, Solange passou a tomar como objeto de estudo a relação entre a literatura e a música, publicando, entre outras, duas obras importantes: *Literatura e música: modulações coloniais* (2002) e *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay: uma leitura transcultural* (1999). Aquela faz um histórico das relações entre as artes em geral e especificamente entre a música e a literatura, chegando até as tendências recentes da literatura comparada que encorajam recortes interdisciplinares. Após definir o que seja melopoética e apontar para sua utilidade no estudo da natureza das artes, a autora investiga a contribuição das abordagens de origem lingüística para a análise musical. Em seguida, parte da música para a literatura, examinando homologias entre os discursos literário e musical. Finalmente,

¹ UFMG, CNPq, FAPEMIG.

orientada pelo que chama de “melopoética cultural”, trata das questões ligadas à herança cultural.

A outra obra relacionada com a música, *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay: uma leitura transcultural*, analisa *A Ópera do malandro*, de Chico Buarque e sua “carnavalizada interpretação do ‘capitalismo em construção’ do governo Vargas”.² O texto examina a figura do malandro, o personagem João Alegre, que desponta como metonímia do povo brasileiro, exímio na arte da sobrevivência. Ao analisar a peça de Chico Buarque, o livro faz referência ao capitalismo inglês, satirizado pela obra de Bertolt Brecht e Kurt Weill, *A Ópera dos três vinténs*, que, por sua vez, aponta para o pré-capitalismo da corrupta Inglaterra do século XVII, representado na *Ópera do Mendigo*, de John Gay, formando-se assim uma cadeia semiótica cujos elos se apresentam em forma de obras musicais, tratadas pelos autores como “óperas”.

As obras estudadas por Solange no livro de 1999 se mostram como signos icônicos umas das outras, numa cadeia semiótica infinita, que tem como um de seus elos cronologicamente posteriores uma obra do canadense Robert Lepage, publicada em 2002, cujo título, *Die Dreigroschenoper Songspiel*, faz referência explícita à obra de Brecht. Tivesse esse espetáculo exibido antes de 1999 e teria sido certamente mencionado por Solange tal a repercussão de seu autor no mundo do teatro, pois Robert Lepage é considerado pelos críticos como um dos mais prolíficos e ousados dramaturgos da atualidade, sempre tentando incorporar avanços tecnológicos à sua obra. Auxiliado por sua equipe, ele criou o *Ex Machina*, um centro de produções multiculturais que emprega um método de criação revolucionário baseado na reciclagem de obras já existentes e em novas tecnologias e tipos mistos de arte performática. *Ex Machina* é descrita como uma companhia que reúne atores, escritores, figurinistas, desenhistas de cenário, técnicos, cantores, músicos, artistas de vídeo, produtores de cinema e contorcionistas; é um verdadeiro laboratório onde as artes performáticas se misturam com as outras artes. Por isso, todo espetáculo exibido pela companhia se caracteriza como intermediário. Por estarem em constante evolução e nunca chegarem ao momento de finalização completa, os *scripts* dos espetáculos não têm autorização para publicação e, quando autorizados, são datados, permitindo assim que sejam modificados a qualquer momento no futuro.

² OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*. contracapa.

Die Dreigroschenoper Songspiel, espetáculo encenado pela primeira vez em Quebec, em 2002, como mencionado acima, foi baseado em *Die Dreigroschenoper (A ópera dos três vinténs)* de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Porém, não tendo recebido da família do dramaturgo alemão licença para utilizar as músicas de Weill em sua peça, cujo foco era o plágio de composições musicais, Robert Lepage cancelou o espetáculo depois de quatro performances e estreou, dois anos depois, uma outra peça intitulada, *The Busker's Opera (A ópera do músico ambulante)*, cujo enredo era similar ao da anterior, porém toda baseada na famosa peça do século XVIII, *The Beggar's Opera (A Ópera do mendigo)*, de John Gay. Além da alteração do título, houve a substituição de todas as canções dos autores alemães por outras da obra de Gay.

The Busker's Opera bem ilustra o tipo de produção contemporânea, por ser composta de textos de várias espécies, interconectados de várias maneiras, e que podem ser classificados como multimídias, textos mistos e intermidiáticos. Esses conceitos formam parte dos instrumentos utilizados por um campo transdisciplinar, dedicado ao estudo da “intermidialidade”, aqui concebida como um fenômeno abrangente que inclui todas as relações, tópicos e questões investigadas pelos estudos interartes. A intermidialidade se preocupa com fenômenos transmidiáticos como a narrativa e a paródia; com os aspectos intermidiáticos da intertextualidade, inerentes a todos os textos, e também com o caráter inevitavelmente intermidial de cada meio. Essas categorias foram esquematizadas por Leo Hoek – mais tarde modificadas por Eric Vos e por Claus Clüver – e se baseiam na simultaneidade ou não da produção e recepção dos textos. Na produção artística e cultural de hoje esses três tipos de textos podem frequentemente ser combinados, o que acontece com a encenação de peças e, mais ainda, com as óperas, quando nos deparamos com os muitos recursos midiáticos empregados no teatro contemporâneo.

Segundo o seu próprio autor, *The Busker's Opera* é uma adaptação livre da obra prima de John Gay, *The Beggar's Opera* (1728), uma *ballad opera*,³ que fez sucesso na época por fazer uma sátira ao governo corrupto do início do século XVIII e por representar simultaneamente uma paródia da ópera italiana então em voga. Originalmente, como o próprio título

³ Uma espécie de ópera burlesca surgida nos palcos ingleses após o sucesso da obra de John Gay cuja história era narrada através de canções.

da primeira performance indicava,⁴ a peça de Lepage se baseava na obra de Bertolt Brecht e Kurt Weill, *Dreigroschenoper* (*The Threepenny Opera*, 1928). Ao lhe ser negada a possibilidade de converter sua obra numa sátira à indústria musical (cf. Fondevila 1995:36), Lepage então modificou-a, dando-lhe novo título e novas canções, e estreou, em fevereiro de 2004, uma nova versão, agora uma adaptação da *ballad opera*, texto que será o objeto desta análise. Pretende-se assim descrever os recursos usados por Robert Lepage na produção desta peça, isto é, as mídias empregadas e os efeitos alcançados com o objetivo de determinar seu caráter intermidiático. Na análise serão considerados os seguintes aspectos: a intertextualidade presente na obra, a adaptação efetuada e a interação entre as mídias envolvidas.

As músicas da peça cômica de John Gay, *The Beggar's Opera*, eram baseadas em canções populares, algumas já usadas em obras anteriores, para as quais o autor escreveu novas letras. Os personagens pertenciam ao submundo do crime: ladrões, assaltantes, assassinos, policiais corruptos e prostitutas, todos trajados e se portando como nobres. A peça conta a história de dois grupos de bandidos: um encabeçado pelo garboso bandido, Macheath, que seduz Polly, a filha de Peachum, o chefe do segundo grupo. Este, auxiliado pelo carcereiro Lockit, controla o crime na cidade, recebendo tanto propina pelas prisões e enforcamentos efetuados quanto suborno pela vista grossa que faz aos criminosos. Ao descobrir o relacionamento entre Macheath e sua filha, Peachum decide livrar-se do genro e, ao mesmo tempo, receber recompensa por denunciá-lo. Porém Macheath escapa, auxiliado pela filha do carcereiro, Lucy, que espera um filho seu. Mas é novamente preso, traído pelas prostitutas. Agora, cansado das disputas das mulheres, está pronto para morrer, mas é salvo na última hora pelo autor fictício do texto, um mendigo que só aparece no início e no fim da peça.

Durante mais de três séculos, a obra gozou de prestígio internacional, tendo inspirado muitas adaptações, sendo a mais famosa *Die Dreigroschenoper*,⁵ de Brecht e Weill, que estreou em Berlin em 1928. Os autores transportaram

⁴ *Die Dreigroschenoper Songspiel*

⁵ Os brasileiros ainda tiveram o privilégio de uma outra versão, a peça de Chico Buarque de Hollanda, *A Ópera do Malandro* (1978), que pode ser vista como uma inovação dentro das artes performáticas no Brasil, servindo, ao mesmo tempo, como um comentário sócio-político à situação brasileira no fim dos anos setenta, durante o regime militar. Esta versão foi brilhantemente analisada por Solange Ribeiro de Oliveira, no já citado livro de 1999.

a ação para o século XIX e reforçaram a identificação satírica das atitudes e ações dos personagens do submundo com as da classe dominante, a burguesia capitalista. Muito do enredo básico foi mantido, mas aqui Peachum controla os mendigos de Londres indicando-lhes os melhores “pontos” e fornecendo-lhes material adequado para a mendicância. Numa determinada cena do casamento secreto, os nubentes Polly e Macheath recebem como presente de casamento uma cama e muitos outros objetos, todos frutos de roubos. E são ainda abençoados pelo atual chefe de polícia, o xerife Tiger Brown, antigo companheiro de campanha de Macheath. Como em Gay, os pais de Polly também fazem planos para entregá-lo à polícia, mas este foge, deixando a esposa à frente de seus negócios. Alguns papéis como o de Jenny, a prostituta que o trai, são ampliados. Há também o encontro entre as rivais Polly e Lucy, a filha do-xerife, que igualmente ajuda o herói a fugir. Por causa disso, Peachum ameaça perturbar a ordem da cidade durante a cerimônia da coroação, que era responsabilidade do xerife. Novamente Macheath é preso e encarcerado, pois seus companheiros não conseguem dinheiro para o suborno. A peça termina com um discurso de Peachum, que sai do seu papel de personagem e comenta a libertação de Macheath e sua elevação à condição de cavalheiro, justificadas pelo fato de que os fatos não pertencem à vida real e sim a uma ópera, ficção, portanto.

A peça alemã leva a sátira de Gay muito adiante por enfatizar a idéia brechtiana de que o teatro deve propiciar uma reflexão crítica sobre a vida: enquanto Brecht culpa a sociedade capitalista pelo submundo do crime, Gay apresenta-o apenas como um espelho da aristocracia do século XVIII. Em Brecht, o personagem Macheath é mais ambíguo e o paralelo entre Polly e Lucy é mais enfatizado. O carcereiro é substituído pelo xerife Tiger Brown, que protege as atividades criminosas do amigo em troca de porcentagem nos espólios.

A adaptação realizada por Lepage repete o enredo básico das duas peças anteriores,⁶ mantendo o anti-herói e as três mulheres que o disputam. Alguns nomes, como Macheath e Peachum, Lucy e Polly, Jenny e Lockit, também nos remetem às obras precedentes nas quais a história é também

⁶ Para esta análise recorro à gravação especial em DVD da performance realizada em 25 de junho de 2005 no Teatro Zellerbach, na Universidade de Berkeley e o roteiro (manuscrito) ambos produzidos e disponibilizados por ExMachina.

narrada através da música. Em todas as adaptações, o tema principal é a “impossibilidade de traçar uma linha que separe a lei e o crime e de apontar os transgressores entre os criminosos e os poderosos”.⁷ Entretanto, nos aspectos relacionados ao tema e ao gênero, a adaptação de Lepage é mais radical.

Em vez de se situarem no submundo do crime, os personagens de *The Busker's Opera* pertencem ao campo da indústria musical: são músicos à procura da fama, fãs, agentes, advogados, representantes de fundações e também prostitutas. O assaltante de estrada se transforma em astro de rock, cantor principal de uma banda que tenta ascensão na indústria musical, indústria que se assemelha ao submundo de Brecht e Weill em sua sordidez. Peachum é um empresário que agencia artistas. A esposa, Cécile, toca em musicais e a filha, Polly, faz música com o prato do toca disco. Macheath, com quem Polly se casa secretamente, é um mulherengo, tendo conquistado, entre outras, Jenny Diver, a prostituta, e Lucy, a filha de Lockit, advogado de sucesso e defensor público que faz um acordo com Peachum para prender o “Don Juan” por infringir leis de direitos autorais. Os músicos da banda viajam de Londres para Nova Iorque à procura de novas oportunidades; depois para Atlantic City, onde o herói escapa de ser preso; daí para Nova Orleans e finalmente para Huntsville, no Texas, local da prisão famosa por suas execuções, onde Macheath é novamente preso e condenado à morte depois que lhe oferecem a última refeição: “o hamburger da morte”. Seu “crime” era simplesmente plagiar outras composições, como acontece com a peça na qual ele atua. Mas, ao contrário dos heróis das outras peças, ele é executado.

Cada uma das versões retrata um momento diferente na história. Gay visou ao interesse da classe alta pela ópera italiana e, tratando da desigualdade social por meio da comparação entre os ladrões e prostitutas e os aristocratas e burgueses, ataca simultaneamente o estadista do partido Whig, Robert Walpole, na pessoa de Macheath. É o mendigo que conclui que, se a peça tivesse terminado como ele queria, a moral seria a seguinte: Todos, ricos e pobres, até certo ponto têm seus vícios e são sempre punidos por isso.⁸

⁷ OLIVEIRA. *De mendigos e malandros*. p. 14.

⁸ No original: “Had the play remain'd, as I at first intended, it would have carried a most excellent moral: 'Twould have shown that the lower sort of people have their vices in a degree as well as the rich. And that they are punish'd for them (GAY, 57)”.

Die Dreigroschenoper também foi lançada em Londres, porém um século mais tarde. Lembra-nos a Berlim de 1920, “quando o vazio de sua cultura arruinada adota ansiosamente, com um tom de decadência estimulado pelo desespero de uma economia arrasada e de uma conturbação social”,⁹ as novas influências, especialmente o fascínio pelos filmes e o jazz americanos.

O objetivo de Brecht é ideológico e visa à sociedade capitalista. Porém este é comunicado ironicamente, pois a mensagem final, que prega a tolerância para a injustiça, é proferida nada menos do que pelo corrupto Peachum.

A peça de Lepage discute a atitude sem misericórdia da indústria (global) musical – dominada por considerações de direitos autorais e corporativos – que engole os artistas e tolhe sua liberdade. Ao condenar ostensivamente o uso que Macheath faz das composições musicais de outros artistas, Lepage pode estar sutilmente referindo-se a Brecht, famoso por este tipo de atitude, cujos herdeiros ironicamente não permitiram que o dramaturgo canadense usasse o texto *Die Dreigroschenoper* como fonte para a produção de *The Busker's Opera*. A peça então funciona como uma resposta aos herdeiros do dramaturgo alemão que se mostram incoerentes com o que ele pregava, mas coerentes com seus atos.

Assim, usando temas similares, cada obra satiriza uma condição diferente no mundo contemporâneo e serve a um determinado propósito político.

Uma mudança significativa efetuada por Lepage refere-se ao uso que ele faz do texto e da música de Gay e à adição de uma tela de vídeo à performance, o que afeta a designação do próprio gênero. Ele denomina sua peça, como os autores anteriores o fizeram, de “ópera”, usando a idéia tradicional deste gênero musical. A “ópera” é a representação teatral de uma história dramática executada principalmente ou exclusivamente por meio da música executada por cantores/atores, na maioria das vezes utilizando um coro e uma orquestra, esta situada no fosso que separa o palco dos espectadores. Na ópera, a dança também pode ser incluída. Ao longo dos séculos, o gênero sofreu mudanças no estilo, orientação dramática e convenções, o que resultou em vários sub-gêneros.

⁹ No original: “when the vacuum of its shattered culture eagerly embrace[d] the new influences, especially the intrigue of American movies and jazz, with a decadent zest fuelled by the desperation of a crashed economy and social unrest (cf. GUTMANN. “Kurt Weill – Bertolt Brecht *Die Dreigroschenoper*.” Classical Notes)”.

A obra de Gay parodia um determinado sub-gênero. A de Brecht e Weill estreou com poucos instrumentos no palco, desafiando as noções prévias de teatro e de ópera. Por outro lado, a produção de Lepage, com suas referências intertextuais não só às duas obras precedentes evocadas pelo título e pela trama mas também a uma variedade de outras músicas e mídias, pode responder pelo estabelecimento de um gênero quase-operístico exatamente porque “recicla” a música de seu modelo anterior.

The Beggar's Opera de Gay estabeleceu um gênero novo, a *ballad opera*, da qual é o único exemplo expressivo. Ao caçoar da moda dominante, a ópera italiana, Gay reduziu os cinco atos tradicionais da comédia para os três da ópera e preencheu as quarenta e cinco cenas de diálogo com sessenta e nove melodias conhecidas, às quais deu novas letras. Assim, a canção “Oh London Is a Fair Town” transformou-se na “Our Polly is a Sad Slut” e assim por diante. Toda a música da peça foi baseada em baladas conhecidas, árias de ópera, hinos religiosos e canções, algumas ainda hoje populares como “A Fox May Steal Your Hens, Sir,” “Over the Hills and Faraway,” “Lilli Burlero,” “I Once Loved a Lass,” “Bessy Bell” e “Greensleeves.” A letra é de autoria de Johann Christoph Pepusch, que também compôs uma *overture*.

Die Dreigroschenoper contém a maioria dos elementos com os quais Brecht desenvolveu o conceito de “teatro épico”, especialmente as referências ao palco que, para o público da época, supostamente ajudava a criar o efeito de distanciamento desejado. Esperava-se que os espectadores reconhecessem as cenas como teatro e não como ilusão da realidade e, além da disposição visível da pequena orquestra no palco, existiam tabuletas e variação na iluminação para anunciar a execução de uma canção, o que interrompia a ação dramática. A linguagem, predominantemente polida e educada (inconsistente com a maioria dos personagens), continha gírias, clichês gastos e muitas citações bíblicas. A música de Weill era modelada na melodia das baladas, nas canções populares, hinos religiosos e árias; mas incluía também melodias de clássicos e de dança popular e jazz.¹⁰ A mistura dissonante de jazz, folclore e música de vanguarda se somava ao apelo inesperadamente popular, o que contrariava a intenção de Brecht. Entre as vinte canções, podemos citar “Morgenchoral des Peachum” (Peachum's

¹⁰ GUTMANN. “Kurt Weill – Bertolt Brecht *Die Dreigroschenoper*.” Classical Notes.

Morning Anthem”) e a famosa “Moritat von Mackie Messer” (Mack the Knife), a única canção extraída diretamente da obra de Gay, mais tarde aproveitada por Chico Buarque em sua *Opera do Malandro*.¹¹ Em vez de “opera,” a obra deveria ter sido denominada de “songspiel,” assim como *Little Mahagonny Songspiel*, de 1928. O termo, que se refere a peças com uma sucessão de canções ligadas por falas, é uma versão de “singspiel,” o equivalente a “ballad opera”, na Alemanha do século XVIII.

Assim podemos, de fato, definir *The Busker's Opera* como uma “songspiel”. Diferentemente da adaptação de Brecht/Weill, todas as letras e melodias foram retiradas de John Gay; mas não aparecem na mesma ordem e algumas não são entoadas pelos personagens correspondentes. O que o grupo de Lepage fez foi modificar o ritmo, o estilo e a maneira de executar as canções, especialmente durante a viagem dos músicos, quando estes as executam no estilo próprio de cada uma das cidades pelas quais passam. O que se destaca porém, embora possa ser considerado uma extensão da encenação de *Dreigroschenoper*, é o emprego e a exploração de muitas mídias, o que extrapola as implicações genéricas da “songspiel” e mesmo da “ópera”.

Lepage tem sempre incorporado a riqueza tecnológica oferecida pelo mundo contemporâneo em suas produções para o teatro. *Ex Machina* é descrita como um laboratório que mistura as artes performáticas com as artes da gravação, “uma companhia multidisciplinar que reúne atores, escritores, cenaristas, técnicos, cantores de ópera, especialistas em computação gráfica, artistas do vídeo, produtores de cinema, contorcionistas e músicos”,¹² além de usar bonecos gigantes no palco.

Muitos recursos de outras mídias têm sido empregados. Qualquer dos espetáculos promovidos pela companhia usa a intermedialidade muito além da tradicional mistura de mídias em produções para o palco dramático ou operístico.

The Busker's Opera, exibido pela primeira vez no palco da Ex Machina em Quebec, utiliza-se abundantemente do vídeo como meio; entretanto não existe uma versão da produção designada especificamente para esta mídia. Apesar de as performances não serem concebidas especificamente

¹¹ Diferentemente de Gay e Brecht, Chico Buarque compôs todas as outras canções – letra e música – especialmente para sua peça.

¹² *Canada World View*, 2006.

para a reprodução, a companhia mantém algumas cópias em fitas de vídeos e DVDs para pesquisa. A que foi usada para a esta análise é uma gravação em DVD de um espetáculo da temporada de 2005 nos Estados Unidos.¹³

Em muitos aspectos essa produção amplia o uso que Brecht fez do palco. Um exemplo desse aspecto é uma pequena orquestra que se localiza no proscenium, atrás do qual há uma plataforma elevada onde os músicos/atores encenam. Todos tocam algum instrumento e cantam, mas nem todos são cantores profissionais. Como uma extensão dos “cartazes” usados por Brecht, há uma tela de vídeo onde textos e imagens ao vivo são projetados. Muda-se a cor da luz em cada canção e usam-se holofotes sobre o ator que está em cena.

O recurso de palco mais criativo entretanto é o uso de dois *props* reversíveis e moventes em forma de cabines telefônicas. Estas podem fazer o papel de cabines mesmo ou, como alternativa, quando seus lados são abertos, funcionam como paredes de uma prisão com barras nas janelas, através das quais os outros personagens e o próprio público podem ver Macheath. Ou ainda, os oito lados de ambas as cabines podem formar as paredes de um cômodo com vigias, através das quais os espectadores da própria peça observam o que se passa na boca de cena. Essas “cabines” são colocadas no centro do palco, numa plataforma giratória circular, que se transforma numa espécie de lanterna mágica, num cabaré ou numa prisão. Existe pouco cenário além da plataforma ao fundo e desse elemento visual, as “cabines” versáteis, remanescente da versão de 2000. Estas se mantêm no palco durante todo o tempo e criam um espaço midiático, um lugar de onde e para onde se olha quando os oito lados de ambas as cabines atuam como paredes de um quarto.

A tela de vídeo pendente é outro recurso criativo. Pode ser empurrada para ambos os lados pelos atores e se move em volta do palco. É semelhante a uma tela de T.V., funcionando como um cartaz e também como um espaço onde se pode postar comentários visuais. Às vezes exhibe textos verbais (letras, legendas e discursos) frequentemente em línguas diferentes. Em outros momentos, serve para duplicar a ação dos personagens, quando os músicos são focalizados pelo aparato e sua imagem é projetada

¹³ Alguns slides da produção podem ser encontrados no site http://lacaserne.net/index2.php/theatre/the_buskers_opera/, acessado em 22 de agosto de 2008.

simultaneamente na tela. O movimento da tela cria deslocamentos, escondendo ou ampliando cenas ou explicando detalhes e focalizando personagens.

Para ilustrar o uso que Robert Lepage faz dos elementos e estratégias acima mencionados, dois episódios da peça, “Duo d’adieu” (Dueto do adeus) e “Duo de la jalousie” (Dueto do ciúme), anunciados respectivamente pelos títulos projetados na tela, serão descritos.

O primeiro, “Duo d’adieu” acontece ao fim do ato I, depois do primeiro encontro entre Polly e Macheath, quando palavras “a few days later” projetadas na tela de vídeo, na boca de cena, assim o indicam. Este episódio equivale à cena final do primeiro ato da peça de Gay (XIII), na qual os amantes se despedem. Lepage usa duas das canções de Gay, Ária XVI, “Over the Hills and Far Away,” e Ária XVIII, “O the Broom”, com a letra de “The Miser thus a Shilling Sees”, em que Macheath argumenta que a partida representa dinheiro, enquanto Polly compara a separação com a perda de um pássaro preferido. Tanto a melodia como a letra foram mantidas por Lepage, mas o ritmo e o estilo foram modificados. Enquanto os personagens cantam, a letra aparece simultaneamente projetada na tela de vídeo. O cenário consiste das duas “cabines telefônicas” colocadas lado a lado em frente à plataforma na qual se situam os músicos. Dentro da cabine, à direita, está Macheath. Sua figura é visível, mas apenas em parte. Na cabine da esquerda podemos ver a parte superior do corpo de uma mulher, a qual identificamos como sendo Polly, trajada em vestido de noiva. De sua cabine, Polly pergunta ao amado sobre o seu destino, ao que ele responde: “Para a América”! Podemos ver a cabine e sua projeção na tela. Neste momento, ambos começam a cantar. A tela, com as imagens dos respectivos personagens e as letras de suas canções, move-se de um lado para o outro, focalizando alternadamente os personagens, o que sugere o consequente isolamento que os cerca. A câmara, que não é visível, alterna, em movimento pendular, entre as cabines, mas para por alguns segundos entre elas. Neste momento, vemos inicialmente a palavra “telephone” (escrita na parte superior da cabine). Com o movimento simultâneo da parte giratória do palco, a palavra “telephone” desaparece, restando apenas parte dela – “one” – cujo sentido é bastante óbvio. Imediatamente após, é a parte “phone” que permanece, talvez com a finalidade de ser lida como um verbo, um convite, “Telefone-me!” Findos a canção e o diálogo, Macheath deixa o recinto e Polly permanece sozinha. Ao fim da cena, a imagem de Macheath se dissolve em um aeroplano, indicando sua partida e a da banda para Nova Iorque, onde presumivelmente a segunda parte da peça acontece.

O segundo episódio a ser brevemente discutido, “Duo de la jalousie”,¹⁴ retrata o momento em que o protagonista é preso e as duas rivais brigam por sua causa. As paredes das cabines agora funcionam como prisão; Macheath pode ser visto atrás das grades e testemunha a disputa das mulheres. Este momento, em que elas entoam a ária XXXVIII, “Good morrow”, corresponde ao fim da cena XIII da *Opera* de Gay. Novamente a ária foi modificada em seu ritmo e estilo. Eis a letra, que foi adicionada:

Lucy: E aí, rameira atrevida?
 De certo a prostituta está bêbada!
 Como pode você me ver como
 O escárneo de tal comércio barato?
 Ela não é nada mais que uma cigana;
 Rameira atrevida!¹⁵

Esta é a resposta de Polly:

Polly: E aí, Sra “flerte”? (namoradeira)
 Se você candongar,
 E contar meus podres,
 Mostro o que você tem debaixo da saia
 Veremos quem espalha mais veneno;
 Sra. “Flerte”!¹⁶

¹⁴ Em vez de se intitular “Duo de la jalousie” como está no texto da produção, esta parte, denominada “Duet of crime” no DVD é anunciada por um título projetado na tela do vídeo.

¹⁵ No original: Why how now, Saucy Jade?
 Sure the wench is tipsy!
 How can you see me made
 The scoff of such cheap trade?
 She’s nothing but a gipsy;
 Saucy Jade! (minha tradução)

¹⁶ No original: Why how now, Madam Flirt?
 If you thus must chatter,
 And are for flinging dirt,
 Let’s see what’s up you skirt
 And who then best can spatter;
 Madam Flirt! (minha tradução)

O diálogo torna-se mais interessante ainda na medida em que Lucy veste roupas árabes e canta, primeiro em inglês, depois em árabe. Por outro lado, Polly usa roupas israelenses e retruca cantando, primeiro em inglês e depois em hebraico. Em ambos os casos, a letra aparece na tela, como em outras falas, primeiro escritas em inglês e posteriormente em árabe e hebraico, respectivamente. Ao fim do dueto, as mulheres trocam palavras violentas, representadas por sinais gráficos desenhados nos balões, como nas histórias em quadrinhos. Em seguida, ambas dançam ao estilo e acompanhadas por músicas de seus respectivos países. Os recursos intermediáticos – música, coreografia, figurino, cenário, falas e outros signos – fazem referência mesmo que sutil ao conflito Árabe-israelense: a representação cômica pode ser compreendida como uma metáfora à luta amarga travada entre esses povos – possivelmente engatilhada pela palavra “gipsy” (cigano) na letra de Gay. Assim, dependendo da interpretação, pode-se ler essa cena como um comentário satírico ao conflito árabe-israelense. Macheath observa a cena que ele finalmente parece aproveitar como uma outra manifestação da rivalidade das duas mulheres por ele.

O efeito visual e auditivo da peça como um todo é atraente porque vemos e ouvimos toda a ação por meio de diferentes mídias que operam simultaneamente: imagens de vídeo, atores encenando – ou no palco movente ou na plataforma – música instrumental e canções – executadas e cantadas pelos atores e músicos totalmente à vista dos espectadores. Grande parte da atenção do público se deve a esses aspectos, a essa mídia interativa em constante movimento e transformação.

Os episódios brevemente analisados aqui servem para exemplificar os processos e estratégias usados por Robert Lepage. *The Busker's Opera* é um exemplo da obra da *Ex Machina* e de Robert Lepage, obra que é caracterizada pela recuperação e reinscrição de obras anteriores em seu enredo e recursos musicais, e também pelo emprego criativo tanto das mídias teatrais tradicionais como das novas mídias. Embora a peça tenha sido criada para a produção no palco, existe um DVD que pode ser acessado independentemente. Nesse sentido, é uma obra claramente multimidiática. Porém o que a audiência vê e ouve no palco e na tela é um texto predominantemente misto, exemplificado também pela legenda projetada em várias línguas e que inclui até textos intermídia.

A combinação interativa de todos esses recursos midiáticos em constante metamorfose pode ser considerada como uma das características

mais marcantes da peça, que suscita questões sobre a designação genérica sugerida pelo título. Enquanto *The Busker's Opera* assinala forte conexão intertextual com seus dois modelos e fontes, ela convida o público a relacioná-la ao gênero ópera, da qual sua concepção e encenação parece se afastar. Mas nesse aspecto ela segue a trilha de *Dreigroschenoper*, ao qual se encontra profundamente conectada apesar das restrições impostas, que levaram a um retorno ao *Beggar's Opera* de Gay e à reciclagem de sua história, de seus personagens, letras e músicas. A expansão dos meios cênicos de Brecht e Weill em direção a um teatro totalmente intermedial empregando técnicas e temas do século XXI fez dessa produção um evento teatral estimulante que apela para a sensibilidade contemporânea.

Referências bibliográficas

"Ballad-Opera." In: C. Hugh Holman and William Harmon. *A Handbook to Literature*. 6th ed. New York: Macmillan; London: Collier Macmillan, 1992, p. 45.

BRECHT, Bertolt. *Die Dreigroschenoper*. 1928. English: *The Threepenny Opera*. Trans. by Desmond Vevey, lyrics trans. By Eric Bentley. New York: Grove Press, 1964.

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. *Ópera do Malandro: comédia musical*. 2. ed. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.

CLUVER, Claus. "Intermediality and Interarts Studies." In: Jens Arvidson et al., eds. *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, 2007, p. 19-37.

"Ex machina". *Canada World View*. October 29, 2006. <http://www.dfait-maeci.gc.ca/canada-magazine/issue18/18t5-en.asp>, consulted 20 June 2007.

FONDEVILA, Santiago. "Robert Lepage estrena su version de 'La ópera del mendigo' en el Central de Sevilla." *La Vanguardia*, January 11, 2005. p. 36.

GAY, John. *The Beggar's Opera*. 1728. Ed. Mineola, New York: Dover Publications, 1999.

GUTMANN, Peter. "Kurt Weill – Bertolt Brecht *Die Dreigroschenoper*." Classical Notes. c.2004 – 27 June 2007. <http://classicalnotes.net/classics/threepenny.html>

- HOEK, Leo H. La transposition intersémiotique: pour une classification pragmatique. In: Leo H. Hoek and Kees Meerhoff, eds. *Rhetorique et Image: Textes en hommage à Kibédi Varga*. Amsterdam: Rodopi, 1995, p. 65-80.
- LEPAGE, Robert and Ex Machina. *The Busker's Opera*. Recording DVD on the production of June 2003, by Ex Machina.
- LEPAGE, Robert and Ex Machina. Sscript produced by Ex Machina and co-produced with Cancarjev Dom, Changing Performing Arts, Festival Montréal en Lumière, La Filature, Maison des arts, Melbourne International Arts Festival, UC Davis Mondavi Center, Spielzeiteuropa I Berliner Festspiele, Théâtre Royal de la Monnaie, n.d. (manuscript)
- OLIVEIRA, Solange R. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, John Gay e Bertolt Brecht – uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1999.
- OLIVEIRA, Solange R. *Literatura e música: modulações coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OLIVEIRA, Solange R. *Literatura & artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1993.
- VOS, Eric. The Eternal Network: Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies. In: Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, and Erik Hedling, eds. *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi: 1997, p. 325-36.

PERSONAGEM DE SARAMAGO: ENTRE DUAS ARTES

Nancy Maria Mendes¹

São bem conhecidos os processos de inserção da arte pictural em narrativas ficcionais. O autor pode simplesmente referir-se, com maior ou menor frequência, a pintores e a quadros célebres, lançar mão da ecfrase, descrever ambientes e cenas ou criar personagens que evoquem um quadro conhecido, pelo aspecto físico ou pelo papel que desempenhem; há ainda as personagens cuja atividade se liga diretamente àquela arte: são modelos, amantes da pintura, críticos de arte e pintores ficcionais. Esses e outros processos não mencionados, como a utilização de reproduções de pinturas para ilustrar o romance ou o conto, têm sido objeto de registro e classificação por parte de teóricos, visando a metodologias de análise literária.²

Um recurso me parece particularmente interessante: a criação de personagem que narra sua experiência nas duas artes – pintura e literatura. Saramago, em *Manual de pintura e caligrafia*, lança mão dele.³

O protagonista desse romance é um retratista em crise, pela insatisfação com seu trabalho. H. parece ter convivido bem, durante vinte anos, com sua condição de pintor procurado e estimado por burgueses, cujo desejo seria ostentar o poder e substituir a imagem revelada pelo espelho por outra mais agradável que os pincéis lhe pudessem oferecer. A crítica já o havia deixado à margem, depois de taxá-lo medíocre, qualificação com a qual ele próprio concorda: “Sei muito bem quem sou, um artista

¹ UFMG.

² ARBEX. *Poéticas do visível: uma breve introdução*, p. 41 e seguintes.

³ Lembre-se que, em 1973, Clarice Lispector publicou *Água viva* cuja protagonista dedicava-se às duas artes.

de baixa categoria que sabe do seu ofício, mas a quem falta gênio”.⁴ Sua crise desencadeia-se ao fazer o primeiro contato com o empresário S. que lhe encomenda um retrato para ocupar a galeria de ex-diretores da empresa, antes que sua morte levasse os outros a fazê-lo a partir de uma foto, como acontecera a seu pai.

A ironia percebida na face do modelo gera irritação no pintor que sequer lhe menciona o nome, mas enumera vários com a mesma inicial, entre os quais está “Saramago”... O leitor poderá aí captar uma inconsciente identificação do protagonista (via autor) com o modelo, que não lhe é simpático. A conquista da secretária da empresa, amante ou ex-amante do empresário, mesmo que se aceite o pretexto de ser um meio de obter informações sobre S., reforçará essa idéia. Sua empresa é designada, com pomposa ironia, SPQR, sigla de *Senatus Populusque Romanus* (Senado e Povo Romano).

Essa antipatia motivou a decisão de fazer, em segredo, paralelamente ao retrato encomendado, um outro do mesmo senhor. Faria a experiência de nova forma de expressão artística e desmascararia o homem que lhe provocava além da aversão, inveja da qual era consciente, pois o confessa. O segundo retrato seria um “certificado de vitória (...), desforra contra a prega irônica que S. iria dependurar em suas paredes”.⁵ Entretanto, foi-se reconhecendo incapaz de atingir o que pretendia – verdadeira obra de arte – para destruir aquele homem com ar de quem “nasceu com todas as batalhas ganhas”.⁶ Ao atingir a frustração do pintor o limite do insuportável, ele se decide pela escrita. Aqui estão as primeiras palavras do romance:

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou e não há maior prova dessa derrota ou falhanço ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e depois virei a essa escrita, ou saltarei a etapa intermediária, ou interrompereí uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. encomendou ou naquele outro paralelo que S. não verá.⁷

⁴ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 20.

⁵ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 11.

⁶ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 17.

⁷ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 5.

No título do livro, a palavra “caligrafia” há de ter corresponder a uma estratégia para descomprometer o narrador de criar um texto literário. O trabalho de calígrafo lhe convém por ser compatível com sua habilidade de pintor. Contudo, permite que o leitor perceba, de imediato o valor metonímico da palavra. Em algumas passagens, descreve sua tarefa, como em:

Quando assento o aparo na curva interrompida de uma letra, de uma palavra, de uma frase, quando prossigo dois milímetros adiante de um ponto final ou de uma vírgula, limito-me a prosseguir um movimento que vem de trás: este desenho é ao mesmo tempo o código e a decifração.⁸

Em outro momento, ele anuncia estar copiando textos “para adestrar a mão como se estivesse a copiar um quadro”.⁹ Que textos mereceriam maior atenção do retratista que os de caráter biográfico, se ele sente-se obrigado a reconhecer que boa parte de suas páginas caracteriza-se como diário, contra seu próprio desejo? Mais tarde ao decidir-se prosseguir a escrever, avalia que talvez fosse sobre a própria vida. Justifica a escolha dos primeiros trechos destinados à copia: o início de duas obras ficcionais – *Robson Crusoe* de Daniel Defoe e *Memórias de Adriano* de M. Yourcelar; de uma não ficcional – *Confissões* de Rousseau:

Diante desses exemplos, estou eu, H., incógnito nessa inicial, enquanto escolarmente copio e tento perceber, inclinado a afirmar que toda a verdade é ficção, abonando-me para o dizer, em seis testemunhos de verdade suspeita e de mentira idônea que são Robson e Defoe, Adriano e Youcelar e Rousseau duas vezes.¹⁰

A posição das expressões evidencia que “verdade suspeita” é atribuída às obras de ficção, nas quais se pode supor a presença da verdade e “mentira idônea” à obra de Rousseau, pois a autobiografia pode apresentar a mentira com foros de verdade, como, aliás, ocorre também em certos relatos históricos... Isso significa terem as três obras a mesma natureza ficcional, cabendo-lhes o rótulo de “literatura”.

⁸ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 61.

⁹ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 94.

¹⁰ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 96.

Note-se que H. bem pode ser traduzido por Homem, com inicial maiúscula, uma vez que a personagem almeja transformar-se, adquirir respeitabilidade. Estaria ligado a isso a escolha de textos-modelo, sejam os literários, sejam de outra natureza.

A cópia que faz de uma página da *Contribuição para a Crítica da Economia Política* de Marx,¹¹ quando pretende ampliar suas reflexões, depois de terem elas passado pela arte e pela filosofia socrática, define sua posição política, sua simpatia pelo Comunismo. Outra cópia, a do *Decreto de Restauração da Inquisição na Espanha* de Fernando VII, em 1808¹² vem após referir-se a pintura de Goya que registra acontecimentos dele decorrentes. Evidentemente, trata-se de um meio possível de manifestar sua revolta política em tempo de ditadura. A própria personagem justifica a inclusão desse texto: “a fim de também alguma parte ficar explicada de Portugal, não parecendo”...¹³ É o início de uma nova fase de vida e, diga-se de passagem, a pintura continua presente.

Como não se limita a meras referências a esses textos, mas inclui fragmentos deles no relato, ocorre de forma nítida, uma técnica originária da pintura que é a colagem. Convém ressaltar não estarem os trechos literários com as aspas convencionais. Inserem-se no discurso do protagonista, numa liberdade limitada apenas pela identificação da procedência. Caracterizam-se, a meu ver, como modelos formais em experiência, equivalendo a uma colagem pictural cujos limites não são postos em evidência. Já os textos de Marx, do decreto espanhol de 1808, tal qual a longa citação “do ingênuo bom homem que foi Francisco de Holanda”¹⁴ extraída de *Diálogos de Roma* (entre Miguel Ângelo e Lactâncio Tollomei, sobre literatura e pintura) estão todos entre aspas. Equivalem às colagens de imagens visuais delimitadas por um contorno. O tratamento convencional de tais transcrições poderá ser justificado pelo fato de terem sido inseridos no texto pelas idéias que veiculam, que hão de ser pensadas em relação ao presente do narrador e ao momento histórico de Portugal.

¹¹ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 195-197.

¹² SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 227-228.

¹³ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 227.

¹⁴ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 66.

Desde as primeiras páginas, o narrador revela fatos da vida quotidiana: de seu trabalho, de seus sentimentos, de casos amorosos, da convivência com amigos. Contudo, é pelo meio do romance, que surge o capítulo apresentado como “*Primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: As impossíveis crônicas*” (assim, em itálico). Outros quatro exercícios “*de autobiografia em forma de capítulo de livro*” com títulos diversos sucedem-se, separados por dois ou três capítulos. Nesses intervalos, H. além de tecer comentários sobre o “exercício” precedente e fazer reflexões sobre arte, registra fatos da vida presente e alguns de seu passado. Por que serem esses cinco capítulos identificados como “exercícios de autobiografia” se a personagem está sempre escrevendo sobre o que lhe diz respeito? Eles contêm relatos de uma viagem à Itália, cujo centro de interesse são as visitas a museus de arte e a igrejas (a estas com exclusivo interesse artístico). Certamente por ele identificar-se, de fato com a pintura e estar em contato com o patrimônio artístico de sua predileção. A personagem releva considerar aquele país, embora o berço do fascismo, quase sua pátria: “declaro que sempre entrarei em Itália em estado de submissão total, de joelhos”.¹⁵ Sonha-se habitante de algumas cidades de seu roteiro. Depois de ter escrito o primeiro dos “exercícios” surgiu a proposta de publicação por parte de um amigo editor, coisa inconsequente, mas, de algum modo o fez valorizar o próprio trabalho. Apresento aqui uma síntese deles.

A visita começa por Milão. No Museu de Arte Antiga, instalado no Castelo Sforcesco, uma abóboda plena de entrelaçamento vegetal pintada por Leonardo da Vinci ocupou sua mente embevecida mesmo após deixar aquela sala. Na igreja de Santa Maia delle Grazie, lamenta ver que a Ceia de Leonardo “agoniza”, o que “torna ainda mais preciosa a pintura magnífica”.¹⁶ Admira um perfil feminino feito por Giovanni Ambrogio na Pinacoteca Ambrosiana; logo abaixo, inicia o parágrafo final do capítulo com uma frase bem significativa: “Milão só pôde ser isso para mim”. Nesse momento, podemos compreender que a vida para ele se resume em sua relação com a arte. Contudo, não é só isso.

No capítulo seguinte, declara: “este primeiro exercício de autobiografia dissimulada me denuncia: cinco vezes se fala de morte e de morrer, uma

¹⁵ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 99.

¹⁶ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 103.

vez se agoniza”.¹⁷ Essas palavras, descobre ele, refletem a obsessão da morte e mais ainda do morrer que trouxe de sua adolescência. Eis uma situação em que o texto faz uma revelação ao próprio autor – palavras escritas num momento, remetem a sentimentos marcantes do passado. É a emersão de material inconsciente em processo similar ao que ocorre em psicanálise.

O título do segundo exercício “*Eu, bienal em Veneza*” causa certo estranhamento. Aparentemente, “bienal em Veneza” funciona como aposto do pronome, logo, o narrador se identificaria com o evento cultural, o que não constitui, à minha leitura, fato comprovável no texto. Pode-se pensar na elipse – de um verbo “visitando”, de uma expressão como “em visita à” ou da conjunção “e”. De qualquer forma, é um título provocador, seja pela sintaxe, seja pelo sentido indefinível. Parece-me estar em consonância com a impressão que a Bienal lhe causou: “guardo em mim a memória de um caos perturbado, o qual, visto agora de longe, me surge singularmente harmonioso”¹⁸

O texto mais fala de Veneza que da bienal: a Veneza do filme de Visconti; a Veneza da primeira visita do narrador e a visita da época da Bienal, aquela que ele viu alagada no dia da partida e que o fez evocar uma pintura em que é vista “sem água, com seus prédios erguidos sobre altíssimas estacas”.¹⁹

Das obras expostas na Bienal, afirma ter sido sensível apenas àquelas de expressionismo mais “exaltado e polêmico” e justifica: “aponto o fato como resultante de um pendor pessoal, temperamental e não como uma tentativa de juízo de valor, a que decididamente, não me proporia”.²⁰ Não foi uma pintura, mas uma escultura a obra que mais lhe prendeu a atenção: “Não poderei esquecer os pássaros de Trubbiani, construídos de zinco, alumínio e cobre, estas aves de asas largas, presas a mesas de tortura, imobilizadas no instante anterior ao da morte, ao grito-grasnido que somos obrigados a construir no nosso próprio cérebro”.²¹ Somente a essa obra e ao *Quarto de criança* do austríaco Oberhuber – uma sala cujas paredes forradas de tela com crianças assustadoras – refere-se mais detidamente.

¹⁷ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 106.

¹⁸ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*.

¹⁹ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 122.

²⁰ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 115.

²¹ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 123.

No capítulo seguinte, depois de considerações diversas, fala do desejo de saber que razões levam as pessoa a escrever – “O mesmo se diria de pintar, mas torno a dizer que escrever me parece arte doutra maior sutileza, talvez mais reveladora de quem é o que escreve”.²² Associa a visão daquelas esculturas dos pássaros a um episódio de sua infância: depois de várias tentativas de atingir um pardal com pedras, através de sua atiradeira, acertou-o, apanhou-o do chão e o viu morrer em sua mão. E diz:

Tornou a morrer em Veneza, preso com grilhões e cadeados a uma bancada de tortura. A cabeça um pouco de lado, virava para mim um olho dilatado de horror. Que morte é a verdadeira? Viajando para trás no tempo entretanto deslocando-se no espaço, por sobre a Itália a França e a Espanha, ou pairando morto sobre as águas rejuvenescidas do Mediterrâneo, o pássaro de Trubbiani, de cobre e alumínio, foi pousar na palma de minha mão, tomar o lugar do corpo ainda morno mas já arrefecendo, da outra ave assassinada. No olival quente e calado, o rapaz começa a distinguir que os crimes são e têm dimensões.²³

Na evocação da cena do passado pela analogia com a composição da escultura, é feita outra relação analógica: a da pedra atirada no pássaro e a bomba atômica lançada em Hirochima. Define-se o aspecto político sugerido no final da última citação.

O narrativa do périplo pela Itália prossegue no “terceiro exercício”, pelas cidades de Pádua, ao encontro de Mantegna e de Giotto; pela de Ferrara, ao encontro de Cosme Tura, de Ercole Roberti, de Francesco de Corsa e é surpreendido por uma exposição de Man Ray. Em Bologna, descobre Vitale Bologna (séc. XIV): *S. Jorge*, cujo cavalo evoca aquele que Picasso pintou na Guernica; *A coroação da Virgem* em que assinala aspectos profanos e as *Cenas da vida de S. Antônio Abade* com perspectivas múltiplas que lhe sugerem uma quarta dimensão levando-o até a imaginar mais uma. Vê ainda telas de Marco Zoppo, Caracci, “Virgem em Glória” de Perugino, além de obras de pintores já mencionados nos exercícios anteriores. A pintura de Vitale Bologna, entretanto, foi a que mais o atraiu, não sendo, pois, de se surpreender

²² SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 129.

²³ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 131-132.

que, mais tarde, ao iniciar nova fase de sua pintura, H. tome o pintor de Bologna por seu modelo.

O “*Quarto exercício*” traz como título “*Os dois corações do mundo*” (Florença, [coração] “fechado e duro” e Siena, “a bem amada”). Da riqueza dos Uffizi, seu museu predileto, destacam-se artistas pelos quais tem certa aversão – Botticelli (reconhece-se ainda imaturo para apreciá-lo) e Rubens, além dos mais admirados Piero della Francesca, cujos retratos o fazem esquecer o tempo, Hugo van der Goes e sua *Adoração dos Pastores*, Mantegna e Rembrandt. Confessa ter de controlar as lágrimas diante deste último.

O conteúdo do “*Quinto exercício*, com o título “*As luzes e as sombras*” refere-se à passagem de H. por mais algumas cidades, distinguindo-se Arezzo e Perugia, onde vai motivado pela obra de Piero della Francesca. Em Roma, retorna ao museu do Vaticano, lamentando a impossibilidade de percorrer todas as numerosas salas e a aglomeração de turistas na Capela Sistina. Finalmente em Nápoles, alegra-se com os fragmentos de mosaicos e de pinturas de Pompéia que ele não vira lá.

Não é necessária uma análise apurada desses elementos para definir-se o ideal estético do retratista, cuja admiração se concentra nos séculos XIV, XV e XVI. Em sua visita à Itália, não procurou uma galeria ou uma exposição de pintura. Menciona apenas dois artistas do séc. XX: o do americano Man Ray que lhe caiu sob os olhos por acaso... e Folon, pintor belga que até então desconhecia. Seu comentário positivo sobre a pintura na Bienal, que visita, é praticamente insignificante.

O refúgio procurado na escrita pelo protagonista, auxilia-o, através da reflexão, a descobrir-se separado de S., dos novos clientes, e de si mesmo. Chegou a essa conclusão: “não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh”.

Constata-se, então, ser o exercício da escrita apresentado, tacitamente, por Saramago como uma terapia eficaz, para a recuperação do artista e do homem. À medida que ela avança, H. vai-se transformando: enfrenta e afronta os clientes burgueses, libera a capacidade criativa, pintando de forma independente e prazerosa; assume atitudes políticas e inicia uma promissora relação amorosa baseada em respeito e admiração mútuos. É pois, a cura pela palavra, sem os ouvidos testemunhais do psicanalista. A personagem teve consciência da evolução do processo e a tem do resultado:

Há coisas que começam agora a tornar-se claras, diria mesmo que já me parecem óbvias, quando antigamente eram caos e confusão, eram outra forma de labirinto, sem dúvida redutível à linha reta, mas que complica essa redutibilidade, enovelando-se e apertando-se sobre si próprio ou comprimindo os espaços, por onde a circulação se faz.²⁴

Esse projeto de autobiografia por caminhos que quiseram ser diferentes, juntando em partes iguais artifício e verdade, que foi que dele saiu? Que edifício? Que ponte? Que resistência de que material? Responderia que me aproximei [de mim próprio]. Responderia que ajustei o corpo e a sua sombra, que apertei o parafuso solto.²⁵

Ao longo do livro, a invenção de uma personagem que, sendo pintor, passa a escrever, identificando-se pelo neologismo “escrepintor”, Saramago se permite, através do protagonista, fazer observações quanto à relação e à correspondência entre as duas artes embora não desenvolva muito; às vezes parecem ingênuas, às vezes são poéticas, mas sempre interessantes. Tantas são as que se encontram no livro e de tal forma dissimuladas que as mais curtas registradas a seguir, nem serão localizadas. Para H., não são acentuadas “as diferenças entre palavras que às vezes são tintas e as tintas que não conseguem ser palavras”; “misturar as tintas na paleta corresponde a brincar com as palavras”; “o substantivo é o traço e o verbo, a cor”; “escrever é uma escolha, tal como pintar. Escolhem-se, partes de diálogos, como se escolhem cores ou se determina a extensão e a direção das linhas”.²⁶ A grande interseção que percebe entre essas artes está em se voltarem para a autobiografia. Essa observação é reiterativa no romance.

Não se pode deixar de observar ter Saramago emprestado à personagem uma percepção das questões literárias que me parece ir além das possibilidades de quem teve sempre a atenção voltada para a pintura, de quem não teria conhecimentos teóricos de literatura e estava apenas começando a escrever. Estão nesse caso, salvo melhor juízo, sua desenvoltura na comparação entre

²⁴ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 194.

²⁵ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 221.

²⁶ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 263.

biografia ficcional e não ficcional; sua compreensão do desdobramento do eu do narrador de primeira pessoa em sujeito e objeto da narrativa; considerações sobre as vantagens e desvantagens da narrativa em primeira pessoa – “Escrever em primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação”,²⁷ comenta. Nota-se nitidamente, nesses momentos, a voz experiente do autor do romance falando por trás da escrita da personagem.

Acredito que o leitor não se surpreenderia, se a personagem não voltasse a seu antiga atividade e se tornasse de vez um escritor, declara ter descoberto “arte doutra maior sutileza”. A ambigüidade inevitável na escrita, porém, perturba-o e leva-o de volta à pintura, com o projeto do auto-retrato. Apesar disso, como continua a escrever, relatando fatos de sua vida pessoal entrelaçados a fatos políticos precedentes à Revolução dos Cravos que ocorre no final do romance.

Pode-se observar que, através da escolha sucessiva das duas artes, pintura e literatura por sua personagem, Samarago estabelece um cotejo entre elas. Identifica-as por um aspecto: em ambas o artista se revela, compondo autorretrato ou autobiografia; por aspectos diferentes, nenhuma delas o deixa plenamente satisfeito: se a literatura propicia uma sutileza maior que a arte pictural, nesta livra-se da ambigüidade literária. Essa ambigüidade, embaraço para a personagem, evidentemente, sabe-se que não o é, para o romancista.

Referências bibliográficas

ARBEX, Márcia. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre escrita e imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras –UFMG, 2006.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 (1. ed. port., 1977).

²⁷ SARAMAGO. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 113.

THE WHITE SOUND OF CONCRETE POEMS¹

Claus Clüver²

Stéphane Mallarmé's *Un Coup de dés* of 1897 was the master text on which Concrete poets in Brazil, Germany, and elsewhere modeled their work over fifty years later.³ They recognized that by distributing the text and subtexts of his poem in different fonts, sizes, and shapes in the space of the page Mallarmé had semanticized the white of its pages. The white page was no longer the passive ground on which text was inscribed but was transformed into a signifying element in the *gestalt* assumed by every changing page-spread. By abandoning conventional syntax and linear verse and constructing their texts instead by means of a spatial syntax created for each individual poem these young poets conveyed to the white of their pages a similar signifying power.

¹ The present essay looks in a particular perspective at a number of Concrete poems that I have dealt with in different contexts and publications over the past thirty years. A first version was presented in the sessions on "The Efficacy of White" at the 8th Triennial Conference of the International Association of Word and Image Studies, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, 7-11 July 2008.

² Indiana University

³ The reception by the Brazilian Concrete poets is exceptionally well documented. Augusto de Campos, Décio Pignatari, and Haroldo de Campos published in 1975 a collection of their translations of, and essays about, Mallarmé's work, *Mallarmé*, with a translation of *Un Coup de dés* by Haroldo, preceded by extensive "Preliminares", and an appendix with three essays concerning the work by Augusto and by Haroldo published between 1955 and 1958; the volume also contained a *separatum* with the French text of *Un Coup* from which the page-spread in fig. 1 was copied.—Eugen Gomringer called his poems "konstellationen" before he agreed with the Brazilians in 1955 to use the label "Concrete Poetry" for the kind of texts they were writing. "Constellation" is the final word of *Un Coup de dés*; Gomringer's first theoretical statement (1954) was entitled "vom vers zur konstellation" and has the conclusion of Mallarmé's text as its epigraph.

The first Brazilian Concrete poems, the six multicolored *poetamenos* texts with which Augusto de Campos transposed aspects of Anton von Webern's idea of a *Klangfarbenmelodie* to the printed page in 1953,⁴ were inscribed in invisible squares. The final poem, "dias dias dias" (fig. 2), is a "verbivocovisual" text in six colors, each of which designates a motif shared by certain of the syntactic fragments that compose it. A few of these fragments are further distinguished by being printed in capital letters in this text that otherwise employs lower-case letters throughout (and has no punctuation). A reproduction of the poem without colors comes close to being pointless. While the visual distribution of the fragmented verbal material on the page provides some guidance to the manner in which this text is structured and might be read, it is the linkage by color that will organize the reading process, clarify connections between text fragments, and illuminate the poem's unique, complex shape in which subtexts descend vertically or diagonally and parts such as the fragments in yellow capitals must be connected visually by skipping across other parts—always in interdependence with the verbal semantics.

In this respect the poem shows many similarities with a page-spread from *Un coup de dés*, where the effects are achieved by typographic means (cf. fig. 1).

⁴ For a study of the relationship of one of these six poems, "lygia finge", to one of Webern's compositions employing *klangfarbenmelodie* see Clüver, *Klangfarbenmelodie*.

C'ÉTAIT
un nombre

LE NOMBRE

EXISTAIT-IL

arrivait qu'il eût un être pour l'égaler

COMMENÇAIT-IL ET CESSAIT-IL

existant que tout de son quand après

par quelque profusion d'opacité se soulevait

SE CHIFFRAIT-IL

l'absence de la somme pour pas qu'il eût

ILLUMINAIT-IL

CE SERAIT

par

si simple et si beau

uniquement sur soi-même

LE HASARD

C'est

la pierre

sympétrique infuse du neutre

l'entrevue

aux éternels originelles

qu'on s'en d'ou ne venant on dit se jusqu'à une come

être

par la soudaineté étrange du souffre

FIGURE 1: Stéphane Mallarmé, page-spread from *Un coup de dés*, 1897.

A description may compensate somewhat for the absence of colors in fig. 2. The three equally spaced “dias” (days) at the top are green. The column descending from the second “dias”, first diagonally and then vertically, is red (beginning with “[days] without a line from me”) and forms the poem’s spine, down to “rticula:” which links up with the “AR” in red

dias	dias	dias	
	sem		
	uma		
esperanca	linha	deum so dia	
expoeta expira:	minh	ahcartas	
	sphinx e	a	n ão p artas
	gypt y g	mor	- E avião voas ?
			- Heli s sim sem ar
	amemor	fim confirm sim	
es	IA e	far par avante	
se	stertor	AR	
	rticula:	separamante	
ohes	tele	NÃO	
se	- Urge t g b sds vg filhozeredo pt		
segur	sos	se	so
		seguramar	

L E M B R A E D E M I M L Y G
O H S E M E L E M B R A E Q U A N T O

FIGURE 2: Augusto de Campos, “dias dias dias”, from *poetamenos*, 1953.

caps above on the right, forming “ARrticula:” The emphatic “NÃO”, directly below the spaced purple “separamante”, is the final word in red. All this reads like the speech of a voice that also seems to ask, in yellow capitals, “L E M B R A S / D E M I M L Y G” (Do you remember me, Lyg), and “Lygia” is completed in the red column by “IA” (which simultaneously completes “amemor” in red, memory). There is a response, also in yellow caps: “OH SE ME” completed in the final line with “LEMBRA E QUANTO” (She does / remember me and how). The color green flanks “linha” in line 4 and then forms a brief but significant motif on the left in three more lines: it introduces the apparent speaker, the “expiring expoet”, in the third person, while on the right, below “deum só dia”, there begins

a different motif in purple that sounds like a brief dialogue and ends in “separamante”, interrupted by the capital “AR” in red. On the left we read an orange SOS that forms the vertical edge and then, from “segur”, develops horizontally and indicates that the love is safe after a blue “tele”gram has appeared, signed Azeredodaughter[Lygia], which explains the emphatic yellow capitals of “LEMBRA E QUANTO” concluding the poem.

Each of the colors is to be vocalized by a different voice, which turns this poem into a text in six “tone colors” or *klangfarben* descending through it and visually and vocally changing its sound from the more somber green and purple to orange and yellow, interrupted by the decisive blue of the telegram. These vocal colors come close to but are not identical with the speakers we identify in the poem, among whom we hear as the dominant voice that of the “expoeta” stating, in those days before domestic telephones were common in Brazil, his anxiety to get in touch with his love from whom he is separated. The invisible white square marked by the text has turned into a diegetic field in which different first- and third-person voices are heard simultaneously.⁵

Augusto’s diagonally descending poem “terremoto” of 1956 in black letters against a white ground manifests a change in poetic strategies. Without fragmentation and portmanteau words and the sense of a personal voice it follows a clear structural pattern of interlocking squares that connect spatial “stanzas” formed by nouns and adjectives, with no finite verbs. Semantically it progresses from “ovo” (egg) to “morto” (dead). Each element appears once in a horizontal and once in a vertical extension; the white enclosed by the open arms visually constitutes the sense of expansion and then contraction to the point that the dense final stanza, ending in “morto”, assumes the shape of an egg or ball of yarn (*novelo*) and thus visually returns us to the beginning. The overall shape suggests a constellation (see “estrela”, star): a cosmic scene in which the white enclosed by the squares (and the large virtual square suggested by the structure)

⁵ An effective sonorization involving six performers appears to be difficult. Caetano Veloso’s performance of all the voices, with distinct differentiation, in phonographic overlays (and against the background of Lupiscinio Rodrigues’s “Volta”) is the most convincing rendition. The recording was included on stereo disk in A. de Campos and Julio Plaza, *Caixa preta* (1975).

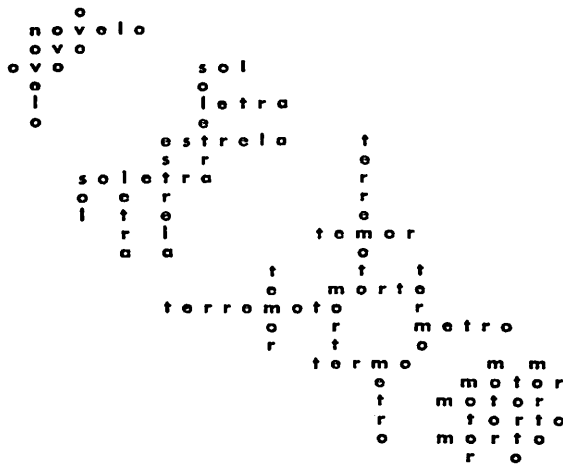


FIGURE 3: Augusto de Campos, “terremoto”, 1956.

appears to be read as celestial space. This reading is made more obvious in a variant construction in which the letters appear in white against a blue ground (see fig. 4),⁶ mimetically reinforcing the theme of a cosmic constellation. This is a silent poem.

The interlocking squares of “terremoto” semanticize the white in which they are inscribed differently than the interlocking rectangles of Haroldo de Campos’s abstract “mais e menos”, as a result of the semantics of the verbal material: every rectangle presents a new combination of the two key words, until the text ends in “menos menos”, which would require as the next instance “mais mais” and thus return us to the beginning.⁷

⁶ This is the version printed in Solt 1970. The poet has sanctioned this as a possible version, also where color is not available and the square appears in black. Cf. the detailed interpretation by Clüver, Augusto de Campos’s ‘terremoto’.

⁷ For a detailed analysis of this poem with regard to the concept of isomorphism see Clüver, *Iconicidade*, p. 32-34.

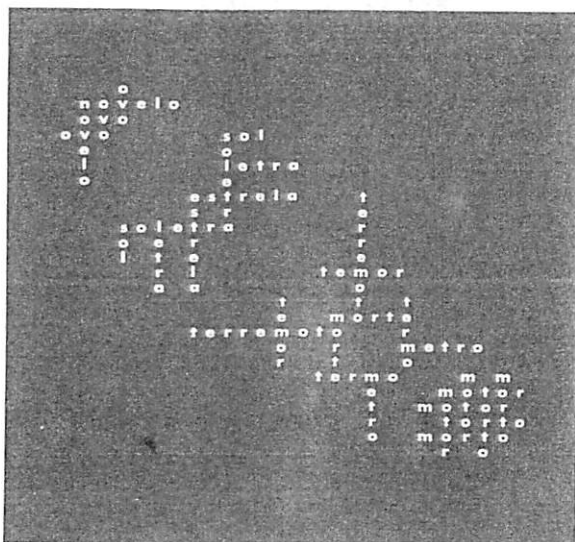


FIGURE 4: Augusto de Campos, "terremoto" , Bloomington version, 1968.

mais _ mais
menos mais e menos
mais ou menos sem mais
nem menos nem mais
nem menos menos

FIGURE 5: Haroldo de Campos, "mais e menos" (plus and minus, more and less), 1957.

The poem was written in homage to Piet Mondrian and quotes one of the painter's titles. But it is not an ekphrastic text and shares little with Mondrian's *Plus and Minus* (c. 1915-16). Instead, its textual homage should be seen in potential correspondences of the verbal text and its structures with some of the qualities of the painter's much later work.

This is a situation Haroldo's poem shares with an "hommage à mondriaan" (fig. 6) by the Belgian poet Ivo Vroom, whose typewriter poem is made up entirely of the title of Mondrian's unfinished *Victory Boogie-Woogie*. Rigidly constructed within the possibilities of the medium, the poem

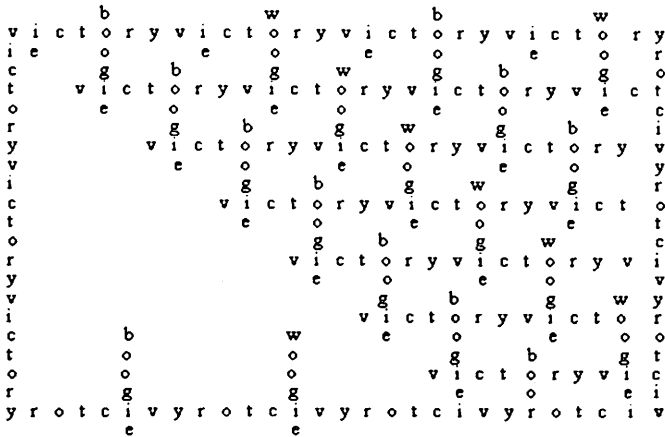


FIGURE 6: Ivo Vroom, "hommage à mondriaan", 1966.

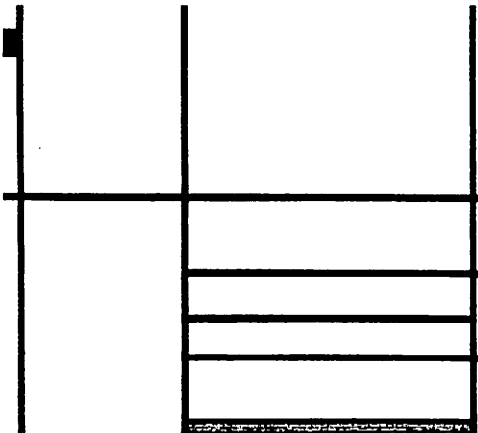


FIGURE 7: Piet Mondrian, *Composition in Black and White and Red*, 1936, o/c, 40 x 41". New York: The Museum of Modern Art.

does not directly imitate any feature of the work which it names. But like Haroldo's very differently conceived poem, it can be read to relate in its structural semantics to a mature painting like Mondrian's *Composition in Black and White and Red* of 1936 (fig. 7), where the white, a prominent integral feature of the two poems, does not function as a ground but has the same, or even greater, weight than the black and the red.

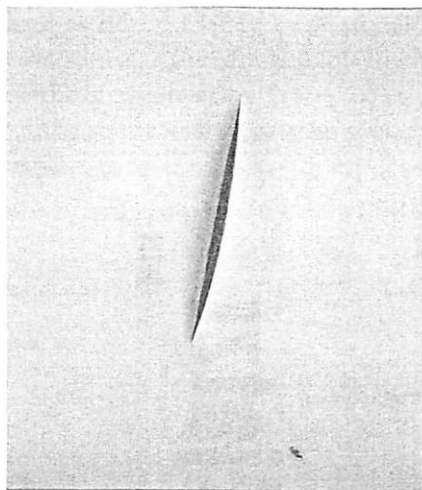


FIGURE 8: Lucio Fontana, *Concetto spaziale – Attesa / Spatial Concept – Waiting*, 1960.

The Czech poet Jiří Kolář created a series of texts that were composed of artists' names and arranged in a manner suggesting a basic characteristic of their work. The hallmark of a major phase of Lucio Fontana's work, the single slash (fig. 8) or multiple slashes applied to a tightly stretched canvas, is represented by a cut-out of multiple typed repetitions of "fontana" (fig. 9), which transforms the white surrounding the text into the canvas slashed by the artist.

FONTANA

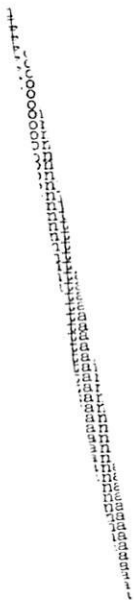


FIGURE 9: Jiří Kolář, "fontana", 1962.

In my reading, the white space in which Gerhard Rühm has inscribed ever varying repetitions of the word "jetzt" (now; fig. 10) at first assumes the function of a painter's canvas, because the distribution of the marks in different sizes and boldness suggests depth of space according to linear perspective. The temporal dimension of the verbal semantics converts this into depth of time, with even a hint of future *jetzts*, so that the whole appears as a metaphoric iconization of memory, where no single moment is like another and some seem to stand out as they recede into the past – effects achieved by using different fonts as

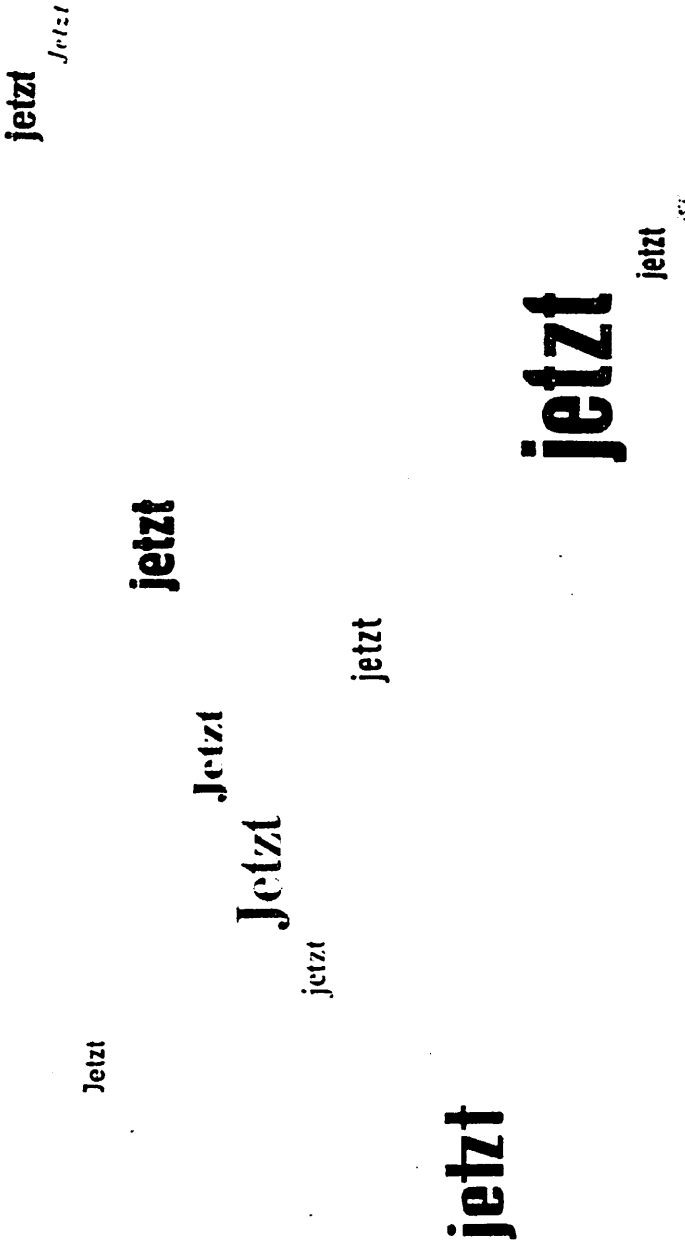


FIGURE 10: Gerhard Rühm, untitled (jetzt = now), 1958.

well as occasional capitals and italics. While each *jetzt* may suggest its own sound, a sonorization of the text is hard to imagine, especially because of the suggestion of *jetzts* still to come, just below the boldest instance which to me represents the present moment.

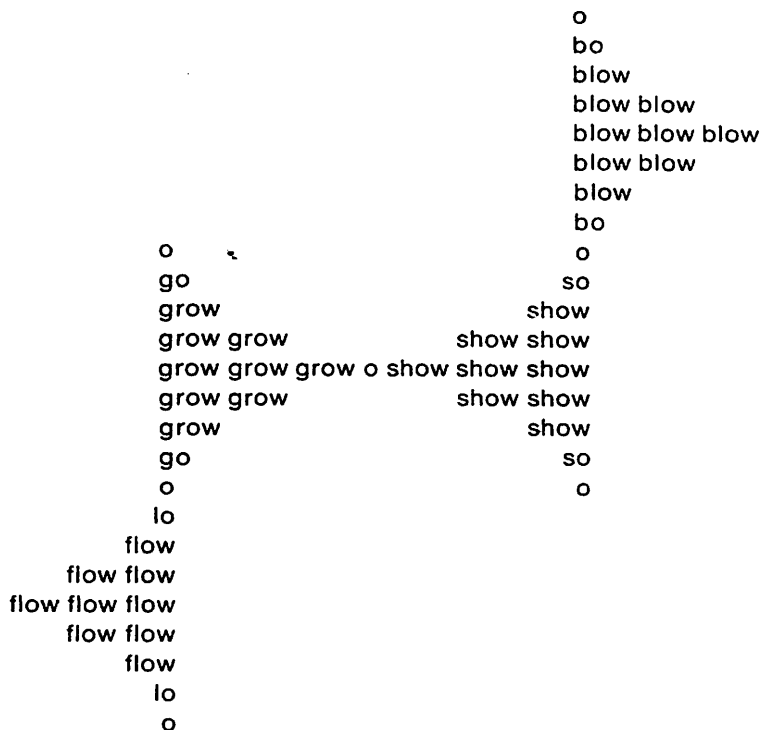


FIGURE 11: Eugen Gomringer, “flow”, 1954.

The structure of Eugen Gomringer’s poem “flow” (fig. 11), which constructs and deconstructs the English verbs “grow”, “show”, “blow” and “flow” out of the printed “o” as its central shape (and sound), also creates large silent “o’s” in the white space surrounding the words in black.

Haroldo de Campos’s boldly printed meta-poem “branco” (fig. 12) can be read horizontally and in diagonal or vertical descent. It is composed of four words or two rhyming couplets: branco = white, estanco = I stop,

I staunch; vermelho = red, and espelho = mirror or I mirror. The print supplies “black”; as it visually opens up to the right the white space increases, until between the two black marks saying “white” there is a large white space. The poem’s sonorization is increasingly filled with silences. According to the poet, the text was composed in homage to Malevich;⁸ but it could also be seen as a verbal allusion to a painting like Mondrian’s *Composition in Black and White and Red* (fig. 7).

branco	branco	branco	branco
vermelho			
estanco	vermelho		
	espelho	vermelho	
		estanco	branco

FIGURE 12: Haroldo de Campos, “branco” (white), 1957.

The Swiss-Bolivian Eugen Gomringer’s much reproduced “silencio” (fig. 13), which he also published in a German version, “schweigen”, has in the third of its five lines, each of which is formed by three printed instances of the word, a white space in the place of the second “silencio”, turning the white into that which the black loud words name. This silence at its center permeates the entire text and the space surrounding it. There is a difference in sound and meaning between the Spanish and the German versions, because “schweigen” is both a noun and a verb. But both versions aurally and visually name the absence of

⁸ For far more detailed analyses of Vroom’s poem and Haroldo’s “branco” see Clüver, *Painting Into Poetry*, p. 29-32. The reference to Malevich was made by Haroldo in conversation; but in a letter to me dated 8 June 1978 he stated “You are right in equating my poem with Mondrian: poems of that phase were written under the direct instigation of the reduced structures of Mondrian and Malevich and the music of Webern—an affinity of structures . . . not properly (or much more than) on the thematic-descriptive level” (my translation).

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

FIGURE 13: Eugen Gomringer, "silencio" / "schweigen", 1954.

sound and iconize what they say; a substitution of "silencio" by "blanco" or "vazio" would result in mere tautology.

The activation of the white surrounding and penetrating these spatial structures parallels the semanticization of the silences in much contemporary music. Gomringer's "silencio" dates from exactly the same

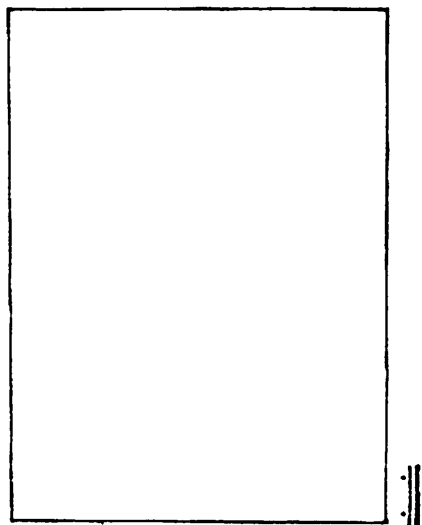


FIGURE 14: Héctor Olea, untitled [da capo sign], from *Poemusikós*.

time that witnessed the first performance of John Cage's 4'33", the "silent" piece performed at Black Mountain College in a hall decorated with white paintings by Robert Rauschenberg. At least since Edgar Varèse's *Ionization*, silence has been a constitutive element in music with the same weight as sounds. But the idea of silent music has a longer history. It has been conceptually captured on a page from Héctor Olea's *Poemusikós* (fig. 14), where in the white of the page black lines mark off a blank vertical rectangle, outside of which appears the *da capo* sign used in musical notation.

But for the most eloquent evocation we must return to Stéphane Mallarmé, who in his poem "Sainte" evokes a static scene of visual representations, with apparently a painted sculpture of Santa Cecilia placed near a stained-glass window so that her outstretched finger seems to be touching the harp-shaped wing of an angel depicted in the window. It turns her into a "musicienne de silence", making unimaginable music on an angel's wing.⁹ Concrete poems shun such images and tropes. But the blank spaces encountered as constitutive elements with varying semantic functions in the poems we have considered, can be read in several of them, and in others of their kind, as white sound permeating these texts, signifying the unsayable – the silence which, according to some, is at the core of all poetry.

References

Primary texts:

CAMPOS, Augusto de. dias dias dias. *Noigandres 2* (1955). Reprinted in: *Viva Vaia: Poesia 1949-1979*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000, p. 77.

CAMPOS, Augusto de. terremoto. [1956.] In: *Viva Vaia: Poesia 1949-1979*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000, p. 96. White-on-blue version in: *Artes Hispanicas / Hispanic Art* 1.3&4 (Winter Spring 1968), p. 97, reprinted as SOLT, Mary Ellen (org.). *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press, 1970.

⁹ For a detailed analysis of "Sainte" in the context of Interarts Studies see Clüver, *Estudios interartes*, p. 38-40.

CAMPOS, Haroldo de. branco. *Noigandres 4* (1958). Reprinted in: *Xadrez de Estrelas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, unpaginated.

CAMPOS, Haroldo de. mais e menos. *Noigandres 4* (1958). Reprinted in: *Xadrez de Estrelas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, no pagination.

GOMRINGER, Eugen. flow grow show blow. [1954.] In: *worte sind schatten: die konstellationen 1951-1968*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969, p. 37.

GOMRINGER, Eugen. silencio. [1954.] In: *worte sind schatten: die konstellationen 1951-1968*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969, p. 28.

KOLÁŘ, Jirí. Fontana. [1962.] In: *Signboard for Gersaint*, 1966. Reprinted in: *Das sprechende Bild: Poeme – Collagen – Poeme*. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1971, p. 33.

MALLARMÉ, Stéphane. *Un Coup de dés*. Separatum in : CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva; EdUSP, 1975.

MALLARMÉ, Stéphane. Sainte. In: *Poésies*. Paris: Gallimard, 1972, p. 64.

OLEA, Héctor. *Poemusikós*.

RÜHM, Gerhard. Jetzt. Reprinted in: WILLIAMS, Emmett (org.). *Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press, 1967, unpaginated.

VELOSO, Caetano. dias dias dias / pulsar. Philips stereo 2801 034, 1975. Record inserted in: CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. *Caixa preta*. São Paulo: Edições Invenção, 1975.

VROOM, Ivo. hommage à mondriaan. [1966.] In: *Labris*, 1 Jan. 1967. Reprinted in: SOLT, Mary Ellen (org.). *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press, 1970, p. 180.

Secondary sources:

CLÜVER, Claus. Augusto de Campos's 'terremoto': Cosmogony as Ideogram. *Contemporary Poetry* 3.1 (1978), p. 38-55.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos. Trad. Samuel Titan Jr. e Claus Clüver. *Literatura e Sociedade: Revista de teoria literária e literatura comparada* (Universidade de São Paulo) 2 (1997), p. 37-55.

CLÜVER, Claus. Iconicidade e isomorfismo em poemas concretos brasileiros. Trad. André Melo Mendes. In: *Dossiê: 50 anos da poesia concreta*. Org. Myriam Corrêa de Araújo Ávila *et al.* *O eixo e a roda* (Belo Horizonte: FALE, Universidade Federal de Minas Gerais), no. 13 (July–Dec. 2006), p. 19-38.

CLÜVER, Claus. *Klangfarbenmelodie* in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos. *Comparative Literature Studies* 18 (1981), p. 386-98.

CLÜVER, Claus. Painting Into Poetry. *Yearbook of Comparative and General Literature* 27 (1978), p. 19-34.

GOMRINGER, Eugen. vom vers zur konsellation. [1954.] Reprinted in: *theorie der konkreten poesie: texte und manifeste 1954-1997*. Wien: Edition Splitter, 1997.

SOLANGE RIBEIRO DE OLIVEIRA
OBRA PUBLICADA

Livros publicados /organizações

OLIVEIRA, Solange R. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio / INL, 1985. 115 p.

OLIVEIRA, Solange R. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertold Brecht, John Gay: uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999. 203 p.

OLIVEIRA, Solange R. *Hamlet: leituras contemporâneas*, Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

OLIVEIRA, Solange R. *Itinerário de Sofotulafai, (auto)biografia de Abgar Renault*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 334 p.

OLIVEIRA, Solange R. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1994. 208 p.

OLIVEIRA, Solange R. (Org.). *Literatura e Cinema/Literature and Film - Anais do XXVIII SENAPULI (SEMINÁRIO de Professores Universitários de Literaturas de Língua Inglesa)*. Ouro Preto: Imprensa Universitária/CIED- UFOP, 1996. v. 1500. 401 p,

OLIVEIRA, Solange R. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, S.A., 2002 . v. 1500. 221 p.

OLIVEIRA, Solange R. *Stylistic Markers in: William Golding's Early Fiction*, London: London University Press, 1985. 102p

OLIVEIRA, S.R; GUIRK, M. (Org.). *Brazil and the Discovery of America: Narrative, History, Fiction*. London: Edwin Mellen Press, 1996. 214 p.

OLIVEIRA, S. R.; RENAULT, A. H. T. (Org.). *Abgar Renault*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, Edições Ouvidor, 1996. 126 p.

OLIVEIRA, S.R., STILL, J. (Org.). *Brazilian Feminisms*. Nottingham: The University of Nottingham Monographs in the Humanities, v. XII, 1999. 211 p.

OLIVEIRA, S. R.; RENNO, C.; FREIRE, P.; AMORIM, M. A.; ROCHA, J. *Literatura e Música*. 1. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003. v. 1. 161 p.

OLIVEIRA, Solange R. *A Trip to the Moon*. Belo Horizonte: Vigília, 1975.

OLIVEIRA, Solange R. *Structural English. Audio-visual Aids Series*, Belo Horizonte: Vigília, 1976.

OLIVEIRA, Solange R. *Texts and Tests*. Belo Horizonte: Vigília, 1979.

OLIVEIRA, Solange R. *The Blue Earth*, Belo Horizonte: Vigília 1980. 86 p.

Capítulos de livro

A contemporaneidade de Shakespeare: a violência contra a mulher no poema narrativo, 'O Estupro de Lucrecia'. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares (Org.) *Shakespeare: sua época e sua obra*. 1. ed. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, v. 1, p. 227-240.

Os sonetos de Shakespeare: re-criações brasileiras In: CAMATI, Ana Stegh; MIRANDA, Célia Arns de. (Org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. 1. ed. Curitiba: Editora e Livraria Solar do Rosário, 2009, p. 75-92.

Shakespeare's Sonnets: a Case of Nontranslation. In: RESENDE, Aimara C. (Org.). *Foreign Accents: Brazilian Readings of Shakespeare*. 1. ed. Newark/London: University of Delaware Press - Associated University Presses, 2002, v. 1, p. 55-61.

The Dry and the Wet: Cultural Configurations in Clarice Lispector's Novels. In: *Brazilian Feminisms*. Nottingham: The University of Nottingham Monographs in the Humanities, v. XII, 1999, p. 116-132.

The woman in white and the man in motley: aspects of hybridity in Conrad's *Almayer's Folly* and in *Heart of Darkness*. In: KRAJKA, Wieslaw. (Org.). *Joseph Conrad: East European, Polish and Worldwide*. New York: Columbia University Press, 1999, v. , p. 257-276.

Artigos publicados em revistas científicas

- A Arte como Conhecimento: To the Lighthouse, de Virginia Woolf. *Ilha do desterro*, v. 24, p. 38-63, 1990.
- A Contribuição da Linguística para as Várias Correntes da Estilística. *Anais do I Encontro Nacional de Literatura Comparada.*, p. 71-91, 1987.
- A Cultura Brasileira e o Ensino de Línguas Estrangeiras. *Revista pedagógica do Estado de Minas Gerais*, v. 73, p. 24-30, 1995.
- A ficção de Bharati Mukherjee: Representações de Imigrantes nos Estados Unidos; *Revista de Estudos de Literatura*. Narrativas da Contemporaneidade. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, v. 5, p. 183-192, 1997.
- A Literatura e as Artes, hoje: o texto coprofágico. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 14, p. 67-84, 2007.
- A Metáfora Musical e a Representação da Identidade Feminina. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 42. p. 245-256. 2002.
- A mulher enquanto artista: Lia Luft, Clarice Lispector, Virginia Woolf. *Boletim do GT A mulher na literatura*. p. 60-66, 1990.
- A mulher na literatura. *Mulher na literatura*. p. 42-48, 1990.
- A Paixão segundo G.H.: uma leitura ideológica de Clarice Lispector. *Revista Anthropos*. La escritura del cuerpo y el silencio. Extra 2, número especial sobre Clarice Lispector, Barcelona, p. 59-67, 1997.
- A Sereia e a Centaura: a Mulher no Romance de Clarice Lispector. *Anais do III Encontro Nacional Mulher e Literatura*, p. 167-188, 1989.
- A Transubstanciación do Regional no Romance de Clarice Lispector. *Travessia*, 14, v. V, n. 2, p. 27-49, 1987.
- Abgar Renault - Poeta sem rótulos. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, v. XXII, p. 17-31, 2001.
- Brazilian Readings of British Decadentism: Abgar Renault and Pedro Nava recreate W.B. Yeats and A.V. Beardsley. *ABEI Journal* (São Paulo São Paulo, FFLCH/USP, Humanitas, v. 5, p. 57-66, 2003.
- Canção: letra e estrutura musical. *Aletria* (UFMG). v. 14, p. 299-309, 2006.
- Ciências Humanas, Ciências Exatas: unidade e diversidade da pesquisa.. *Revista da Pesquisa & Pós-Graduação*. Ouro Preto, v. 1, n. 1, p. 47-51, 1999.

Coherence and Cohesion in John Osborne's Plays. *Letras* v. IV, n. 2, p. 35-49, 1985.

"Corporal Iluminação": simbolismo e textualização do vivido em A Princesa e o Pegureiro, de Abgar Renault. *Revista do Centro de Estudos Portugueses* (UFMG), Belo Horizonte, v. 22, n. 31, p. 133-144, 2002.

Do poema ao vídeo e à instalação: o poético nas artes brasileiras contemporâneas. *Hispanic Research Journal*, v. 8, p. 171-183, 2007.

Dylan Thomas: O Bardo ao Microfone. *Estudos Anglo-americanos*. São José do Rio Preto, v. 17, p. 166-182, 1994.

Emily Dickinson: literary images and post-media representations, *Fragmentos*, Florianópolis, v. 34, p. 133-138, 2008.

Estudos Literários e/ou Estudos Culturais: eis a questão. *Crop* (FFLCH/USP), São Paulo: USP, v. 4/5, p. 29-35, 1998.

Ideology, Education and the English Teacher. *Estudos Germânicos*, v. V, n. 2, p. 40-62, 1984.

Ideology, Women and Dramatic Convention. *Anais da 5a. Semana de Estudos Germânicos*, p. 35-56, 1986.

Intermedialidade e Mito em Sonho de uma noite de verão. *Scripta UNIANDRADE*, v. 4, p. 73-82, 2006.

Leitura de uma Leitura: *O Quarto Fechado*, de Lya Luft. *Com Textos*, v. 3, n. 1, p. 0-0, Ouro Preto 1990.

Leituras Intersemióticas: A Contribuição da Melopoética para os Estudos Culturais, *Cadernos de Tradução* (UFSC), Florianópolis, UFSC, v. 7, n. 1, p. 291-306, 2001.

Literatura e as outras artes, hoje: o texto abjeto, a arte da dor e da violência. *Revista do Centro de Estudos Portugueses* (UFMG) v. 26, p. 143-158, 2006.

Literatura e as outras artes hoje: o texto pop e a poesia brasileira contemporânea. *Revista de Letras*, São Paulo. v. 48, p.101-115, 2008.

Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido. *Letras*, Santa Maria, v.34. p.189-205. 2007.

Literatura e as outras artes, hoje: um título, três problemas. *Scripta UNIANDRADE* v. 5, p. 11-21, 2007.

- Literatura e Música: trânsitos e traduções culturais. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Salvador, v. 5, p. 93-100, 2000.
- Notas para o "Itinerário de Sofotulafai": Abgar Renault e o Modernismo. *Scripta* (PUCMG) Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 165, 2003.
- O Papel do Profissional de Letras no Mundo Contemporâneo. *Com textos*, v. I, n. 1, p. 1-5, 1987.
- Os Sonetos de Shakespeare: O Que Não Foi Traduzido. *Anais da I Semana de Estudos Shakespearianos*, p. 0-0, 1990.
- Pedro Nava e Abgar Renault: uma transtextualização do decadentismo inglês. *Minas Gerais. Suplemento Literário*, v. 1285, p. 28-33, 2005.
- Quatro Faces da Alteridade: Leitura/Tradução de Poemas de Rimbaud. *Com Textos*, Ouro Preto, v. 4, p. 26-31, 1993.
- The construction of a (post-)colonial self. *Crop* (FFLCH/USP) São Paulo, USP, v. 4/5, p. 121-132, 1998.
- The Role of Art in *The Inheritors*. *Estudos Anglo-americanos*, v. 14, p. 48-53, 1992.
- The Social Aspects of Clarice Lispector's Fiction: An Ideological Reading of Passion. *Selected Proceedings of the 87 La Chispa*, p. 10-21, 1987.
- The Teaching of English Literature in Brazil: Intertextuality and Cultural Dependence. *Painel de Humanas*, v. 10, n. 02, p. 35-55, 1990.
- Traços Barrocos no Romance de Clarice Lispector. *Romance Notes*, North Carolina, Chapel Hill, v. XXIV, n. 3, p. 36-42, 1984.
- Tradução Intersemiótica e Contra-Revolução. *COM TEXTOS*, v. 6, p. 93-99, 1996.
- Um Exemplo da Mudança de Código no Romance de Clarice Lispector. *O eixo e a roda*, v. IV, n. 2, p. 20-36, 1985.
- Ut Pictura Poesis: O Fio de uma Tradição. *Ensaio de Semiótica*, Belo Horizonte, v. 9-10, n. 18- 20, p. 35-50, 1988.
- Verticality and Plastic Dislexy in William Golding's *The Spire*. *Estudos Anglo-americanos*, v. 25, p. 55-59, 1993.
- William Golding and the *Künstlerroman*: the Role of Art in *The Inheritors*. *Estudos Anglo-americanos*, v. 14, p. 48-53, 1991.

COLABORADORES

Aimara da Cunha Resende é Professora aposentada da UFMG, e Presidente do Centro de Estudos Shakespeareanos. Tem vários artigos publicados sobre Shakespeare, no Brasil e no exterior. É editora Geral do Selo CESH/Tessitura e editou “Foreign Accents: Brazilian Readings of Shakespeare”, University of Delaware Press, 2002. É co-editora da *Cambridge World Shakespeare Encyclopedia*, a ser publicada em 2012. Tradutora de “Trabalhos de Amor Perdidos”, CESH/Tessitura, 2006. Pesquisa, atualmente, sobre “Shakespeare e Cultura Popular”. Correspondente, no Brasil, da *World Shakespeare Encyclopedia*.

Ana Lucia Almeida Gazzola é Professora Emérita da Faculdade de Letras da UFMG e Diretora Executiva do Instituto Inhotim. Foi Pró-Reitora de Pós-Graduação, Vice Reitora e Reitora da UFMG. Dirigiu o Instituto Internacional da UNESCO para Educação Superior na América Latina e Caribe. Publicou vários livros e ensaios sobre literatura de viagens, romance e teatro anglo-americano e educação superior.

Bernard McGuirk é Professor Titular de Literaturas Românicas e Teoria da Literatura na Universidade de Nottingham. Entre seus livros publicados estão incluídos: *Latin American Literature. Symptoms Risk and Strategies of Post-Structuralist Criticism* (Routledge), *Falklands-Malvinas. An Unfinished Business* (New Ventures) e, com Else R. P. Vieira, *Landless Voices. The Poetry and Song of the Movimento dos Sem Terra* (CCCP) e *Haroldo de Campos in Conversation* (Zoilus). Foi presidente da Association of Hispanists of Great Britain and Ireland.

Carlos Daghlian é Professor Titular aposentado do Departamento de Letras Modernas da UNESP, câmpus de São José do Rio Preto; presidente emérito da Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês (ABRAPUI), publicou trabalhos sobre Poe, Melville e Dickinson, entre outros, no Brasil e no exterior. É responsável pelo site www.ibilce.unesp.br/emilydickinsoninbrazil

Célia Magalhães é Mestre em Letras/Linguística pela UFMG (1988) e Doutora em Literatura Comparada pela UFMG (1997). Foi professora visitante do Department of Latin American Studies da University of Nottingham de outubro de 1994 a dezembro de 1995 e do Department of Linguistics da Lancaster University de agosto de 2003 a julho de 2004. Atualmente é Professora Associada da UFMG e pesquisadora nível 2 do CNPq. Tem livros e trabalhos publicados nas áreas de Literatura Comparada e Linguística Aplicada, com ênfase em estudos da tradução e semiótica social.

Claus Clüver é Professor Emeritus of Comparative Literature, Indiana University. Lecionou muitas vezes no Brasil e em outros países. Mais de trinta de suas publicações tratam de assuntos relacionados à intermedialidade e aos Estudos Interartes. Clüver é co-organizador dos livros *The Pictured Word* (1998), *Signs of Change: Transformations of Christian Traditions and their Representation in the Arts, 1000–2000* (2004), *Orientations: Space / Time / Image / Word* (2005) e de um número da revista *Aletria* (Letras/UFMG) dedicado à intermedialidade (2006).

Eliana Lourenço de Lima Reis. Doutorado em Letras – Estudos Literários pela Fale-UFMG; pós-doutorado na Universidade de Duke (EUA). Professora Associada na Faculdade de Letras UFMG, atuando na área de Literaturas de Expressão Inglesa. Autora de *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka* (1999); co-tradutora de *O local da cultura* (1998), de Homi Bhabha, *A exaustão da diferença* (2001), de Alberto Moreiras, e *Ficções de fundação* (2004) de Doris Sommer. Autora de diversos artigos e capítulos de livros sobre literaturas pós-coloniais em língua inglesa (em especial sobre autores africanos e indianos) e sobre intermedialidade; organizadora de livros

Else R. P. Vieira é professora de estudos brasileiros e estudos comparados da América Latina e coordenadora da pós-graduação em estudos hispânicos na Queen Mary, Universidade de Londres. Sua carreira anterior na Universidade Federal de Minas Gerais incluiu a coordenação do programa de pós-graduação em Literatura e Linguística. Realizou pesquisas nas universidades de Harvard, Berkeley e Nottingham. Atuou como professora visitante no Centre for Brazilian Studies na Universidade de Oxford. Tem publicado extensivamente sobre tradução, estudos comparados e recentemente sobre cinema.

Eneida Maria de Souza. É professora titular em Teoria da Literatura e professora emérita da UFMG e pesquisadora do CNPq. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária, atuando nas áreas de crítica cultural, dependência cultural, Mário de Andrade, biografia literária e crítica brasileira. Tem vários livros publicados e inúmeros artigos em periódicos nacionais e estrangeiros, além de mais de uma dezena de capítulos de livros. Exerce atividades interinstitucionais em várias universidades brasileiras, além de universidades estrangeiras, como as de Nottingham (Inglaterra), Poitiers (França), San Andrés (Argentina).

Heliana Maria Brina Brandão é Mestre em Educação pela FaE/UFMG. Professora de Língua Portuguesa e Língua Italiana no ICHS/UFOP (1982/1997). Diretora do ICHS/UFOP (1995/1997). Pesquisadora do CEALE (FaE/UFMG) e Professora Mediadora da Comunidade Virtual *Escrevendo o Futuro*, pelo Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária (CENPEC).

Judith Still é Professora Titular de Francês e Teoria Crítica na Universidade de Nottingham. É autora de *Justice and Difference in Rousseau* (1993) e *Feminine Economies* (1997). É editora de *Men's Bodies* (2003), co-editora de *Intertextuality* (1990), *Textuality and Sexuality* (1993), *Women and Representation* (1995) e *Brazilian Feminisms* (1999). É também editora de *Paragraph*. Diretora do Humanities and Social Sciences Research Centre. Está atualmente finalizando dois livros sobre hospitalidade.

Lúcia Helena de Azevedo Vilela é Doutora em Letras–Literatura Comparada pela UFMG, com Pós Doutorado pela UERJ/Universidade de Toronto, Canadá; Professora Adjunta de Literaturas de Expressão Inglesa da Faculdade de Letras, aposentada pela UFMG. Foi membro da diretoria da ABRALIC (2000-2002) e co-organizadora de *Valores: Arte Mercado Política*, 2002. Publicou ensaios e capítulos de livros sobre Yeats, Melville e Silko, entre outros. Desenvolve pesquisa sobre literaturas étnicas norte-americanas.

Maria Clara Versiani Galery é Professora do curso de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto. É doutora em Estudos Literários pela Universidade de Toronto e especialista em traduções e adaptações de Shakespeare. Tem publicações sobre literaturas de língua inglesa, especialmente em dramaturgia shakespeariana, em periódicos brasileiros e em livros publicados nos Estados Unidos e no Canadá.

Maria do Carmo Lanna Figueiredo é Mestre em Literatura Brasileira e Doutora em Literatura Comparada, professora da UFMG e da PUC Minas (aposentada), orientou dissertações, teses e bolsistas de IC, coordenou Projetos de Pesquisas (CNPq e FAPEMIG). Autora e organizadora de edições universitárias, publicou na Nankim Editora, de SP; na Mazza Edições, de BH; nas Publicações Alfa, de Lisboa. Vários artigos em periódicos nacionais e estrangeiros e trabalhos em Congressos.

Maria Lucia Vasconcellos é afiliada à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde desenvolve atividades em Estudos da Tradução, ministrando disciplinas e supervisionando pesquisa, no âmbito da graduação e pós-graduação. Seus interesses de pesquisa exploram o diálogo entre Estudos da Tradução, Linguística Sistêmico-Funcional e metodologias de corpus, interface em que tem publicado artigos, capítulos de livros e organizado volumes especiais.

Marlene Soares dos Santos é Professora Titular de Literatura Inglesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro com especialidade em Shakespeare. Possui mestrado pela Universidade da Califórnia Los Angeles, doutorado pela Universidade de Birmingham e pós-doutorado pela Universidade de Yale. Publicou vários artigos em revistas especializadas, e é co-organizadora do livro *Shakespeare, sua época e sua obra* (2008). É membro fundador do Centro de Estudos Shakespearianos

Munira H. Mutran é professora associada da USP e doutora em Letras pela mesma universidade. Publicou vários livros, capítulos de livros e artigos em periódicos especializados. Atua na área de Letras, com ênfase em literatura irlandesa e literaturas comparadas. Orientou várias teses de Doutorado e dissertações de Mestrado.

Nancy Maria Mendes é Professora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da UFMG (aposentada); Mestre em Literatura Brasileira pela mesma instituição; Doutora em Literatura e Civilização Francesas pela *Université de Paris III — Sorbonne Nouvelle*; autora de ensaios literários, publicados em livros coletivos e revistas brasileiras especializados, além dos seguintes livros: *Uma galeria de pintores holandeses no romance proustiano*; *Barroco mineiro em textos* (organização, introdução e notas) e *Apesar do tempo* (romance).

Regina Przybycien é professora sênior do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFPR e professora visitante de Literatura Brasileira na Universidade Jagiellônica de Cracóvia, Polônia. Realiza pesquisas relacionadas aos estudos de gênero e estudos pós-coloniais e é tradutora de literatura polonesa e inglesa. Sua publicação mais recente é a coletânea *Poetas mulheres que pensaram o século XX* (Editora UFPR, 2008).

Sandra Regina Goulart Almeida é Professora Associada da Faculdade de Letras da UFMG, Mestre e Doutora pela Universidade da Carolina do Norte, Estados, com Pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Columbia. Foi Presidente da ABECAN e atuou como Diretora de Relações Internacionais da UFMG. É pesquisadora do CNPq e desenvolve pesquisa na área de literaturas de língua inglesa, literatura comparada e crítica literária feminista. Tem artigos publicados em revistas nacionais e estrangeiras e vários livros organizados.

Thaís Flores Nogueira Diniz é Professora Associada, aposentada pela Universidade Federal de Minas Gerais, Doutora pela UFMG/Indiana University, com Pós-doutorado no Queen Mary College, University of London. É pesquisadora do CNPq e suas áreas de interesse incluem a relação entre a literatura e as outras artes, especialmente o cinema, drama contemporâneo e intermedialidade. Publicou livros sobre literatura e cinema e vários artigos no Brasil e no exterior. Atualmente coordena o grupo de pesquisa Intermídia.

Thomas Burns. BA em Letras Clássicas pela Universidade da Califórnia, Berkeley, EUA; Mestrado em Inglês pela UFMG; Doutorado em Literatura Anglo-americana pela UFSC; Visiting Scholar na Universidade Estadual do Colorado, EUA; professor de literatura de expressão inglesa na FALE da UFMG; publicações no Brasil e nos EUA sobre poesia, traduções e crítica literária; sua pesquisa acadêmica focaliza nas representações de poder na literatura, na literatura de guerra e na literatura irlandesa.

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva, Doutora em Lingüística e Filologia pela UFRJ, é professora titular na UFMG, bolsista do CNPq e da FAPEMIG. Foi presidente da ALAB, chefe de departamento na UFMG, assessora de Educação a Distância na UFMG, e presidente da Comissão de Especialistas de Letras da SESu-MEC (2000-2002). Atualmente é a editora chefe da *Revista Brasileira de Lingüística Aplicada*.

Professora Titular e Emérita da Universidade Federal de Minas Gerais e Professora Adjunta da Universidade Federal de Ouro Preto, Solange Ribeiro de Oliveira obteve os títulos de Doutor em Letras e de Livre Docente em Letras pela Faculdade de Filosofia da UFMG. Fez Pós-Doutorado em Literatura Comparada e Estilística, respectivamente na Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill, EUA, e na Universidade de Londres, Inglaterra. Dentre os cargos administrativos que exerceu, destacam-se o de Chefe do Departamento de Letras Anglo-Germânicas da UFMG e o de Diretora do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da UFOP. Em suas funções acadêmicas e docentes, Solange distinguiu-se no ensino de Língua e de Literatura Inglesa, em Teoria da Literatura e em Literatura Comparada.

ISBN 978-85-7758-075-0



9788577580750

UFMG
fole
letras