Elogio *da* Lucidez A Comparação Literária *em* Âmbito Universal

Elogio *da* Lucidez

A Comparação Literária *em* Âmbito Universal

Textos em homenagem a
Tania Franco Carvalhal

Organizado por
EDUARDO F. COUTINHO
LISA BLOCK DE BEHAR
SARA VIOLA RODRIGUES

INSTITUTO DE LETRAS UFRGS
UFRGS UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
abralic 18 anos associação brasileira de literatura comparada
EDITORA Evangraf
ISBN 85-87455-40-0
9 788587 455406

*R*econhecendo a importância de Tania Franco Carvalhal dentro do quadro dos Estudos Literários não só brasileiros como internacionais, onde se destacou como docente, pesquisadora, crítica literária, ensaísta e grande empreendedora de foros de debates e espaços de investigação, sobretudo no âmbito da Literatura Comparada, vimos com este livro prestar-lhe uma homenagem neste momento em que completa os seus sessenta anos de vida e quarenta de intensas atividades profissionais.

*C*omo as contribuições recebidas provêm de países variados e foram produzidas em idiomas distintos, indicando o alcance do comparatismo e o raio de atuação da pesquisadora, decidimos mantê-las no original, garantindo assim o sabor da transversalidade tão própria da disciplina em questão.

*N*a certeza de estarmos contribuindo, ao trazer a público esses textos, para os estudos literários no país, passamos agora ao leitor o conjunto dessas reflexões esperando que venha a dar prosseguimento a essas veredas do comparatismo onde Tania, com tanta maestria, sabe desempenhar o seu papel.

Os Organizadores

Elogio *da* Lucidez

Organizado por
EDUARDO F. COUTINHO
LISA BLOCK DE BEHAR
SARA VIOLA RODRIGUES

Elogio *da* Lucidez

A Comparação Literária *em* Âmbito Universal

Textos em homenagem a
Tania Franco Carvalhal

INSTITUTO DE LETRAS UFRGS
UFRGS UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
abralic 18 anos associação brasileira de literatura comparada
EDITORA Evangraf

© dos autores
1ª edição 2004

Direitos reservados desta edição:
Instituto de Letras da UFRGS

Capa: Carla M. Luzzatto
Foto: Dulce Helfer – ZH
Editoração: Christiano Stráéhl

Revisores: Lúcia Sá Rebello
Maria Luíza B. da Silva
Patrícia Lessa Flores da Cunha
Sara Viola Rodrigues
Suzana Kanter
Tatiana Selva Pereira

Ficha Catalográfica

E48 Elogio da lucidez: a comparação literária em âmbito universal; textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal / organizado por Eduardo F. Coutinho, Lisa Block de Behar e Sara Viola Rodrigues. – Porto Alegre: Evangraf, 2004.
416p. ; 16x23cm

Obra contém textos em português, inglês, francês e espanhol.

Inclui referências.

Inclui lista de colaboradores.

1. Literatura comparada. 2. Estudos literários. 3. Ensaios teórico-críticos. 4. Literatura comparada – Artes – Documentário – Fotografia. 5. Poesia. 6. Ficção. 7. Literatura portuguesa contemporânea – Identidade. 8. Literatura de viagens. 9. Comparatismo – América Latina. 10. Depoimentos. 11. Estudos de tradução. I. Coutinho, Eduardo F. II. Behar, Lisa Block de. III. Rodrigues, Sara Viola.

ISBN: 85-87455-40-0 CDU 82.091(081.1)

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Ana Lucia Wagner – CRB10/1396)

Porto Alegre
Inverno 2004 / Printed in Brazil

SUMÁRIO

Apresentação

"Nota introdutória" / **9**
Os Organizadores
"Uma jovem talentosa" / **11**
José E. Mindlin

Poesia e ficção

"O vento e a canção" / **15**
Mario Quintana
"Nunca mais seremos os mesmos" / **17**
Luiz de Miranda
"O mar do sul" / **19**
José Augusto Seabra
"Desfolha" (Augusto Meyer, Leitor) / **21**
Hélio Póvoas Júnior
"O sorriso em Porto Alegre" / **23**
Maria Alzira Seixo
"Travessia" / **25**
Sérgio Faraco

Ensaios

1.Literatura Comparada: teoria e crítica.

"Vénus et le texte" / **31**
Eva Kushner
"Some Shape Shiftings of the Divine Feminine in XIXth Century Literature" / **39**
Gerald Gillespie
"Is World Literature a Problem?" / **45**
Douwe Fokkema
"The Ethics and Aesthetics of Literature: a Comparative Perspective" / **51**
Eugene Eoyang
"Le Ginkgo des comparatistes. Considérations sur l'éthique de la comparaison" / **67**
Manfred Schmeling

"The Advantage and Disadvantage of Nietzsche's Concept of 'Critical History' for Literary Historians Today" / **75**
Elrud Ibsch
"Os inéditos de Roland Barthes" / **83**
Leyla Perrone–Moisés

2.Literatura Comparada e outras artes:

"Deux fois le temps retrouvé : Raul Ruiz et Proust. L'idéalisme de la littérature, l'idéalisme du cinéma et le temps de la visitation / **91**
Jean Bessière
«O documentário como forma de representação: a América Latina em documentários canadenses pós-modernos" / **105**
Anelise Reich Corseuil
"A fotografia e a arte: ainda o diálogo entre André Malraux e Walter Benjamin" / **113**
Edson Rosa da Silva

3.Estudos de autores e obras:

"Le 'document humain' et la poétique naturaliste / **121**
Yves Chevrel
"Nevermore" / **129**
Pierre Brunel
"A Brush and Two Pens" / **137**
Earl Miner
"Guido Ballo and the Depth of Language" / **143**
Steven P. Sondrup

4. Imagens do outro:

"Os 'Conselhos aos Peregrinos' na Literatura de Viagens à Terra Santa" / **153**
Fernando Cristóvão
"Leitura, escrita e identidade na literatura portuguesa contemporânea" / **163**
Lélia Parreira Duarte
"O Brasil de Marianne North: lembranças de uma viajante inglesa" / **169**
Ana Lúcia Almeida Gazzola
"Palimpsests of Memory" / **181**
Monica Spiridon
"La folie: narrrativisation du vécu colonial" / **195**
Sylvie André
"Nuevas aportaciones al estudio de la recepción hispánica de la obra de Antonio Tabucchi" / **209**
Assumpta Camps

5. O comparatismo e suas fronteiras:

"National Literatures in the Age of Globalisation" / **219**
Mihaly Szegedy–Maszak
"Cultural Transparency in a Postnational World" / **229**
John Boening
"De fronteras, travesías y otras liminalidades" / **237**
Zulma Palermo
"The Brahminization of Theory: Postcolonial Criticism, Commodity Fetishism, and False Consciousness" / **245**
Dorothy Figueira
"História, imaginação e memória" / **255**
Helder Macedo
"Literatura Comparada e tradução: hermenêutica e crítica" / **259**
Patrícia Lessa Flores da Cunha
"Vanguardia hoy" / **265**
Noé Jitrik

6. O comparatismo na América Latina:

"Brazil and the Latin American Literary Canon" / **273**
Mario Valdés
"'Own' and 'Other' in Latin American Literature: a Short (Post)meditation" / **283**
Jüri Talvet
"*El Brasil intelectual: impresiones y notas literarias*, um ensaio argentino sobre as letras no Brasil" / **289**
Luiz Roberto Cairo
"Identidad o presencia: el proceso poemático de Octavio Paz" / **299**
Wladimir Krysinski
"Borges y Bioy Casares: acuerdos y desacuerdos de una confabulación literaria singular" / **313**
Lisa Block de Behar
"*Per speculum in aenigmate.* Reflejos y espejos en Borges y Guimarães Rosa" / **327**
Biagio D'Angelo
"Memória e ficção: de Raul Pompéia a José Lins do Rego" / **335**
José Aderaldo Castello
"Un itinéraire donjuanesque: de São Paulo à Seville via Copenhague et Madrid" / **343**
Daniel Henri Pageaux
"Augusto Meyer ensaísta" / **355**
João Alexandre Barbosa
"Andradina de Oliveira e o corpo da cidade" / **363**
Rita T. Schmidt

7. Depoimentos:

"Registro de um diálogo nas trilhas do comparatismo" / **371**
Eduardo F. Coutinho
"Literatura, comparatismo y redención" / **375**
Claudia Costanzo
"Literatura Comparada e estudos de tradução: um percurso e algumas perspectivas" / **381**
Sara Viola Rodrigues
"No próprio e no alheio. A crítica e ensaísta Tania Carvalhal" / **389**
Lúcia Sá Rebello
"Tania Carvalhal e a fundação da ABRALIC" / **393**
Gilda Neves da Silva Bittencourt
"Plenitude literária" / **399**
Maria Luiza Berwanger da Silva

NOTA INTRODUTÓRIA

Reconhecendo a importância de Tania Franco Carvalhal dentro do quadro dos Estudos Literários não só brasileiros como internacionais, onde se destacou como docente, pesquisadora, crítica literária, ensaísta e grande empreendedora de foros de debates e espaços de investigação, sobretudo no âmbito da Literatura Comparada, vimos com este livro prestar-lhe uma homenagem neste momento em que completa os seus sessenta anos de vida e quarenta de intensas atividades profissionais.

Previsto inicialmente como um conjunto mais singelo de textos-depoimento daqueles que tiveram o privilégio de compartilhar de suas inquietações intelectuais e de sua presença amiga, este livro tomou vulto tão rapidamente – o que atesta sem dúvida o prestígio da homenageada – que se acabou tornando uma obra coletiva, composta de poesia, ficção, ensaios teórico-críticos e depoimentos, a retratar, pela variedade de formas e dos tópicos abordados, o perfil da pesquisadora.

Dada a diversidade dos textos incluídos, mas ao mesmo tempo o parentesco de idéias presentes em muitos deles, optamos, na organização do material, por uma distribuição temática, agrupando-os primeiro por gênero, e, em seguida, pelo assunto ou tópico. Desse modo, a categoria "ensaios", a mais ampla evidentemente do livro, uma vez que se trata da seara principal de atuação de Tania Carvalhal, foi subdividida em vários itens, cujos títulos sinalizam o tipo de trabalho que os integra.

Como as contribuições recebidas provêm de países variados e foram produzidas em idiomas distintos, indicando o alcance do comparatismo e o raio de atuação da pesquisadora, decidimos mantê-las no original, garantindo assim o sabor da transversalidade tão própria da disciplina em questão.

Na certeza de estarmos contribuindo, ao trazer a público esses textos, para os estudos literários no país, passamos agora ao leitor o conjunto dessas reflexões esperando que venha a dar prosseguimento a essas veredas do comparatismo onde Tania, com tanta maestria, sabe desempenhar o seu papel.

Os Organizadores

UMA JOVEM TALENTOSA

José E. Mindlin

Com a elevação do nível médio de vida no Brasil, a homenagem que se presta a Tania Carvalhal - e que há um século estaria sendo dedicada a uma idosa e respeitável pesquisadora - hoje, na realidade exprime o reconhecimento da comunidade acadêmica a uma jovem e talentosa companheira de incansável atividade, pelo trabalho que vem realizando no campo dos estudos literários, com um aviso do muito que ainda se espera de sua erudição e de seu talento.

A presença do Brasil nos fóruns internacionais de estudos de literatura comparada deve muito à persistência de Tania Carvalhal, que vem dando ao nosso idioma, e à literatura brasileira, um relevo que lhe faltava, justamente pelo desconhecimento do português por parte do público leitor de outros países.

Tenho tido há uns bons anos o privilégio de conhecê-la, e de acompanhar seus trabalhos, e é portanto com alegria que participo desta homenagem. Bem haja Tania Carvalhal!

26.2.2004

POESIA E FICÇÃO

O VENTO E A CANÇÃO*

Mario Quintana

Para Tania Franco Carvalhal

Só o vento é que sabe versejar:
Tem um verso a fluir que é como um rio de ar.

E onde a qualquer momento podes embarcar:
O que ele está cantando é sempre o teu cantar.

Seu grito é o grito que querias dar,
É ele a dança que ias tu dançar.

E, se acaso quisesses te matar,
Te ensinava cantigas de esquecer

Te ensinava cantigas de embalar . . .
E só um segredo ele vem te dizer:

– é que o vôo do poema não pode parar.

---

* Mario Quintana. *80 Anos de Poesia.* Porto Alegre: Globo, 1986, p. 171.

NUNCA MAIS SEREMOS OS MESMOS*

Luiz de Miranda

a Tania Franco Carvalhal

A tarde morre longe,
debaixo dos olivais,
minha alma entardece
e desce as escadas do adeus.

Não serei mais o mesmo,
tudo morre dentro de mim,
tudo se esquece,
nas alvenarias do tempo.

Trabalho os mistérios da alma,
nos cômodos secretos do corpo.
Tudo renasce, o esplendor é belo,
fumo um cigarro, vagarosamente,
enquanto o vinho perfila o elo
que a paixão assopra em meus ouvidos,
ávidos, de tudo o que o amor produz.
A tarde morre
debaixo dos meus pés,
nós que andamos
os descaminhos mais estranhos,
nas miudezas do destino.
Meu violão eu afino
nos ventos espantados da pampa.

Nunca mais seremos os mesmos,
a tarde rola morna a esmo,
nossa lágrima é calada,
vira um cristal da madrugada.
A tarde se desfia
no colo de nossa alma vazia.

Lavras, Minas
5 de janeiro, final da manhã, 2000

---

* Luiz de Miranda. In: *Trilogia da Casa de Deus*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2002, p. 237.

O MAR DO SUL*

José Augusto Seabra

A Tania Carvalhal

É outro o mar do sul
assim verde e aflito
entre o pampa e o azul
com medo ao infinito.

Só a ilha adormece
numa rede tão mole
que tece e se destece
como a trança do sul.

Talvez a queixa ouça
da palmeira que chora
a saudade do mito,

enquanto se balança
entre o grito e a hora
alheado e proscrito.

* Seabra, José Augusto. *Amar a Sul.* Porto Alegre: Ed. Movimento, 1997, p. 22.

DESFOLHA*

(Augusto Meyer, Leitor)

Hélio Póvoas Júnior

para Tania Franco Carvalhal

se generosa impureza
entra sem bater
mais exalça o belo

se folha propícia
greta mil rachas
frescas linhas grelam

benfazeja fenda
complacente fibra
se retesada víbora

se cascalho grácil
noli-me-tangere!
bem saliente o viço

se brecha na brisa
em seu favor
soprarão favônios

assim frágil cesura
unha quebradiça
se dobradiça cunha

"Por mais fechado em sua perfeição formal que pareça um poema, por mais impregnado de auto-suficiência e pureza como expressão de arte, há sempre uma folha propícia, por onde entra a generosa impureza da vida, restabelecendo a circulação do sangue entre arte e realidade, entre verdade estética e verdade humana" (Augusto Meyer, Preto & branco. *Rio de Janeiro: Grifo Edições/INL, 2ª ed. 1971. "Mistério da caixinha de música").*

---

* Hélio Póvoas Júnior. In: *Urbe, querência.* Porto Alegre: Ed. Movimento, 2000, p. 61

O SORRISO EM PORTO ALEGRE

Maria Alzira Seixo

Para a Tania

Foi a seguir ao teu primeiro congresso nosso
eu tinha cantado o fado, lembras-te?, entre Fokkema e Remak,
no restaurante.
Alcides, meu eleito da tua eleição,
deitava-nos aquele olhar benévolo
que um cientista concede às pessoas de Letras,
e estávamos felizes.

Naquela altura era divertido ser comparatista,
trabalhávamos tanto, meu Deus,
e entusiasmávamo-nos tanto tanto
a querer fazer tudo sem pensar,
só mãos, olhos e cabeça de criar,
num momento a alcançarmos o mundo.

Alcançámos. Para verificar como é pequeno
e bom, na literatura e no conjunto esforço
despossuído.
Desde então contámos sempre com o teu sorriso
aberto e vital, com a face a acolher-se à luz dos olhos,
e todo um espaço de captação seduzida em frente.

Na esteira de Porto Alegre.
Com os sem-terra a entrar na literatura
e José aparecendo a abençoar a casa cheia,
sorrias sempre. Esperanças de Lula, muitas.
Acontecidas.
No dia seguinte almoçámos na cozinha feijão com farinha-de-pau,
na calma de eles terem partido todos,
e ficámos irmãs.

Na esteira de estrelas do teu riso
andámos sempre,

eu mais frenética, decidida, impaciente,
tu amarrando de vez em quando a cara, apreensiva ou alarmada
– se visses como o ar se turva quando amarras a cara,
como o olhar se te vira para dentro e se esgueira em dardos incisivos e exploradores,
como a sombra te oculta a boca e dás então encontrões à vida...
Mas passa depressa, alguém te diz Bom Dia e o ar brilha de novo
na esteira de estrelas que o riso dos olhos te projecta,
minha irmã.

Este será um ano para o nosso sossego
com o nascer do Sol bem perto, que tardava.
Caminhamos ponderadamente para a beira do Pacífico
a prolongar a senda que encetámos
e tu continuas.
Vai em frente!
Há ilhas em redor do corpo que aguardam
o teu sorriso continental itinerante,
como aguardam as praias do Brasil
sempre o gesto acompanhado e de labor
que vem do Sul.

Na esteira de luzes das cidades maravilhosas
onde falar português é cintilação e pujança
o teu sorriso amacia as esquinas
e a luz dos olhos obstinados alarga todos os caminhos.
Na companhia do Sol tépido e de um frio limpo,
desenrola a esteira dos teus panos de todos os países
abre as asas frequentes
que vamos contigo na alegria do mar.

16 de Janeiro de 2004

TRAVESSIA

Sérgio Faraco

Foi de propósito que Tio Joca escolheu aquele dia. De madrugada já fazia jeito de chuva no céu de Itaqui e sentia-se no ar aquele inchume, prenúncio de que um toró ia desabar a qualquer hora. Por toda a manhã o ar esteve assim, morno, abafadiço. Antes do meio-dia o tio se resolveu, embarcamos na chalana e cruzamos o rio.

O rancho de André Vicente ficava no meio de um matinho, perto do rio, lá chegamos por volta da uma. Dona Zaira, desprevenida, preparou às pressas um carreteiro com milho verde. Para rebater, André Vicente abriu um garrafão de vinho feito em casa, gostosura tamanha que até a mim me deram de beber quarto de caneca. Tio Joca bebeu meio garrafão e, como sempre, contou velhas e belas histórias de lutas de chibeiros contra os fuzileiros do Brasil.

Após a sesta fui à vila comprar pão, salame, queijo, o tio já saíra com André Vicente para buscar as encomendas. Dona Zaira arrumou o farnel numa velha pasta de colégio e fomos nos sentar na varanda para esperar os homens, ela costurando, eu ouvindo a charla dela. A mulher de André Vicente gostava de me dar confiança porque no tenía hijos. Não era a primeira vez que me convidava para morar com ela no Alvear.

Os homens voltaram à noite numa carroça com tolda de lona, puxada por um burro, na boléia um baixinho de lenço no pescoço que atendia por Carlito. As encomendas eram tantas que fiquei receoso de que a chalana não flutuasse.

Tio Joca consultou Dona Zaira:

– Então, comadre, vem água ou não vem?

Ela disse que durante a tarde tinha erguido vela a Santa Rita e São Cristóvão, na intenção de um chaparrón, o tio retrucou que naquela altura, nove da noite, os santos já não resolviam e carecia negociar mais alto. Os homens deram risada e começaram a descarregar. Também tinham trazido um cesto de peixe.

O tio estava disposto a esperar até a madrugada do outro dia, mas, perto da meia-noite, uma brisa começou a soprar, em seguida virou vento e o vento ventania. De repente parou, como param os cavalos, com os músculos tensos, na linha do partidor. Veio então o primeiro relâmpago, tão forte que parecia ter rachado o rancho ao meio. A ventania recomeçou e logo o primeiro galope do aguaceiro repicou no zinco do telhado.

Tio Joca festejou a chuvarada com uma caneca que passou de mão em

mão e disse a Dona Zaira que ali estava o comprovante: nos santos não dava de confiar, não mandavam nada, nos arreglos mais piçudos era preciso tratar direto com o patrão.

André Vicente e Carlito ajudaram a carregar a chalana. A ribanceira era um sabão e ainda era preciso cuidar para não dar água nos embrulhos.

Logo depois da partida de Alvear, Tio Joca mostrou uma pequenina luz vermelha que piscava no outro lado, na margem brasileira.

– Me avisa se ela se mexer.

Era o lanchão dos fuzileiros, que o tio chamava "bote dos maricas", por causa do boné com rabinho da corporação.

No canto da proa desfiz o farnel.

– Come também, tio?

– Mais adiante.

É que bracejava com os remos, a chalana ia e vinha sacudida pelas espumantes marolas. Com as chuvas da outra semana o Uruguai tinha pulado fora de seu leito, e além da forte correnteza havia redemoinhos pelo meio do rio, daqueles que podem engolir uma chalana com seu remador.

A chuva continuava forte, chicoteando a cara da gente e varando a gola do capote. Tio Joca deu um assobio.

– A encomenda tá molhando, filho.

Desdobrei uma segunda lona. Me movia com dificuldade entre os pacotes e o cesto de peixe.

– Nada?

– Nada, tio.

– Parece que tudo vai bem.

Uma corrente mais forte botou a chalana de lado. Tio Joca se arreliou:

– Eta, rio de bosta!

Ele continuava preocupado e não era por nada. Estávamos precisados de que tudo desse certo. Fim de ano, véspera de Natal, uma boa travessia, naquela altura, ia garantir o sustento até janeiro.

– Tio – chamei, assustado –, a luz se apagou.

– Se apagou?

Voltou-se, ladeou o corpo, por pouco a chalana não emborca.

– Ah, guri, não vê que é uma chata passando em frente?

Agora eu via a silhueta da chata, ouvia o ronco do motor. Em seguida a luz reapareceu. Acima dela, na névoa, dessoravam as luzes de Itaqui.

– Esse cagaço até que me deu fome.

– Tem queijo e salame.

– Me dá.

Mas estava escrito: aquela travessia se complicava. A chuva foi arrefecendo e parou quando já alcançávamos o meio do rio. Tio Joca nada disse, mas eu adivinhava o desencanto entortando a boca dele. Para completar, olhei outra vez para a margem brasileira e outra vez não avistei a luz.

– Vai passando outra chata, tio.

– Ué, de novo?

Recolheu um remo, o outro n'água a manter o rumo.

– Não tem chata nenhuma.

Mas o farolete do lanchão não reapareceu.

– Agora essa! Não querem gastar a bateria esses malandros?

Cambou a chalana a favor da correnteza, mudando o ponto do desembarque.

– Vê as botas de borracha, vai ter barro do outro lado.

– Falta muito, tio?

Não respondeu. Ainda lutava com a chalana e eu ouvia o sopro áspero de sua respiração.

– Tio?

– Quieto, eles vêm vindo.

Eu nada ouvia. Ouvia sim aquele som difuso e melancólico que vinha das barrancas do rio depois da chuva, canto de grilos, coaxar de rãs e o rumor do rio nas paredes de seu leito. Mas o tio estava à espreita, dir-se-ia que, além de ouvir, até cheirava.

– Mete a encomenda n'água.

Três ventiladores, uma dúzia de rádios, garrafas, cigarros, vidros de perfume e dezenas de *cashemeres*, nosso tesouro inteiro mergulhou no rio. O tio começou a assobiar uma velha milonga, logo abafada pelo ruído de um motor em marcha lenta. A poucos metros, a montante, um poderoso holofote se acendeu e nos pegou de cheio.

– Tio!

– Quieto, guri.

– Buenas – disse alguém atrás da luz. – Que é que temos por aí?

Sem esperar que mandassem, o tio atirou a ponta do cordame.

– Um rio medonho, doutor tenente.

Um fuzileiro recolheu a corda e prendeu-a no gradeado.

– Que é que temos por aí? – insistiu o tenente.

– Peixe, só uns cascudos para o caldo do guri que vem com fome.

O tenente se debruçou na grade.

– Peixe? Com o rio desse jeito?

– O doutor tenente entende de chibo e de chibeiros, de peixe entendo eu – disse Tio Joca, mostrando a peixalhada no cesto.

Alguém achou graça lá em cima.

– Bueno, venham daí, eu puxo essa chalana rio acima.

– Grácias – disse o tio. – Pula duma vez, guri.

O tenente me ajudou a subir e passou a mão na minha cabeça.

– Tão chico e já praticando, hein? Essa é a vida.

– Essa é a vida – repetiu Tio Joca.

Teso, imóvel, ele olhava para o rio, para a sombra densa do rio, os olhos deles brilhavam na meia-luz da popa e a gente chegava a desconfiar de que ele estava era chorando. Mas não, Tio Joca era um forte. Decerto apenas vigiava, na esteira de borbulhas, o trajeto da chalana vazia.

ENSAIOS

1. Literatura Comparada: teoria e crítica

VÉNUS ET LE TEXTE

Eva Kushner

Chez Montaigne, comme chacun le sait, la relation entre le titre d'un essai et sa dominante (ou ses dominantes) est parfois très indirecte, sinon volontairement occultée; tel est le cas, si connu, de l'essai "Des coches"; c'est aussi celui de l'essai III/5, "Sur des vers de Virgile" qui le précède. En réponse à l'occasion qui donna naissance aux pages qui vont suivre, occasion qui s'était donné pour but de démontrer que l'ordre du Troisième livre repose sur une structure mythologique, j'adopte, pour traiter de l'essai III/5, un titre qui problématise plutôt que d'affirmer: Vénus est–elle au centre de l'essai "Sur des vers de Virgile", et serai–je en mesure d'apporter un complément d'appui à l'hypothèse d'ensemble qui est celle de Daniel Martin? Poser la question ainsi serait déjà présupposer que le texte a un centre unique, ou du moins un thème dominant qui en se développant se nourrirait de l'apport des autres thèmes. Or, je ne pense pas que l'essai soit ainsi construit; il m'apparaît que les essais de Montaigne, et particulièrement ceux du *Troisième Livre*, se construisent autrement, si tant est que l'on puisse même dénommer construction un procédé qui précisément veut déjouer toute fixation afin de pouvoir mieux capter la vie en mouvement. Le texte est donc le filet dans lequel il faudrait pouvoir retenir Vénus (comme Vulcain a si inélégamment essayé de le faire) tout en sachant que le filet est aussi élusif que son objet.

Dans son ouvrage intitulé *Montaigne's Essais*, Dorothy Coleman[1] nous propose un modèle de lecture, ou du moins de démarche dans la lecture susceptible de répondre adéquatement aux exigences du texte montaignien. Or, une telle lecture doit précisément s'adapter aux glissements thématiques, aux variations du schéma actanciel et au rôle de l'implicite, autant de stratégies textuelles appelant le lecteur à recréer les chaînons manquants. En vue de cet acte de communication littéraire, il faut un lecteur qui sache écouter: "Reading Montaigne is made ten times more difficult since he himself knows [...] that we have to 'hear' the text, to 'sing' the text and to 'musicalize' the text. [...] The number of times Montaigne's synaesthetic views come out is frequent."[2]; si bien que le lecteur doit se montrer attentif à tous les

---

[1] Dorothy Gabe Coleman, *Montaigne's Essais* (London: Allen and Unwin, 1987).
[2] *Op. cit.*, p. 12.

aspects de tous les signes verbaux. Mais ces signes sont précisement cela: des signes, et rien n'est donné d'une manière absolue. "The oblique approach, the darting back and forth, the heavy slowness with which the sentence winds itself out, the imagination working on the mind as a stimulus, the harmonious blending of two opposite ideas almost like a painting, the musical analogy, [...] all draw the reader's attention to an aesthetic form, to a kind of meditation which is the centre of the *Essais*."[3] Si telle est la complexité de notre objet, comment saurions–nous affirmer qu'il ait un centre absolu? Tout au plus Vénus est–elle présente à notre texte comme un de ses foyers symboliques; mais elle y est, nous le verrons, en concurrence avec le texte lui–même comme objet ultime de l'attention de Montaigne, et comme lieu de rencontre avec le lecteur.

Ce n'est pas par hasard que l'essai "De la diversion" précède "Sur des vers de Virgile"; en y présentant la diversion comme comportement, mais aussi comme procédé rhétorique, Montaigne donne en fait accès au jeu qui va se jouer dans les essais suivants. Diversion, détour, digression, voilà autant de démarches qui, centrifuges en apparence, servent à ramener l'attention à la quête centrale, dont l'enjeu devient toujours plus désirable à mesure que son accomplissement tarde davantage. Dans "De la diversion", le jeu se déploie entre une série de préoccupations essentielles de la vie humaine: deuil, crainte de la mort, maladie et souffrance, stratégie militaire ou politique; et le rôle de l'imagination qui manipule le réel. Sans enlever à celui–ci la prise définitive qu'il a sur l'homme, l'imagination en amortit le poids, en décentrant l'attention; par là elle est victoire sur le réel (ou donne victoire sur lui, dans les cas où il s'agit de vaincre autrui plutôt que soi–même). Le lecteur, s'il croit – et comment ne pas y croire? – à l'ordre du livre, s'attend donc à des stratégies diversionnaires d'une manière plus intense qu'au seuil d'autres essais. Il est également préparé à s'engager dans ce double mouvement qui vient d'être mentionné: traquer l'objet de la quête tout en furetant dans les taillis, en empruntant des voies de garage, qui passagèrement deviennent ou paraissent devenir la voie principale. Mais il y a plus, et tout lecteur fidèle de Montaigne le sait d'avance: la quête et le récit de la quête deviennent ensemble cet essentiel, et c'est dans leur alternance que se manifeste et se résoud l'inconfort fondamental de l'être.

En abordant l'essai intitulé "Sur des vers de Virgile", le lecteur sait que Virgile aura son tour; mais Ovide, Pétrone, Martial, Horace, Plutarque dans la traduction d'Amyot, ainsi que Lucrèce, le précèdent. Une première citation de *l'Enéide* sera suivie de vers de Jean Second, du Tasse, et de Juvénal, avant que l'on parvienne au passage érotique du VIIIe livre de *l'Enéide*[4] décrivant une scène d'amour entre Vénus et Mars, et dont l'essai 5 tire son sujet le plus visible. Cela ne signifie nullement qu'à partir de là les citations de *l'Enéide* vont prédominer du point de vue quantitatif, ni qu'une

[3] *Ibid.*, p. 13.
[4] *Les Essais de Montaigne*, édition préparée par Pierre Villey et rééditée sous la direction de V.–L. Saulnier (Paris: Presses universitaires de France, 1965), t. II, p. 849.

prédominance statistique suffirait à instaurer une dominante thématique; elle constitue toutefois un signal important.

Tirée de l'Enéide, cette citation, que nous considérons comme centrale, est suivie d'une citation des Géorgiques; reprend ensuite la succession de poètes autres que Virgile, notamment Catulle, Cecilius, pseudo–Gallus, Ovide, Juvénal, Martial, Horace, Ennius; Virgile lui–même est cité à nouveau et à plusieurs reprises et, chaque fois, ses citations sont entourées de nombreuses citations d'autres poètes dont, pour la première fois, Tibulle, et plus loin, Théodore de Bèze; et, vers la fin, Juvénal, Martial, Horace et Ovide sont très substantiellement cités.

Il est donc clair que, si Virgile est présent, tant au moyen du titre que de citations, d'autres visions que la sienne entrent dans le réseau des citations, visions réalistes et parfois satiriques. Cette variété s'accorde bien avec la pluralité topique du texte. Ce qui, en effet, caractérise Vénus chez Montaigne, c'est le degré auquel il empêche qu'elle soit "tout entière à sa proie attachée", et réussit à s'en distraire et même à la mater, au point où elle perd définitivement son statut unique et obsessif et donc aussi, en apparence du moins, sa primauté textuelle. C'est en cernant de près la correspondance entre l'ordre interne de l'essai et la hiérarchie des valeurs mises en évidence par l'argumentation que l'on parviendra à établir la véracité de cette apparence.

L'essai "Sur des vers de Virgile" est loin d'être le seul qui se prête à de telles vérifications. Chaque exemple vaut comme tel, c'est–à–dire comme réseau de relations internes, à mettre également en rapport avec l'organisation des treize essais du *Troisième Livre* entre eux. Dans quelle mesure, et dans quel sens, y a–t–il clôture dans l'essai? Ainsi que l'a montré Colin Dixon, la clôture est physiquement liée aux clausules, aux conclusions, aux fins d'essais. Toutefois, ces structures terminales et essentielles doivent être mises en relation avec d'autres – l'incipit au tout premier chef[5] – dans la perspective d'une notion élargie de la clôture telle que la propose Barbara Herrnstein Smith. Selon elle[6], la clausule n'est que le signe le plus évident d'une articulation esthétiquement valable et – dans ce sens seulement – achevée, c'est–à–dire portée à sa perfection; mais cet accomplissement n'est pas forcément lié à la présence d'une conclusion affirmée. Il est plutôt lié, et d'une manière qui n'est paradoxale qu'en apparence, à la notion d'opera aperta que nous devons à Umberto Eco, forme porteuse de significations multiples, et dont la clôture structurelle garantit l'ouverture sémantique.

Pour notre réflexion ceci implique en outre deux possibilités complémentaires. En premier lieu, la valeur esthétique, désormais acquise, des pointillés dans la diégèse et l'argumentation, des discontinuités. Mais qu'est–ce qui est discontinu? Est–ce la surface du texte, c'est–à–dire uniquement la succession des syntagmes, privée de coutures? Ou est–ce son tissu paradigmatique? Est–ce l'appétit centrifuge de Montaigne qui recèle le

[5] cf. Eva Kushner, "Des brides pour un cheval eschappé", dans *La rhétorique de Montaigne* (Paris: Champion, 1985), p. 49–59.
[6] Barbara Herrstein–Smith, *Poetic Closure* (Chicago UP, 1968).

fil conducteur, ou est–ce son attention profonde, intériorisante? Ces questions sous–entendent de toute évidence une certaine correspondance entre discontinuités textuelles et dispersion psychologique en surface, et, en profondeur, concentration et articulation à la fois sur le plan textuel et sur le plan de la pensée. En fait, pourquoi toujours postuler que le "paratexte psychologique" aille à l'encontre du texte? Ceux qui voient chez Montaigne une absence d'ordre considèrent en effet le texte comme une évasion, mais une évasion nécessairement fantaisiste et fortuite, oubliant que des techniques plus complexes, par exemple ce qui devint beaucoup plus tard le "stream of consciousness", sont art tout aussi sûrement – plus sûrement peut–être – que des formes plus cicéroniennes; négligeant également de tenir compte de la consubstantialité de l'auteur et du livre que Montaigne s'est donnée pour objectif.

Considérons par exemple le cheminement des quelques premiers paragraphes de l'essai "Sur des vers de Virgile". Au tout premier paragraphe nous lisons: "A'mesure que les pensemens utiles sont plus plains et solides, ils sont aussi plus empêchans et onéreux."[7] Cette phrase fait suite logiquement aux considérations de l'essai précédent sur tout ce qui divertit le penseur "de la chose en soy", c'est–à–dire des sujets angoissants: "Le vice, la mort, la pauvreté, les maladies sont subjects graves et qui grevent."[8] Est–ce donc de cela qu'il va être question? Non, car le balancement de la phrase suivante, qui n'est que la troisième de l'essai, éloigne déjà le lecteur des pesants sujets privilégiés dans les deux premières, sujets appelant le divertissement: "Il faut avoir l'âme instruite des moyens de soustenir et combattre les maux, et instruite des reigles de bien vivre et de bien croire" – première partie, consacrée aux sujets purs et durs; mais (deuxième partie, indiquant un changement de direction) "à une âme de commune sorte il faut que ce soit avec relache et modération; elle s'affolle d'estre trop continuellement bandée."[9]

Au second paragraphe, nouveau changement d'orientation: ce qui était sagesse chez le jeune homme, à commencer par la méditation des problèmes les plus graves, l'est beaucoup moins pour l'homme vieillissant, qui gagne à rechercher les plaisirs, à les cultiver, à les revivre en imagination et à les intensifier par la mémoire. On penserait alors que, sur sa lancée, Montaigne va affirmer une sorte de victoire de l'esprit sur les vicissitudes corporelles; mais la conclusion attendue ne survient pas, ou ne survient qu'ironiquement, donc comme démenti: que l'esprit se libère du corps s'il le peut; qu'il verdisse et fleurisse "comme le guy sur un arbre mort...Il n'y a poinct d'allegresse en ses productions, s'il n'en y a quand et quand au corps"[10].

Cette affirmation de l'unité de l'être humain jusque dans, et surtout, dans la vieillesse, fait vite place à une cascade d'attitudes désormais préférées qui forment tout un programme: prendre la vie du bon côté, oser dire tout,

[7] Montaigne, édition citée, p. 840.
[8] *Ibid.*, p. 840–41.
[9] *Ibid.*, p. 841.
[10] *Ibid.*, p. 844.

quitter le masque, se risquer à être aimé pour ce qe l'on est plutôt que ce que l'on n'est pas. Voilà autant de fragments sémantiques dont chacun pourrait donner lieu à un développement plus long s'il n'était immédiatement remplacé, dans le théâtre intérieur de Montaigne, par le fragment suivant. Y a–t–il eu cependant, au cours de ces quelques pages, un fil conducteur autre que cette série d'éveils successifs? On ne peut pas dire que le fragment dissuadant de se montrer au monde en masque, ou celui qui favorise la confession publique, soient tout à fait logiquement liés au souci de vivre une vieillesse aussi joyeuse que possible; mais on ne peut pas dire non plus que la méditation sur la vieillesse ne puisse servir, partiellement du moins, de fondement à une parole franche et libérée. Il y a donc, entre les deux groupes successifs, un rapport d'implication partielle. Car la perspective change constamment; tout l'essai pourrait se présenter sous l'aspect de la recherche du plaisir, ou celui de la vieillesse, ou celui de la parole franche. Mais les trois aspects sont co–présents et valables simultanément, et tous trois correspondent à des isotopies qui parcourent plusieurs autres essais du *Troisième Livre*.

N'oublions pas, cependant, que ces pensées pourraient ne former qu'une introduction au thème que Montaigne semble maintenant prêt à dévoiler brutalement en disant: "Mais venons a mon thème"[11], avant de poser la question centrale (à supposer qu'elle le soit): "Qu'a faict l'action genitale aux hommes, si naturelle, si necesaire et si juste, pour n'en oser parler sans vergongne et pour l'exclurre des propos serieux et reglez?"[12] Pourtant, je ne pense pas que ce soit ici l'épicentre de l'essai, pas plus que n'étaient uniquement introductifs, du seul fait de leur antériorité chronologique, les fragments cités plus haut. L'essai 5 est somme toute exemplaire de la stratégie et du stratagème dont parle Margaret McGowan, exercice conscient. "This effort is similar to that demanded of the reader in "De la vanité" and "Sur des vers de Virgile", where the very process of diversion provides the fundamental structure of each essay."[13] Mais comment peut–on parler ici de stratagème, devant cet apparent cri du coeur réclamant que l'expression sexuelle soit libérée de toute entrave, que ce soit fausse honte, hypocrisie ou piété mal fondée; et imputant à la censure de rendre plus attrayant ce qu'elle entend dissimuler? C'est qu'aussitôt Montaigne a recours à une citation poétique pour affirmer avec Lucrèce que Vénus domine sur toute la nature:

> Tu, Dea, tu rerum naturam sola gubernas,
> Nec sine te quidquam dias in luminis oras
> Exoritur, neque fit laetum nec amabile quidquam.[14]

Cette domination de Vénus sur la nature se répercute dans tout le discours lucrétien, et nous la retrouvons également chez Montaigne,

[11] *Ibid.*, p. 847.
[12] *Ibid.*
[13] Margaret McGowan, *Montaigne's Deceits* (University of London Press, 1974), p. 47.
[14] Lucr. I, 22, cité par Montaigne, p. 848.

inséparable du domaine de Pallas et des Muses: "Qui ostera aux muses les imaginations amoureuses, leur desrobera le plus bel entretien qu'elles ayent et la plus noble matiere de leur ouvrage; et qui fera perdre à l'amour la communication et le service de la poësie, l'affoiblira de ses meilleurs armes."[15]

Ce trait relève du paradoxe, et plus encore du statut même de l'affirmation chez Montaigne tel que le définit Margaret McGowan: deux énoncés sensiblement différents peuvent être affirmés simultanément à condition de ne pas contredire totalement le principe d'identité. De toute évidence, cette possibilité d'une double et même multiple affirmation fait ressortir davantage, et ironiquement, le problème de la véridiction.

L'exemple qui nous occupe comporte un troisième segment. Rappelons que le premier segment revendiquait une totale liberté d'expression concernant les rapports sexuels, tandis que le second exalte la manière dont Vénus illumine et imprègne le monde de son ardeur et de sa clarté. Le troisième segment, qui introduit la description de Vénus par Virgile, affirme que "la poésie "represente je ne sçay quel air plus amoureux que l'amour mesme. Vénus n'est pas si belle toute nue, et vive, et haletante, comme elle est icy chez Virgile:

> Dixerat, et niveis hinc atque hinc diva lacertis
> Cunctantem amplexu molli fovet...[16]

Ces vers bien connus seraient à commenter du point de vue du travail spécifique de la citation dans le texte, mais ce n'est pas ici notre propos. Ce qui retient notre attention c'est que Montaigne voit Vénus plus excitante à travers la médiation du poème que que "toute nue, et vive, et haletante". Ce n'est pas peu dire, puisque loin de figurer seulement l'appel érotique de la femme, elle est la force vive dominante dans la nature et en tout être. Mais Vénus dans les mailles du texte, c'est aussi Montaigne dans son texte à lui, c'est–à–dire le recours à l'écriture, recours à la diversion créatrice et recréatrice avec comme arrière–plan la vieillesse angoissée devant la fragilité de l'être. La poésie révèle l'intériorité à elle–même; c'est pourquoi une description érotique parle davantage à Montaigne qu'une scène érotique réelle. Très vite une pointe d'ironie vient alléger cet aveu peut–être trop profond pour son contexte: Virgile a peint une Vénus "bien esmeue pour une Venus maritale".

Cette remarque devient à son tour le point de départ d'une réflexion – qui trouve bien des échos ailleurs dans les Essais – sur la différence radicale entre l'amour et le mariage, et la primauté de l'amitié parmi les relations interpersonnelles; réflexion par ailleurs liée à celle qui exalte la poésie par–dessus l'expérience concrète: comme la poésie, l'amitié est contact de deux mondes intérieurs.

Mais l'essai appartient à "Vénus" et revient régulièrement à la femme en tant qu'objet de l'amour masculin. A partir du moment où Montaigne se

[15] Montaigne, *ibid.*.
[16] *Ibid.*, p. 849; *Én.* VIII, 387.

met lui–même en scène avec son commentaire sur son propre mariage – "j'ay en verité plus severement observé les loix du mariage que je n'avois ny promis, ny esperé"[17] –, commence un long affrontement entre Montaigne et "elles", c'est–à–dire les femmes en général. Cet affrontement ne cesse d'être mis en relation avec la poésie, qui est tout à tour sa source et son prétexte.

On pourrait s'attarder à peser l'importance de cet "elles" réifié que le "je" juge dans son ensemble, alors que le sexe masculin est représenté par un "nous" de solidarité. Ce qui paraît beaucoup plus significatif encore dans cette méditation de Montaigne sur le règne universel de Vénus dans le cosmos et parmi le genre humain, c'est qu'il fait porter au sexe masculin sa part de responsabilité dans le conditionnement de la conduite féminine, contournant ainsi la misogynie traditionnelle: "Nous les dressons des l'enfance aux entremises de l'amour." La préoccupation sexuelle caractérise le genre humain entier. Ce segment prépare donc de loin la conclusion de l'essai selon laquelle "les masles et femelles sont jettez au mesme moule; sauf l'institution et l'usage, la difference n'y est pas grande; [...]il est bien plus aisé d'accuser l'un sexe que d'excuser l'autre."[18]

Toutefois, entre ces deux parties de l'essai, s'étend encore un long parcours où le "je" met en scène sa pratique de la séduction, maintenant transformée par la mémoire. Du point de vue du développement du texte, c'est ici le prolongement de la couche thématique de l'introduction insistant sur le rôle accru de la mémoire, de l'imagination, de la réflexion, en un mot, de la vie intérieure, à mesure que l'on avance en âge. Le segment suivant, consacré au jeu des apparences et des actions réelles chez la femme, se relie à une autre préoccupation annoncée dès le début, celle qui touche à la dissimulation au niveau du langage, et correspond par ailleurs à l'opposition du moi public et du moi privé, si caractéristique des premiers essais, et contribue donc à instaurer la constante sous–jacente qu'est l'appel de l'intériorité.

On pourrait considérer encore les trois segments suivants: celui qui nous ramène à Virgile et aux livres; celui du livre en voie de création, qui, libéré de tout artifice, sera véritablement sien; et celui où (tout en écrivant ce livre) Montaigne revient à l'immense domaine de la sexualité humaine symbolisé par Vénus. Ce domaine échappe–t–il au livre en voie de création? Au contraire, il est happé par le filet du texte dans la mesure même où le texte cherche à capter ce qui est non–texte, irrémédiablement autre et exigeant d'être transformé comme le vécu amoureux se transforme en mythe de Vénus. Tous ensemble, ces segments de notre essai témoignent d'un ordre profond, celui de la symbolisation qui fait communier dans la multiforme beauté de Vénus la vie et le livre; ou plutôt, qui pousse constamment l'esprit à recréer et Vénus, et l'abondance du vécu, dans la surabondance du livre.

[17] *Ibid.*, p. 852.
[18] *Ibid.*, p. 897.

SOME SHAPE SHIFTINGS OF THE DIVINE FEMININE IN NINETEENTH–CENTURY LITERATURE

Gerald E. P. Gillespie

Humanist savants such as Desiderius Erasmus understood that the Virgin Mary, as Mother and Wife of God an Queen of Heaven, had taken over many attributes of high goddesses of antiquity. The Renaissance poet Edmund Spenser could make skillful use of these well–established mythological relationships in *The Faerie Queene* (1589 ff.) for purposes of national and political allegorizing centered on the Virgin Queen, Elizabeth I. By the second half of the seventeenth century, in works like *Oedipus Aegyptiacus* (1652 ff.), the anthropologist Athanasius Kircher was elaborating in structural charts the multiple family resemblances between Eve and Mary on the one hand and figures such as Isis, Venus Urania, Aphrodite on the other. Giambattista Marino's cosmological epic *Adone* (1623) presented the consumate Baroque celebration of the divine queen and all–mother Venus. Her Biblical counterpart, and another herald of Mary, John Milton's *Eve in Paradise Lost* (1667), has the sinuous beauty and implicit cosmological functions already brilliantly expressed in Sandro Botticelli's painting "La nascita di Venere" in the late fifteenth century. Poetic fascination for the complex archetype of the Virgin Mary, exemplified in Dante's *Divina Commedia* at the start of the fourteenth century, reached a new pinnacle when the non–Christian Goethe closed *Faust II* (1832) by celebrating the Virgin Mary as divine queen and proclaiming the glory of the "eternal feminine" ("das Ewig–Weibliche").

Because of their reciprocal importance as embodiments of the "eternal feminine", Venus and the Virgin spent the nineteenth century often in a kind of tug–of–war. But a third polarity intruded in Romanticism that complicated their interaction enormously. That was the sense that something haunting, oppressive, even ominous was associated with the principle of the "all–mother", and therefore, by implication, with life. Frequent in Romantic writing around 1800 is the symbolism of heaviness, petrifaction, submergence in dark water or swamp, retrogression – and this threat is variously attached to th figure of the "mother" or some lost "beloved" woman.

The image of the mother as a statue, which, as we soon discover, stands ambiguously on the marge of a pond, appears in the startling title of Clemens Brentano's *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter: Ein*

verwildeter Roman (1801), one of the first great German examples o fiction imbued with Romantic irony. As Brentano openly advertises through the term verwildert, his novel is a work grown wild, unruly, savage, even degenerate. It is replete with plot lines by which Oedipal tensions are exhibited, even ostentated. A yearning for the lost mother permeates the chief hero's soul, but there is also the attraction to a rival "image" embodied in the statue of Violetta, as well as in young substitute step–mothers. Violetta's name contains the essential contrast to the gray color of death; for she has manifested, and suffered because of, the sinful claims of sensual existence. Violetta, too, represents a tragic pathway, if the lover is attracted toward the flesh, but the poet must pay tribute to her. The rival fantasy of being a baby again in the arms of the stony mother amounts to unconscious acceptance of self–entombment or submergence. Brentano's relationship to the Venus and Mary polarities is indeed tormented.

Another novel ruled by Romantic irony is the anonymous *Die Nachtwachen von Bonaventura* (1804) which is set in gothic night spaces and filled with ghostly statues and puppets. The threat of petrifaction or entombment or grotesque disfigurement or dismemberment pervades every corner of this strange book, whether as broken statues of fallen ancient deities, pregnant nuns being immured, freezing beggars, poets being committed to the insane asylum or garroting themselves in despair, and more. In one of the major subplots, the author replays, and plays with, the story of Don Juan, making deliberately heavy allusions not only to Mozart's opera, but also to Godwi. The anonymous Bonaventura sardonically "translates" the terrifying business of being Don Juan out of the harshly truthful genre of a savage puppet play into the dishonest contemporary genre of a tragic family romance. In the romance version, a fretful Don Juan as suffering Romantic soul is haunted by the memory of a lovely reclining woman on a stone grave monument. He engages in fratricidal struggle with his brother to win his bride, only to discover that his attraction to her, actually unbeknownst their own sister, stemmed from the childhood memory of his mother's stony image. In a sense, as Don Juan plunges into raging madness, he rejoins the mother in a deadly embrace.

Jean Paul Richter's widely appreciated treatise *Levana oder Erziehlehre* (1807) – known, for example, to the American Transcendentalists – concentrates on positive observations respecting the importance of our understanding the special nature of children and cultivating them from the earliest moment. The title is taken from the figure of the Roman goddess Levana who was supposed to raise new–born infants from the ground, so that they could be acknowledged and legitimated by the father (Latin levatio, a lifting up, raising, elevating). On the one hand, wonderful results can flow from the sensitive stimulations of children, as Jean Paul expounds in detail. On the other hand, such intervention is crucial, because if proper handling is neglected, children will remain willful bundles of ego, submerged in their sense of being coextensive with the cosmos, essentially still animals – too

close to their protected state within the mother's womb or at her breast and unfulfilled as human beings. The implication is that attraction toward the mother is inherently stifling and retrogressive. In formalistic terms, this paradigm remains central after mid–century in the jurist and myth analyst Johann Jakob Bachofen's influential treatise, *Das Mutterrecht, einte Untersuchung über die Gynaekokratie der Alten Welt* (1861), which influenced both Friedrich Nietzsche and Thomas Mann and later feministic theory. Bachofen posits that a primordial state of moral and psychic indifferation was followed by an evolutionary sequence of primitive promiscuity out of which emerged first matriarchal and eventually patriarchal forms of social organization, including therewith associated taboos and laws.

Meanwhile Romantic conservatives like Joseph von Eichendorff had drawn their own conclusions regarding the status of Venus and Mary in a longer–term developmental story of the human race. In Eichendorff's novella *Das Marmorbild* (1819) a young medieval poet on a pilgrimage to Rome encounters the power of the ancient goddess whose form is buried under the surface amid the debris of the pagan past. She resurfaces as a beautiful statue that almost seduces him through the agency of a living seductress who is her representative; and attraction to her is clearly equated to regression – from maturation by reversion to childhood, from modernity by reversion to the ancient ways, from moral achievement to spiritual failure – slippage from consciousness back into the unconscious. The Middle Ages are, in Eichendorff's view, clearly superior to Antiquity, because Christianity is the culture that enables genuine progress, in both psychological and cultural terms. In a quite contrary direction, Prosper Mérimée shows in his novella *La Venus d'Ille* (1884) how the goddess punishes a modern man who dares to regard her as superseded, as merely an object of archaeological and anthropological study. On a dig, a large bronze statue of Venus is unearthed, and one of the participants, an incautious young intellectual, who is about to be married, jokingly places a ring on the goddess's finger, but then turns his back on her and forgets his vow to her. He is crushed to death during the bridal night, ostensibly by the angered Venus who has come in her shape as the statue to teach him a harsh matriarchal lesson, her statue replacing that the patriarchal Commendatore in Mozart's opera.

Adalbert Stifter's *Der Nachsommer* (1857), which fascinated Friedrich Nietzsche, combines the genre of the Bildungsroman with a meditation on the cultural heritage after the incomparable example of Goethe (d. 1832) and the tumultuous age of the Revolution and Romanticism. This reflection is based extensively on allusion to works of literature and the arts. The educational protagonist Heinrich (namesake of both Goethe's Faust figure [1808, 1832] and of Novalis's hero Heinrich von Ofterdingen [1800]) experiences, among other things, repeated encounters with a graceful ancient Greek statue of Nausikaa which his older guide Risach rescued and restored. Heinrich's gradual response to the stature's manifold aspects is interspersed with the unfolding of his love for Natalie. Risach stage–manages the

framework of this simultaneously aesthetic and moral awakening as part of his life's work to make good the tragic errors of his own past, including his youthful failure to marry Natalie's mother Mathilde. Exactly in the middle of the novel Heinrich experiences one of the central epiphanies in his life, being overwhelmed by the roseate glow the sun imparts to the white marble of the Nausikaa statue – which he connects in later moments to the glow of the glorious snowcapped Alps at dawn and dusk, but which the reader must conclude is already present in the perfect roses which clad Risach's home when Heinrich first comes upon it. The symbol of the roses is borrowed from the triumphant victory of the feminine principle and divine love at the close of *Faust II*, but the meaning of the reddish glow also depends on its use in painters like Casper David Friedrich, and some then contemporary readers may have recollected the two statures in Godwi, even though Stifter may not have had them principally in mind. Thus anguish, loss, and death are always present in the mystery of life, and this awareness only intensifies the importance of the redemption achieved through the happiness of the young couple, a happiness buttressed by sound guidance and their own right decisions.

The interplay between the ubiquitous Virgin Mary and ancient Venus is very pertinent to the education of the American artists in Nathaniel Hawthorne's late Romantic novel *The Marble Faun* (1860), set in contemporary Rome. The aspirant painter Hilda suffers profoundly as a result of witnessing Donatello, a young Italian nobleman and lover of Miriam, kill a stranger for reasons unknown. Hilda and her fellow countryman from Puritan New England, the sculptor Kenyon, attempt to help their mutual friends Donatello (who resembles Praxitiles's faun) and Miriam (who has mysterious links to the Near East). In her shock and grief, Hilda begins to resemble the pictures of Beatrice Cenci hanging in Roman museums, draws near to Catholic sensibility, and feels atunement with the Virgin; and in the parallel she steadily deepens her understanding of the art all around her. The already more mature Kenyon, while guiding Donatello through his existential crisis, engages in a journey through Italy as the world's greatest museum and, close to the end of the novel, he recovers the fragments of a priceless ancient Venus who has lain for centuries just below the surface by the "Via Appia". Upon reconstructing her, Kenyon's inner education reaches a significant stage, for recognizes in Venus the "divinity" of Woman. He also resolves to marry Hilda. The several forms of the eternal feminine merge in a powerful affirmation of recovery after devastating loss and the threat of human failure.

Modernism was very ready to acknowledge the archetype of the Virgin Mary, as we see, for example, in Henry Adam's *Mont–Saint–Michel and Chartres* (1904) and Marcel Proust's *Du côté de chez Swann* (1913). However, Venus never faltered in keeping up her side of the relationship. One of the seminal books affecting modernism was Leopold von Sacher–Masoch's bestseller *Venus im Pelz* (1927), in which the peeved goddess, suitably clad against the unfriendly climate, appears in Northern Europe to reassert her

prerogatives. The plotline is typical Sacher–Masoch fare: The hero Severin/Gregor leads a double life, appearing to be a respectful gentleman to contemporary European society, but suffering constant humiliation and even real torture because of a compact with his mistress Wanda whereby he owes her absolute unquestioning obedience during fixed times. She incarnates the powerful woman as dominatrix. An interesting twist near the end of the novel is that the cruel Wanda herself falls victim to a hopeless passion for a handsome, ruthless Greek, but that little avails Gregor who remains an abject slave. That is why we smile involuntarily when we realize that Odette de Crécy who has captured Swann for her own purposes struts across the Bois draped in fur in Proust's novel, or that a new Gregor, the salesman who awakens transformed into a giant bug in Franz Kakfa's *Die Verwandlung* (1914), treasures the framed magazine picture on his wall of a woman dressed in furs, or that the luxurious, cuckolded Odysseus of James Joyce's *Ulysses* (1922) is named Leopold, or that Madame Chauchat makes her appearance in a fur boa in Thomas Mann's *Der Zauberberg* (1924). Venus, like Mary, was ready for the twentieth century, and we should not be surprised if both goddesses decide to visit us in the new twenty–first century of the so–called Common Era.

IS WORLD LITERATURE A PROBLEM?

Douwe Fokkema

The discussion of world literature suffers from a contamination of descriptive and normative definitions. Factual statements and suggestions for intervention, usually in the form of proposals for a canon of world literature, often appear side by side, already in the coining of the concept by Goethe, who – as David Damrosch reminds us in his recent *What Is World Literature?* – in his conversations with Eckermann said: "Poetry is the universal possession of mankind, revealing itself everywhere and at all times in hundreds and hundreds of men .... National literature is now a rather unmeaning term; the epoch of world literature is at hand, and everyone must strive to hasten its approach."[1] The first sentence of the quotation seems a statement of fact. At least it professes a belief or a hypothesis, with a claim to truth. The second sentence calls for action and recommends to bring about a desirable state of affairs. This essay will focus on the statement of fact, not on the normative call for action.

Goethe's conviction that poetry (in the German text: *Poesie*) is a universal phenomenon must mean that all cultures have some notion of poetry that is recognizably the same as in other cultures. This is quite a claim to make. However, regrettably few comparatists have tried to find out what the common aspect of poetry or literature in the various cultures is – René Etiemble and Earl Miner being notable exceptions.[2] Our intuition may make us side with Goethe's claim, but that vague feeling calls for confirmation by way of investigating whether poetry indeed is a universal phenomenon. What form the precise research question should have?

According to Eckermann, Goethe expressed his idea of world literature after having read a Chinese novel (Roman), a point that is never forgotten in Chinese commentaries and is mentioned also by Damrosch.[3] However, despite the numerous publications on what Goethe said and wrote about world literature, no one has succeeded in tracing the title of the "Chinese novel" Goethe should have referred to. In his talks with Eckermann, Goethe probably

---

[1] Quoted by Damrosch, *What Is World Literature?* p. 1. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, p. 228–229.

[2] Etiemble, *Comparaison n' est pas raison*, and Miner, *Comparative Poetics*.

[3] Zeng Xiaoyi, *Zou xiang shijie wenxue*, p. 9; Damrosch, pp. 10–11; Eckermann, p. 227.

hinted at the anthology of poetry with biographical notes about which he wrote the short essay "Chinesisches" (1827). In his diary of late January and early February 1827, Goethe mentions Chinese poetry several times (but never uses the term "novel") and refers to a book with the English title *Chinese Courtship*. If this was the main source of his remarks about Chinese literature, it explains why Chinese scholars refer to the Chinese text Goethe read in English translation as "chuanqi" (legends) and not "xiaoshuo" (novel).[4]

Whatever his precise source, Goethe is left with the impression that "the Chinese think, act, and feel almost exactly like us; and we soon find that we are perfectly like them."[5] This idea of the unity of mankind, in spite of obvious differences, forms the backdrop of any discussion of world literature. The claim that poetry is a universal phenomenon ("dass die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist") presupposes a universal concept of human being which, in spite of cultural, social, and intellectual differences, is characterized by similar faculties and capacities. It is a concept of human being that appears in discussions of human rights. Admittedly, it is a mental construction, but one that is a precondition in international politics as well as in cross-cultural contact. This concept of human being implies that humans of whatever cultural background can communicate with each other, with or without interpreters. It also implies that in different cultures humans with some level of education may be capable to create (write, recite) poetry and to enjoy reading or listening to it.

This is an assumption, but is it true? Or, is this true both for poetry and other literary genres? The research question then is: Do the texts that in different cultures are considered literature have a similar function or effect? More precisely: Do these texts elicit, apart from other things, an aesthetic response among readers or listeners with some training in the interpretation and appreciation of literature?

Damrosch hesitates to ask this unavoidable question. The strength of his book lies in the focus on the first part of the term "world literature." He writes: "I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language."[6] If we take the adjective "literary" for granted for a while, this definition certainly provides clarity. The fact whether a certain text has circulated beyond its culture of origin can be unequivocally established. Moreover, I would propose to make a distinction between different stages (different degrees) of circulation, such as:

(a) Texts read and interpreted beyond their culture of origin, but not translated.
(b) Texts translated across cultural boundaries into languages of other cultural zones.[7]

[4] Zeng Xiaoyi, p. 9.
[5] Quoted by Damrosch, p. 11; Eckermann, p. 227.
[6] Damrosch, p. 4.
[7] Major cultural zones are: East Asia, South-East Asia, the Arabic world and North Africa, Africa south of Sahara, Europe, North America, Latin America, Australia and New Zealand. However, one can argue for a different segmentation of world culture, for instance one that splits up East Asia into a Chinese and a Japanese zone, or one that lumps Europe, North America, Latin America, and Australia and New Zealand together into one "Western" zone. Hungarian comparatists have advanced the notion of literary zones, "zones littéraires dans lesquelles il y a des ressemblances typologiques et même structurelles entre les littératures nationales." See Sziklay, "Périodisation comparative," p. 147.

(c) Texts fully integrated in other cultural zones, as appears from "mentions" in criticism in these other cultures.[8]
(d) Texts subjected to creative appropriation in other cultural zones, as appears from various forms of intertextuality and rewriting in the receiving cultures, such as imitation, critical re-creation, and parody.[9]

If world literature has the connotation of universal, as it had already in Goethe's phrasing, no text can belong to world literature if it remains enclosed within its original cultural zone. Reception by at least one other culture must be the minimum criterion. If a text is appropriated more intensely, as in case d, and by more than one or even all major world cultures, there are more reasons to consider such a text as belonging to world literature. Perhaps Tang poetry and the work of Shakespeare have most firmly been recognized as having become part of world literature.

The notion "literature" in the term world literature is more problematic than the study of the circulation of texts across cultural boundaries. Whether one chooses a more or less strict criterion for delimiting the corpus of world literature, finding the texts that belong to the corpus of world literature according to one of the criteria just mentioned, would be a descriptive exercise, not a normative one. Things become more complicated if we turn to the notion of literature, although here, too, the research method can be analytic and descriptive.

Damrosch has first tried to avoid the problem by writing that "literature can best be defined pragmatically as whatever texts a given community of readers takes as literature."[10] But, in the conclusion of his book he writes:

> There is a significant difference between literary language and the various forms of ordinary, denotative language, whose meaning we take to be largely expressed as information. A text is read as literature if we dwell on the beauties of its language, its form, and its themes, and don't take it as primarily factual in intent; but the same

[8] For the study of "mentions," see Rosengren, *Sociological Aspects of the Literary System.*
[9] Tania Carvalhal pointed to the procedures of intertextuality in connection with world literature in her essays "L'Universel, le national et le régional," p. 58, and "Reflections on the Concept of Weltliteratur," p. 66. Without using the term, George Steiner argued similarly in "A Footnote to Weltliteratur": "[Weltliteratur] designates a programmatic view of all literatures as relevant to man's understanding of his history and civil condition, and of all literatures as potentially interrelated (most notably via reciprocal study and translation)" (p. 266).
[10] Damrosch, p. 14.

> text can cease to work as literature if a reader turns to it primarily to extract information from it.[11]

Although it is possible to take issue with this phrasing – because of the word "beauties," and the reliance on the difference between literary and ordinary language – Damrosch rightly invests the reader with the authority to decide on the literary quality of a text, or rather, to decide whether a particular text should be read in a literary–aesthetic way or not, or again in other words, to join or not join the aesthetic convention when reading a particular text. Indeed, some texts are more likely to be read in a literary–aesthetic way than other texts, but no text compels us to subject it to a literary–aesthetic reading. The literary–aesthetic processing of a text results from a constellation of factors: a context favorable to aesthetic reception, the cultural status of the text (did other readers discover literary–aesthetic values in that text?), its linguistic potential (is it rewarding to read the text in a literary–aesthetic way?), and, finally, the real–life and reading experience of the reader, who must be able to read the text and interpret it in a literary–aesthetic way, and be willing to activate the aesthetic convention.

The aesthetic convention, as Damrosch more or less suggests and we have defined it (partly following Siegfried Schmidt), is based on shared knowledge that certain texts are read, or listened to, in a way that is not geared towards a testing of factual correctness or towards immediate practical application, but instead are read in view of a cognitive and emotive consideration of general beliefs or models of behavior.[12]

Readers who observe the aesthetic convention focus on formal aspects of the text, on its metaphorical and general significance rather than its concrete and practical information. The aesthetic convention implies both pertinence and distance. It allows readers to sidestep the problems of everyday life in order to view them in a new light. Whether readers observe the aesthetic convention when reading is a matter that can be (and has been) investigated and described.

I am not arguing that more readers should be quicker to engage in a literary–aesthetic reading of texts. I am not imposing an aesthetic norm. However, I would be interested to know more about the diffusion of literary–aesthetic ways of reading, including the literary–aesthetic reading of texts that originate in another culture. It is true, no text or corpus of texts can guarantee a literary–aesthetic response among its readers. However, in the past and up to the present many texts of whatever cultural origin have indeed elicited a literary–aesthetic response among numerous readers.

World literature is a fact rather than a problem. However, if we want to know about the significance and reach of world literature, we need to know more about the reception of texts across cultural boundaries: Which texts have found readers who subjected them to a literary–aesthetic reading and found it

[11] Damrosch, p.288
[12] Fokkema and Ibsch, *Knowledge and Commitment*, p. 181.

rewarding to do so? And who are these readers? This research question is concerned with individuals who at a particular juncture read and judge. Such a study will probably reveal that the number of texts crossing cultural boundaries is increasing and that their integration and creative appropriation have become more intense over the last one or two hundred years – indeed since Goethe and the invention of the steam engine. Whether this also means that cultural boundaries are being effaced or not, is again another question. These boundaries may be shifting and changing but, in spite of what nowadays is called globalization, most probably will never completely disappear.

References

Carvalhal, Tania Franco. "L'Universel, le national et le régional dans la littérature brésilienne." In: *Weltliteratur heute, Konzepte und Perspektiven,* ed. Manfred Schmeling (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995), pp. 49–58.

Carvalhal, Tania Franco. "Reflections on the Concept of Weltliteratur." In: *The Finer Grain,* ed. Richard Aczel and Péter Nemes (Bloomington, IN: Indiana University, Research Institute for Inner Asian Studies, 2003), pp. 61–72.

Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton and Oxford: Princeton UP, 2003.

Eckermann, Johann Peter. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* In: Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche,* ed. Ernst Beutler, vol. 24. Zürich 1949.

Etiemble, René, *Comparaison n'est pas raison: La Crise de la littérature comparée.* Paris: Gallimard, 1963.

Fokkema, Douwe, and Elrud Ibsch. *Knowledge and Commitment: A Problem–Oriented Approach to Literary Studies.* Amsterdam and Philadelphia: Benjamins, 2000.

Miner, Earl. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature.* Princeton: Princeton UP, 1990.

Rosengren, Karl Erik. *Sociological Aspects of the Literary System.* Lund: Natur och Kultur, 1968.

Steiner, George. "A Footnote to Weltliteratur." In: *Le Mythe d'Etiemble, Hommages, Etudes et Recherches* (Paris: Didier Erudition, 1979), pp. 261–269.

Sziklay, László. "Périodisation comparative du processus historique dans les littératures de l'Europe Centrale et Orientale à la fin du XVIIIe et au XIXe siècle." *Proceedings of the 7th Congress of the International Comparative Literature Association,* Montreal/Ottawa 1973 (Stuttgart: Kunst und Wissen, Erich Bieber, 1979), vol. 2, pp. 147–149.

Zeng Xiaoyi, *Zou xiang shijie wenxue* [Towards World Literature]. Changsha: Hunan renmin chubanshe, 1985.

THE ETHICS AND AESTHETICS OF LITERATURE: A COMPARATIVE PERSPECTIVE[1]

Eugene Eoyang

It is clear that ethics cannot be put into words.
Ethics is transcendental.
(Ethics and aesthetics are one and the same.)
– Ludwig Wittgenstein,
Tractatus Logico–Philosophicus

Introduction

My epigraph from Ludwig Wittgenstein poses the problem I want to address in this paper, whether ethics and aesthetics are indeed "one and the same." I want to go beyond the naive question of whether great artists are good people (clearly, many of them are not),[2] a question that George Steiner addressed in his early work. Nor do I want to argue that ethics and aesthetics are incompatible, a conclusion implicit in much of the popular conception of the artist since Baudelaire, Nietzsche, and Poe – and the tradition of the poète maudit. Clearly, neither of these diametrically opposed notions of ethics and aesthetics adequately reflect the complexity of the question. What I want to explore are the cultural dimensions of this question, and the ramifications that differences in cultural preconceptions and paradigms may have for our critical evaluations of different national literatures. My purpose is not to certify particular conceptions of ethics and aesthetics that are universal, nor to insist on one notion of truth and beauty: I seek to understand the different valorizations in each conception of truth and beauty, and to "complexify" the insight, so apodictically formulated by Wittgenstein, that "aesthetics and ethics are one and the same."

At the outset, I need to sort out the various terms and polarities that are involved: ethics and aesthetics; truth and beauty; morality and art. In many

---

[1] Paper presented at the conference in Vienna–Salzburg of the American Association of Chinese Comparative Literature, June 10, 1999; a slightly modified version was offered at the meeting of the Japanese Comparative Literature Association, June 18, 1999.

[2] To cite but one or two examples: O'Neill and Frost were less than kind to their children, some of whom were driven to insanity or suicide; Jimmy Carter is, by all accounts — public and private — a good and decent man, but his poetry remains, also by all accounts, undistinguished.

ways, each of these binary pairs are two aspects of the same phenomenon, although morality and art are considered more often as binary opposites nowadays than complementary binary pairs. Wittgenstein's conflation of ethics and aesthetics might be taken to be a philosopher's version of Keat's poetic formulation, "'Beauty is truth, and truth beauty' – That is all / Ye know on earth, and all that ye need to know." Charles Patterson claims that, by "Beauty is truth", Keats meant "that beauty is total reality properly understood; that is, beauty is the true significance of things in our world and in the ideal one. . . . Keats is saying that beauty lies in the real world of men, not merely in art and in the fairy lands of fancy" (219). But this claim of phenomenological truth being beautiful, in a century just ending with its Holocausts and its recent "ethnic cleansing", makes it difficult to believe that "Keats is saying that beauty lies in the real world of men." In its abstract interpretation, Keats's formulation may reflect the Platonic assertion that Beauty consists of the highest Good, and that Supreme Goodness, by implication, is ultimately Beautiful. But in its phenomenological guise the claim that Beauty is Truth, and Truth Beauty sounds, in the perspective of the horrors of recent history, hollow and naive.

If we descend from the heights of abstraction and examine specific cases, our own mundane experiences would seem to undermine the validity of these assertions. There are homely truths as well as breathtaking verities; and we are often attracted by objects (or people as objects) that are not always "good". To cite a humble piece of prose, I once read the following sentence from an indifferent novelist (I omit a specific identification out of consideration for the author): "Sheer tiredness," he asserted, "is not often enough understood in modern marriages." Most readers would concede the truth of this statement, but hardly anyone would make any claim as to its beauty.

Indeed, there are Nobel prize winners of literature whose achievements have been based more on the virtuousness of their sentiments than on their literary artistry. Theodore Dreiser won the prize despite his distinctly unlovely prose, and Pearl Buck is more admired for her sympathy toward the Chinese and for her high–minded humanity than for the numinousness of her writing. Traditional Chinese poetics seems to follow along the same lines, and the preference for Du Fu over Li Bai among academic critics reflects a preference for Du Fu's compassion over Li Bai's verbal brilliance (although Du Fu's artistry is by no means inferior). There is a greater sense of goodness in Du Fu's poetry than in Li Bai's. One is more in touch with one's humanity in reading Du Fu than in reading Li Bai, whereas one is perhaps more easily dazzled aesthetically by Li Bai's compositions than by Du Fu's more straightforward declarations. Baudelaire and Rimbaud, on the other hand, initiate the modern bifurcation of morality from art: the dissoluteness of their private lives does not require the reader to make the biographical fallacy – reading a text through the lens of an author's life – because the texts themselves counsel excess, inebriation, self–indulgence.

Dissonances

The modern depiction of aesthetics as insidiously and invidiously distinct from, if not antithetical to, ethics may be exemplified in Terry Eagleton's critique (following Max Horkheimer), which sees aesthetics as a form of a colonization of the senses, a co–opting of the body, by the materialism of late capitalism. Aesthetics is seen as a subtle two–edged sword, figuring "as a genuinely emancipatory force – as a community of subjects now linked by sensuous impulse and fellow–feeling rather than by heteronomous law" (p. 28); on the other hand, "the aesthetic signifies . . . a kind of 'internalised repression', inserting social power more deeply into the very bodies of those it subjugates, and so operating as a supremely effective mode of political hegemony" (p. 28).

Reading these effusions from the perspective of Chinese aesthetics is disconcerting in an uncanny way. First, Eagleton insists that " At the very root of social relations lies the aesthetic, source of all human bonding" (p. 24), and what he imputes to Rousseauian aesthetics seems strikingly similar to Confucian notions of *humanitas*, or *ren*:

> The virtue of Rousseau's ideal citizen lies in his passionate affection for his fellow citizens and for the shared conditions of their common life. The root of this civic virtue is the pity we experience for each other in the state of nature; and this pity rests on a kind of empathetic imagination, 'transporting ourselves outside ourselves, and identifying ourselves with the suffering animal, leaving our being, so to speak in order to take his . . . Thus no one becomes sensitive except when his imagination is animated and begins to transport himself outside of himself' [Rousseau, *Emile,* vol. IV, p. 261].

It is not that one does not encounter these notions in the Chinese tradition – indeed, part of the passage relating to empathetic imagination might well have come from a commentary on Mencius – it is Eagleton's suspicion of these human instincts that seems peculiar. The disjunction between the two perspectives is that Eagleton, like so many Western thinkers, cannot help polarizing the issue in order to understand the complexities. He advances beyond Kant's opposition of morality and sensuality, beyond Hegel's bifurcation of the cognitive and non–cognitive, yet succumbs to his own arbitrary divisions:[3]

> To rely on sentiment as a source of one's social cohesion is not as precarious a matter as it looks. The bourgeois

[3] In a most unfortunate, even sexist analogy — following Baumgarten, who sees aesthetics as "the 'sister' of logic, a kind of *ratio inferior* or feminine analogue of reason at the lower level of sensational life" – Eagleton adds, in his own voice, "[the aesthetic] is born as a woman, subordinate to man but with her own humble, necessary tasks to perform" (16)

> state, after all, still has its coercive instruments at the ready should this project falter; and what bonds could in any case be stronger, more unimpeachable, than those of the senses, of 'natural' compassion and instinctive allegiance? (24) Such organic liaisons are surely a more trustworthy form of political rule than the inorganic, oppressive structures of absolutism.

The turn from an intuitive appeal to feeling or sentiment, the invocation of the testimony of the senses, "of 'natural' compassion and instinctive allegiance" to a suspicion of "oppressive structures of absolutism" and the implicit preference for organic as opposed to inorganic structures, is precisely an illustration of a habit of conceptual polarization. Contrast this with the following excerpts cited from that classic of Chinese literary criticism and theory, the *Wenxin diaolong* :

> Inventive language characterizes all literary writings; the sacrificial prayer alone restricts itself to simple sense. The sincerity of the language lies in the honesty of the heart. (Chapter 10, p. 47)[4]
> The sincerity of the words comes from heart–felt earnestness,
> Language achieves its beauty only thus. (Chapter 10, p. 49)

There is more than a different perspective and a different intellectual content in these formulations: the very paradigms of thought are different. There is no irritable distinction here between morality and sensuality, between cognitive and non–cognitive, between organic and inorganic. (Of course, the lexical conflation in Chinese of xin as "heart" and xin as "mind" only serves to underline a more holistic rhetoric.)

There is a tendency, clear in analytical thinking as well as in Western warfare, toward polar opposites – that the way to undermine an ideology, one must assume the exactly opposite stance; that good and evil are mutual exclusive, and that one will triumph only when the other is annihilated. It borders on sacrilege, or illogic, to solve conflicts by resolving them, though clearly the dialectics of Hegel and the ironies of modern deconstructionists are valiant attempts in this direction. Their efforts, however, are based on the presumptions of categorical opposites: their resolutions depend on the very distinctions that they profess to dispel. To the binary mind, these compromises, whether consequent (as in Hegel) or concurrent (as in the Deconstructionists), have the air of the perverse, the suspect. On the other hand, from a holistic perspective, these "resolutions" will seem contorted, and unnatural.

[4] Page numbers are cited from an excellent new and as yet unpublished translation of the *Wenxin diaolong* by Yang Guobing.

Disjunctions

Dissonances are symptoms that reflect a confusion that stems from radically different perspectives in the East and the West. These may be called contrastive disjunctions, resulting from different, sometimes opposed, premises of valorization. One such disjunction involves the relation between the inner and the outer. Westerners, upon reading the opening of the Wenxin diaolong, may be taken back at it's opening lines:

> Great is the virtue of patterns! How are they coeval with heaven and earth? Now when the purple color parted from the yellow, and the round shape from the square, heaven and earth came into being. Like two interfolding jade mirrors, the sun and the moon reflect the images of heaven, while streams and mountains are interwoven into earthly patterns like gorgeous damask. They are the patterns of the Dao, or the Way. (Chapter 1, p. 1).

The metaphoric, paralogical formulation of these declarations sound more like poetry than expositions: they do not proceed from analytical categorizations, but from instinctual insight. No apologies for this dithyrambic transport are made:

> It can be inferred that patterns are intrinsic to all forms of existence, animals or plants. Brilliant plumes give splendor to a dragon or a phoenix; magnificent stripes and colors lend grandeur to tigers and leopards. The colors of a rainbow surpass art; the blossoms of plants transcend craftsmanship. Not extraneous embellishments, but Nature makes it so. (Chapter 1, p. 1–2).

Leaving aside the reference, hardly empirical, to dragons and phoenixes which are, after all, mythical birds, there is the assumption that the surface of things does not hide so much as reveal what is innate. The tradition of Western skeptics provides common wisdom that seems at odds, even if they don't directly contradict, these pronouncements. "Never judge a book by its cover"; "a wolf in sheep's clothing"; "beauty is only skin deep" – these are but a few aphorisms focussing on the disjunction between the inner and the outer in Western conceptualizations of reality.[5] Even the word "superficial" is pejorative, suggesting a shallowness of surfaces, as if appearances were merely cosmetic versions of inner truths.

"When the spirit penetrates the world through images," the Wenxin diaolong maintains, "Feeling and emotion are born. / The world is comprehended through appearances, / The mind responds with reason"

[5] One of the few counter examples, more popular in the eighteenth century than it is now, is "Style is the man." It is interesting that this aphorism was popular at a time in European history which emphasized the cosmetic.

(Chapter 26, page 139). Surface as unreliable; surface as revelatory. Which "truth" is one to accept? Are they not, in some measure, both true? The only way to reconcile these contradictions is to revert back to the audiences for which these formulations were intended. The popular aphorisms in the West indicating a distrust of appearances are addressed to ordinary people, whereas the injunctions in the Wenxin Diaolong are shared with an insightful and perceptive elite. The sage and the wise man will see through superficial subterfuges, will indeed understand even the disjunction of inner and outer as revelatory. It should be noted, in passing, that the skeptical notions in the West refer to the deceptions in humans, whereas the examples in the Wenxin diaolong focus on natural beings – trees, plants, animals, etc.

To the astute observer who knows how to read – whether faces, texts, or people – the surface for Liu Xie is always revelatory. In this context, "Speech and script" are for Liu Xie "the sound and picture of the heart / When aptly wedded produce fine works of art" (Chapter 39, p. 195). Literature yields more than mere expression: it produces epiphanies.

A comparative perspective on aesthetics must, however, collocate different, even opposite notions, of beauty. Notions of the beautiful are by no means universal: they vary from culture to culture, even from generation to generation within the same culture, as the endless calvacade of fashion demonstrates. Yet, if notions of beauty are not mere temporary gratification, it must constitute something more meaningful than is suggested by the dicta, "Beauty is in the eye of the beholder" and "De gustibus non disputandem est."

Plato's notion of beauty involves his Theory of Forms: that which is most real is that which is most imperishable and unchanging, and Beauty is conceived as an abstract form that is universal. The beauty of mathematical theorems fits Plato's ideal. Yet, Japanese aesthetics posits the exact opposite, for beauty inheres in precisely the most ephemeral of phenomena, the least tangible, the most diaphanous. Mists, the reflection of the moon on a pond, cherry blossoms in a spring breeze – these are the exempla that Japanese aestheticians would offer. The poignance of phenomena – elusively encapsulated in the term mono no aware – is what constitutes a sense of beauty. On this aspect of Japanese aesthetics, Donald Keene has written:

> The desire in the West has generally been to achieve artistic immortality, and this has led men to erect monuments in deathless marble. . . .The Japanese belief that perishability is a necessary element in beauty does not of course mean that they have been insensitive to the poignance to the passage of time. Far from it. Whatever the subject matter of the old poems, the underlying meaning was often an expression of grief over the fragility of beauty and love. Yet the Japanese were keenly aware that without this mortality there could be no beauty. Kenko wrote, "if man were never to fade away like the dews of Adashino, never to vanish like the smoke over Toribeyama, but lingered on forever in the world, how things would lose their power to move us! The most precious thing in life is its uncertainty." The frailty of human existence, a common theme in literature throughout the world, has rarely been recognized as the necessary condition of beauty. The Japanese not only knew this, but expressed their preference for varieties of beauty which most conspicuously betrayed their impermanence. (pp. 36–37)

Platonic aesthetics and Buddhist aesthetics stand at diametrically opposite poles in their vision of what is beautiful. One sees beauty as one aspect of the ideal and insists on permanence and immortality; the other sees beauty in the real, and looks for impermanence and uncertainty. Wallace Stevens combined both of these perspectives – the Platonic insistence on Beauty as immortal and the Japanese Buddhist sense of beauty as heartbreakingly brief – in the following paradoxical lines from "Peter Quince at the Clavier":

> Beauty is momentary in the mind –
> The fitful tracing of a portal;
> But in the flesh, it is immortal.

Stevens artfully reverses the usual preconceptions: flesh as more immortal than spirit, beauty as more fleeting in the mind than in the flesh. For him beauty is both permanent and impermanent; it is both real and ideal.[6]

Another disjunction in aesthetic paradigms involves different emphases on the perceptual senses as pertinent conduits for aesthetic experience. "Sight," Yi–fu Tuan writes, "is valued above all the other senses," referring implicitly to the prevailing norm in the West (96): "sight enjoys primacy." "Humans may be primarily visual," Tuan expostulates, "but hearing enjoys temporal priority" (p. 71). These two senses predominate aesthetic experience in the West. The other faculties, what Tuan calls "the proximate senses" – of touch, taste, and smell – have been undervalued. Smell, for example, is particularly denigrated: "its aesthetic standing, particularly in the Western world, is low. Kant denied aesthetic standing to smell altogether" (p. 55). Tuan has surveyed "food and manners in Europe" and reports on the rather late development of cuisine as an aesthetic activity in the West: "in the late Middle Ages," he writes, "food still tended to be messy. . . . Copiousness, rather than discrimination, was the key concept in premodern culinary art" (p. 48, 49).

By contrast, cooking in China since the earliest times "has carried a prestige unmatched and perhaps somewhat incomprehensible to people in other

---

[6] Stevens' notions are a striking compound of two different aesthetic, but I am not claiming for him any in–depth knowledge of Buddhist aesthetics.

cultures" (Tuan, p. 51). The Chinese have traditionally given extraordinary importance to the palate (Tuan, p. 55). These anthropological observations have their consequences for aesthetics as well as for the theory of literature in each culture. For no one who reads traditional Chinese literary criticism can fail to notice the recurrent culinary references cited in explicating the qualities of literature: fragrance, taste, and flavor – these olfactory and gustatory considerations are often used to measure the quality of literary writing.[7] As I have written elsewhere, "Flavor. . . is the soul of writing; while sounds and images convey some of the thought, only flavor can convey its essence" (p. 100).

An even more basic criterion of beauty relates to the ontology of a work of art: its wholeness as an entity. Since Aristotle, Western literature has posited an ideal of coherence – in narrative: a story that has a beginning, middle, and end; in poetry: a specific focus and completeness in form and content; in drama, a structural unity, if not always "the three unities". While significant exceptions exist,[8] the assumption of wholeness in a work, or, in the minds of the New Critics, a text's total self–sufficiency, is a byword in Western literary criticism. This notion of a work's "disinterestedness", its artistry for its own sake, and not from any ulterior didactic motive, stems, of course, from Kant's idea of the zwecklosigkeit of a work of art. Actually, as Martha Woodmansee has shown, the idea of disinterestedness did not originate with Kant, but he was its most influential propagator. Woodmansee cites a text by Karl Philipp Moritz (1636–1793) who, five years before the publication of Kant's Critique of Pure Judgment, wrote:

> In contemplating a beautiful object . . . I roll the purpose back into the object itself: I regard it as something that finds *completion* not in me but *in itself* [*in sich selbst Vollendetes*] and thus constitutes a whole in itself and gives me pleasure *for its own sake* [*um sein selbst willen*] . . . . Thus the beautiful object yields a higher and more disinterested [*uneigennützigeres*] pleasure than the merely useful object [quoted by Woodmansee, p. 12].

The autonomousness of art has two consequences: it imposes the demand that a work of art be complete in itself, and it implies that its mode of existence does not depend on external factors – neither the historical context from which it comes nor the semantic and cultural field of the onlooker.

East Asian aesthetics stands at the very antipodes of this theoretical stance. It posits a resolutely dialectic relationship between the text and the reader, the artwork and the onlooker. We may adduce the "incompleteness" of Chinese and Japanese painting, which may appear "sketchy" or unfinished to

[7] As a homely example of contrastive attitudes toward smell in food, consider, for example, the familiar Chinese dish, *yuxiang chiezi*, which can be literally translated "fish fragrant egg plant": in Chinese, this is an appetizing appelation; in English, it is not.

[8] Chaucer's *Canterbury Tales*, Spenser's *The Faerie Queene*, and Coleridge's "Kubla Khan" are three notable exceptions: see Eoyang, 1977.

Western viewers, where the spaces are part of the composition rather than an indicator of a space that the artist has yet to attend to. We may cite the Japanese haiku which specifically (certainly in its hokku form) invokes beginnings and omits middles and ends. Calligraphy is another artform where the active, dialectical participation of the onlooker–reader is required because it alludes to references, formal and semantic, that the calligrapher is either invoking or departing from, and which the connoisseur is expected to catch. It is not possible to understand calligraphy unless one supplies what the artist is deliberately omitting. This penchant for incompleteness not only permits a greater tolerance for irregularity, it even creates a taste for it. Donald Keene cites Kenko again:

> In everything, no matter what it may be, uniformity is undesirable. Leaving something incomplete makes it interesting, and gives one the feeling that there is room for growth . . . People often say that a set of books looks ugly if all volumes are not in the same format, but I was impressed to hear the Abbot Koyu say, 'It is typical of the unintelligent man to insist on assembling complete sets of everything. Imperfect sets are better' (p. 30).

In commenting on the famous stone and sand garden of the Ryoanji, and comparing it with the aesthetic of the Sistine Chapel, Keene remarks:

> The marvelous irregularity of the disposition of the stones eludes the analysis of the most sensitive observer. . . . [T]he Ryoanji garden is the product of a philosophical system – that of Zen Buddhism – as serious as that which inspired the ceiling of the Sistine Chapel. . . . The Sistine Chapel is magnificent, but it asks our admiration rather than our participation; the stones of the Ryoanji, irregular in shape and position, by allowing us to participate in the creation of the garden may move us even more [p. 32].

The work of art exists not separate from and independent of the observer: it depends on the reader for its full realization: it invites a dialectic relationship with its audience.[9]

The Western insistence on completeness leads, in the eighteenth century, to a preoccupation with "the work of art as a freestanding, harmonious, concrete whole", and we encounter effusions of the supremacy of the artist. Woodmansee cites Moses Mendelssohn's admiration of Samual Richardson's characterization of Sir Charles Grandison: he writes that Richardson

[9] Modern Western literary theory has, of course, evolved past the New Critical assertions of a text's autonomy: Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser's concept of *Rezeptionsästhetik* is but one instance of a departure from Aristotelian norms.

> undertook to form him as man ought to have been according to the *provenient grace* of God. He chose an ideal beauty as his model and sought in nature the traits that, taken together, constitute such a perfect character. He beautified nature [p. 174; quoted by Woodmansee, p. 17].

There is a vestigial instrumentalism – the work of art as a means of affecting emotion – in Mendelssohn's view of the artwork:

> *The artist must raise himself above commonplace nature, and as the re–creation of beauty is his sole aim, he is always free to concentrate it in his works so that it will the more strongly move [rühre] us [p. 173; quoted by Woodmansee, p. 17]*

One is reminded of Keene's comment on the Sistine Chapel compelling admiration rather than inviting participation. It is but a short step from this humanistic hubris to Joyce's depiction of the artist as God, standing behind his creation, paring his fingernails, indifferent to the world he has created.

A truly comparative aesthetics must take into consideration such disjunctions in establishing criteria of evaluation, not merely to dispel any provincial notions that one's own criteria are adequate and comprehensive, but also to recognize qualities that are appreciated in other cultures more than they are in our own.

If aesthetics – definitions of beauty, criteria of quality, conceptions of the relationship between inner and outer – cannot be assumed to be universal, neither can ethics. To cite but one example, contrast the egalitarian and abstract Western notion of justice with the Japanese concept of Kawaiso, one based on an objective notion of individual rights involving abstract reciprocity and the other pity for an inferior in a specific circumstance. In the Kawaiso system, "the superior will have altruistic responsibilities for the well–being of inferiors. . . . Where the social system reinforces this sort of altruism there may even be a guarantee of the weaker's interests which is in some respects more effective than that provided by rights" (McLaren, p. 10). The strategies towards meliorating society are based on different premises: in the West, each individual has the right to be treated fairly, and to be considered on an equal basis along with everyone else;[10] in the East, a system was created "that does not conceal behind a de jure egalitarianism the de facto inequalities which we experience both in fundamental human relationships and in more artifactual institutions. Instead the inequalities themselves are seen as creating responsibilities that define roles and bind individuals to altruistic behavior" (McLaren, p. 16)

[10] This egalitarianism determined the fate of two U. S. Presidents — Richard Nixon in the Watergate scandal, which forced him to resign, and William Clinton in his impeachment trial.

Conflations

A close examination of some of the disjunctions between different aesthetics enables us to appreciate certain conflations between ethics and aesthetics in different cultures. Traditional Chinese poetics posits in no uncertain terms that "Literature is what conveys the truth" or "Literature is what conveys the Way" [wenyi zai dao]. The assumption in China has been not only that writers were good human beings – they were pariahs and rebels, like the prototypical Chinese poet, Qu Yuan, only when the times were rotten and their cause was just. If they were outcasts, it wasn't because they were decadents or dissolutes. Even drink was not enough to disqualify a poet from public service, as the different examples of Ouyang Xiu ("The Old Sot" – Zui weng) and Li Bai would demonstrate. Writers in China, perhaps more than any other civilization, were the moral pillars of society: indeed, achievement in letters was the sine qua non of a trustworthy minister, and the road to public office lay precisely in distinguishing oneself in literature. In the west, literary talent is not usual among successful politicians, although Abraham Lincoln, Winston Churchill, and Charles DeGaulle can be cited as significant exceptions. Whatever the definition of literature may be in the Chinese tradition, a writer had to be an upstanding citizen, a model for others to follow: literary excellence was not often divorced from moral probity. Far from being incompatible, the two were viewed as stemming from the same source.

Liu Xie's notion of literature clearly equates ethics and aesthetics. The good work of art promotes goodness: by revealing inner virtue in an artful way, it conveys the Tao.

> Hold fast to righteousness,
> Be aware of your words and action,
> Grandeur comes from elegant meaning
> Beauty from brevity of diction. (Chapter 11, p. 54)

To avoid the pitfall of didacticism on the one hand, and sentimentality on the other, Liu Xie insists on "elegant meaning": righteousness is, for him, not simplistic, which is what both didacticism and sentimentality tend to convey, which is why only elegant expressions of virtue, artful formulations of the truth, can be considered grand or beautiful. In reacting against the ornate rhetoric and the verbal excesses of the previous period, Liu Xie feels the need to emphasize sincerity of expression, perhaps at the expense of a stress on elegance. It's "beauty without excess" (Chapter 8, p. 40) that he looks for: he has no use for those who "parade art at the expense of substance". If he stresses sincerity, it's not because he denigrates artfulness in writing, it's because the ills, the evils, of the writing of his time tended toward meaningless ornamentation, not graceless expostulation. And if he sees beauty more in its abbreviated than in its elaborated form, it's because the faults he encountered in writing tended more towards the ornate than the spare. "When beautiful language is combined with noble meaning," he writes, "substance

and form are in harmony . . . ." What he abhors are "florid descriptions, like overgrowth in a plant or obesity in a man." And his indictment of these excesses are as ethical as they are aesthetic: "They will not benefit moral education or assist in warning and admonition" (Chapter 8, p. 39).

I am not suggesting that Liu Xie's theory of literature is unique to him or to the Chinese tradition, although I will insist that the combination of theoretical and critical insight presented in the most elegant, metaphorically rich prose and poetry is perhaps unparalleled in literary treatises anywhere in the world. What I want to focus on is Liu Xie's resolute insistence on the need for beauty to be allied with uprightness. The admiration that some moderns have for decadent writers (they are too numerous to name) would not have found favor with Liu Xie, who railed in his own time against the same seductive rhetorical tricks and verbal self–indulgences.

The beauty that Liu Xie adduces is clearly an affective beauty, one that produces concrete pleasure and appreciation.

There is a vision of literature in the Wenxin diaolong that has not, in my opinion been adequately elucidated in Western exegeses, a vision which is implicit in the repeatedly mistranslated title itself. The four words, wen, xin, diao, long, clearly consist of a parallel pair, one relating to "literature" and xin, "heart–mind", the other involving the "carving" and "dragons". We night begin with the second parallel, the "carving of dragons" because it is syntagmatically the less problematic. The allusion is to the sculptor's releasing an image of the dragon from inchoate stone: carving the dragon in syntagmatic English presupposes the dragon is what is carved, but in Chinese this is clearly illogical since the dragon, or potential versions of the dragon, exist in the stone and must be brought out by the sculptor who carves the dragon only by chipping away what is not the dragon. (This will remind some of Michelangelo's famous comment that he merely removed the portion of the marble that was not the David or the Pieta.).

The image needs to be carefully understood because it will affect the way we interpret the first compound, wenxin . There is no question what wen means in normal parlance: it refers to the written as opposed to spoken word, yan. Yet, there is even there a possible source of confusion, because Chinese also contains the compound wenyan, which might appear to be a contradiction in terms, something that is both written and spoken. One could gloss this term chronologically, i.e., that wenyan was initially the spoken word for the ancient literati, but it has become for moderns a mode of composition – not unlike the position that Latin has in the West. But there is another distinction within the word wen that is crucial to our purposes here, a distinction apposite to the difference between "literate" and "literary" in English. Wen may refer to elegant expression, not merely to the written word; it refers to "literature" in the sense of fine writing.[11] This has led many scholars, including Vincent Yu–

[11] The confusion of ordinary text and elegant compositions may be found in the English word "literature" as well: one speaks of literature as imaginative and memorable writing, but the word can be used to refer to any printed material, as in the phrase by salesmen when they offer to send you "literature" on a product.

cheng Shih and James J. Y. Liu, to translate the "wenxin" in the Wenxin diaolong as "the literary mind". The sense conveyed is "the heart" or "the essence" of literature. This is certainly a convenient and idiomatic rendering, but it misses the major message of the title, which uses the word wen as a participle, just as "carving" (diao) is used as a participle. Here is where the English language proves inadequate, because there is no participial form of the word "literature". "Literaturizing", or "literarizing" would be too awkward and, would even, in fact, be misleading, because it would suggest that the activity was one of ornamenting an object, making something fine or elegant. For the sake of the present discussion, I prefer to coin a bilingualism, wen–ing, and I will define this term as parallel to the "carving" in the title as a process of bringing out, of discovering or uncovering what is inside, of making manifest what may be beneath the surface, of making explicit what was implicit. This syntagm means that the word that follows, xin , is not the nominative, as in "the literary mind", which would force the reading of wen as a genitive modifier; if we read wen as a participle,xin becomes the object of a participle. The sense is of "wen–ing" the "heart–mind" in the same way as the dragon is carved, i. e., bringing out of its undifferentiated potentiality the vivid and concrete "dragon".

This process could be easily read as merely expressing our inner thoughts, but that interpretation goes plausibly but crucially awry, because the current sense of expression implies a thought that exists inside that is brought out, emitted, to the outside: it presupposes something discrete that is transmitted from a source to a receptor. But the image of "carving the dragon" goes in precisely the opposite direction. "Wen" is a process of working on an object from the outside. The view of literature in the Wenxin diaolong is not restricted to the written word, but extends to the artistic process, in any medium, of bringing out, by art or by craft, the meaning of the object that is "imprisoned" in mute inexpressive matter, much the way a "dragon" is freed from the block of stone, much as Michelangelo's "David" is liberated from the surrounding marble.

The injunction in the *Wenxin diaolong* is, therefore, not a romantic invocation to self–expression, nor an emphasis on the subjectivity of the artist providing the impulse to artistic creation. Perhaps the best and most colloquial way to understand in English the notion of wen in Wenxin diaolong is the expression, "to work something out" – with its connotations of problem–solving, as well as of craftsmanship. Wenxin can therefore be understood as "working out what is in the heart through the medium of words." The sense of wen is neither romantic nor expressionist.[12]

[12] That is why the complaint of one scholar made some years ago that the *Wenxin diaolong* was not mentioned in a volume on Expressionism was totally ill–founded: not only was the criticism rampantly ahistorical — Expressionism being a specific twentieth–century movement restricted to Europe — it also reflected a serious misreading of the *Wenxin diaolong*, which

Challenges and Opportunities

The attempt to understand something unfamiliar often requires us to "translate" new concepts into old terminologies, but the misprision of the meaning of the Wenxin diaolong as another form of "expressionism" reminds us that true understanding focusses on what gets lost in translation. We need to examine basic concepts, fundamental terms, with more skepticism, because they involve entire complexes of systematic thinking which are by no means inevitable or universal. The "logic" of one system may be as impeccable as the "logic" in another, but the premises may be different, and unarguable, like Euclidean and non–Euclidean geometery, like binary and four–cornered logic. These discriminations are not picayune nor arcane because, without them, confusions and conflicts are likely to result. Take, for example, the Western emphasis on human rights, manifest either militarily in the war against the Serbs in Yugoslavia or politically in the ahistorical promotion of "human rights" in China and in Asia generally. There is a conflict between what I call the culture of "rights" and the culture of "rites". In the first case, categorical imperatives – whether in the concept of the individual, the notion of universal justice, or the ultimate value of human freedom – abound. In the second, situational context and historical circumstance – whether interpreted as tradition or social and communal duty – prevail. If the world is to become truly global, and not merely Westernized in the guise of modernization, there must be some accommodation between the cultures of "rights" and the culture of "rites". The West insists on the application of principle regardless of history or tradition; the East persists in maintaining traditions often at the expense of principle. Each has its blind side; each its inequities and hypocrises. Only a comparative perspective, as well as a composite ethics and aesthetics can extricate us from hegemonic thinking.

The study of comparative ethics and aesthetics is fraught with pitfalls. We need constant vigilance to our own ethnocentric biases, that will emerge not only in the concepts we use, but also in the methodology we employ. No one is immune to cultural bias, least of all the scholar who rails against it. A doctoral student once wrote a brief survey of modern Russian history in connection with a thesis on a Soviet author: she referred generically to the Russo–Japanese War of 1895 as "disastrous": "not to the Japanese," I remonstrated. Our intellectual habits and mind–sets so inure us to familiar ways of thinking that we are scarcely aware of their arbitrariness. Even a seemingly neutral observation as "Oriental painting is monochromatic" is not without bias, as Kenneth Inada points out: "rather than monochrome," he points out, "the painting should be referred to as nonchromatic or achromatic. . . .[T]he color black happens to be merely a color without prejudice, for it could have been any other color used" [p. 125].

advocates neither expressiveness nor expressionism. By the same argument, it would have been equally unjust to have omitted Michelangelo from a volume on European Expressionism.

Inada relates an anecdote that could well serve as a parable for cross–cultural study:

> To a drawing class one day the Zen master assigned the subject of bamboo. With clean sheets of rice paper, black India ink, and a brush, the monks began to draw bamboos. The master observed each monk and his drawing very carefully but noted a monk whose work was not particularly on track. He summoned the monk to his quarters and prepared to draw the bamboo but this time with red ink. After the drawing was done with great verve, he handed it over to the monk saying, "This is the way to draw bamboos." The monk looked at the drawing with a puzzled face and responded. "But master, I haven't seen any red bamboos." To which the master immediately replied, "You are perfectly correct but I haven't seen any black bamboos either!" [p. 125]

This paper has tried to use some red ink to make us reflect a bit on our black bamboos.

Works Cited

Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

Eoyang, Eugene, 1977. "A Taste for Apricots: Approaches to Chinese Fiction." In: *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, edited by Andrew Plaks. Princeton: Princeton University Press: 1977, pp. 53–69.

Eoyang, Eugene, 1979. "Beyond Visual and Aural Criteria: The Importance of Flavor in Chinese Literary Criticism." *Critical Inquiry* 6:1 (Autumn 1979), 99–106.

Inada, Kenneth. "A Theory of Oriental Aesthetics: A Prolegomenon." *Philosophy East & West*, 47:2 (April 1997), 117–131.

Keene, Donald. "Japanese Aesthetics". In: *Aesthetic and Ethical Values in Japanese Culture*. Edited by Jackson Bailey. Richmond, Indiana: 1990. [Reprinted from Philosophy East and West, 19: 3 (July 1969), 293–306].

Liu Xie. *Carving of Dragon of the Literary Mind*. Translated by Yang Guobing. Unpublished manuscript.

McLaren, Ronald. "Kawaiso, Justice and Responsibility: Themes in Japanese and Western Ethics." In: Aesthetic and Ethical Values in Japanese Culture. Edited by Jackson Bailey. Richmond, Indiana: 1990. [Reprinted from *Philosophy East & West*, 34:1 (January 1984)]

Mendelssohn, Moses. "Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften." In: *Gesammelte Schriften*, vol. I. Edited by F. Bamberger et al., continued by Alexander Altmann. Stuttgart: Fr. Fromman, 1972.

Patterson, Charles I. "Passion and Permanence in Keats's Ode on a Grecian Urn." *ELH*, Vol. 21, No. 3 (Sept. 1954), pp. 208–220.

Rousseau, Jean–Jacques. *Émile ou de l'éducation* . Paris, 1961.
Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico–Philosophicus*. Translated by D. F. Pears and B. F. McGuinness, London: Routledge & Kegan Paul, 1961.
Woodmansee, Martha. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1994.

LE GINKGO DES COMPARATISTES CONSIDÉRATIONS SUR L'ÉTHIQUE DE LA COMPARAISON

Manfred Schmeling

Un jubilé, dans le contexte universitaire, est toujours une occasion de réfléchir sur nous–mêmes et sur ce que nous faisons. C'est pourquoi l'anniversaire d'une collègue et amie de longue date va me donner la possibilité de m'interroger sur l'éthique de ce qui constitue notre grande affaire, la comparaison. Naturellement il ne peut s'agir ici que de quelques idées ou remarques subjectives, et non pas d'une discussion scientifique et philosophique. Le "Ginkgo" évoqué dans le titre est une réminiscence de Goethe qui, dans un poème, associe la forme de cette plante à l'idée d'une union entre les cultures.

Confrontée à un monde qui se caractérise apparemment par le pluralisme des vérités, et par l'absence de normes stables, la question de l'éthique de notre matière peut sembler passablement obsolète. Mais peut–être quelques réflexions de fond sur ce que la littérature comparée peut et doit ne sont–elles pas totalement superflues. Effectivement nous croyons, nous les représentants de la matière, que ce que nous faisons est „important", que cela „sert à quelque chose", que nous sommes guidés par des „valeurs" et que ces dernières n'ont pas seulement la portée générale que leur donnerait tout scientifique – créer du savoir –, mais qu'elles poursuivent des objectifs bien définis spécialement liés aux modes de pensée comparatistes.

D'abord un mot sur la notion d'éthique elle–même: elle désigne le domaine de la philosophie „pratique", car l'éthique cherche une réponse à la question: „Que devons–nous faire?" Agir selon une éthique signifie agir selon des „valeurs". Les valeurs éthiques sont les valeurs de la conscience et du comportement. C'est ainsi que, par exemple, le mouvement des lumières s'est efforcé de créer un ensemble de concepts de valeurs qui repose sur un fondement universel. *L'"impératif catégorique"* de Kant implique même l'idée que l'action juste correspond à une loi morale présente en nous et qui suppose un dieu qui en serait l'origine et le garant. C'est ainsi que la pyramide des valeurs des cultures européennes a été encore une fois en quelque sorte étayée par la métaphysique. Nietzsche, comme on le sait, a violemment contesté cette idée et accompagné le passage à la modernité par la mise en question polémique d'un canon de valeurs au fondement essentiellement

théologique. „De même l'homme a toujours associé ce qui existe à une morale et chargé le monde du fardeau d'une signification éthique. Un jour cela n'aura ni plus ni moins de sens que d'affirmer aujourd'hui que le soleil est masculin ou féminin".[1]

Naturellement, ce n'est pas cette acception étroite du mot 'éthique' qui nous intéresse ici, mais bien plutôt l'insertion de notre activité comparatiste dans un programme globalement éthique.

Il s'agit alors d'un côté de notre évaluation de l'objet lui–même, c'est–à–dire de la littérature, mais aussi de la transmission de cet objet, de la communication le concernant, en somme de tout l'environnement social que constituent les congrès, les rencontres professionnelles aussi bien que privées entre des collègues plus ou moins proches („sur la même longueur d'onde") etc... Ce que Bourdieu a appelé le „champs littéraire", c'est–à–dire les points de contact entre la pratique littéraire et la contextualisation sociale de même que la fonction symbolique que prend la littérature en raison de tels contextes, ne concerne pas moins non plus l'évidente composante éthique d'une matière qui, en dépassant les frontières, fait prendre particulièrement conscience des processus littéraires et peut–être même, par l'intermédiaire de sa fonction critique, les influence.

Si la comparaison et le dépassement des frontières appartiennent aux opérations de base de notre métier, cela n'a pourtant pas forcément un lien avec la valorisation, la conscience et l'action éthiques ou morales. Il s'agit ici d'abord de catégories structurelles qui décrivent, à un niveau tout à fait fondamental, notre façon d'agir (et de penser). Aristote déjà dans ses *Topiques* a thématisé la comparaison comme un processus nécessaire pour „tirer des conclusions". Pour Locke, la comparaison des idées détermine l'"élargissement de notre savoir". Friedrich Schleiermacher fait de la comparaison une catégorie centrale de son herméneutique en lui faisant jouer le rôle d'un intermédiaire entre l'individuel et le général.[2] La comparaison détermine en même temps – si on la considère à un point de vue purement logique – le passage à quelque chose de 'nouveau', particulièrement dans le sens d'un progrès intellectuel. Georges Steiner l'a formulé ainsi: "La notion de faire du nouveau est comparatiste dans sa logique et dans sa substance."[3]

Cette modeste réflexion déjà peut prouver que la notion de comparaison ne peut en aucun cas être réduite à l'établissement statique d'une relation bilatérale, mais qu'elle implique un processus dynamique, dialectique, de compréhension et d'interprétation. Elle désigne une manière de

[1] Friedrich Nietzsche, Morgenröte, Gedanken über die moralischen Vorurteile, in: *Werke in drei Bänden*, éd. Karl Schlechta, Darmstadt, WBG, 1997, Vol. 1, p. 1017. Traductions de l'allemand par moi–même.

[2] Cf. Hendrik Birus, Das Vergleichen als Grundoperation der Hermeneutik, in: *Interpretation 2000: Positionen und Kontroversen, Festschrift für Horst Steinmetz*, éd. Henk Berg/Mathias Prangel, Heidelberg, Winter, 1999, 95–117.

[3] Conférence devant les étudiants de l'Université d'Oxford, 1994

procéder qui englobe l'idée d'une ouverture, un refus de s'enfermer, un sens de la relativité sans lesquels on lui ferait violence.

A ce point de notre réflexion, on n'aurait pas tort de nous objecter que la comparaison ainsi comprise ne fonctionne pas et ne peut pas être comprise seulement comme un phénomène structurel, mais que les catégories du progrès (intellectuel), du nouveau, de la relativité ou bien de l'ouvertue (versautrui) peuvent être lues comme une conséquence de la comparaison et en tant que telles, représentent déjà des 'valeurs'. Effectivement, l'aspect structurel est ici doublé par l'existence – au moins potentielle – d'un 'éthos de la comparaison'. En effet il est clair que, sur le plan de la concrétisation – pensons par exemple à la comparaison entre "les anciens et les modernes" – entre en jeu une valorisation des termes de la comparaison (quelle littérature est meilleure l'ancienne ou la moderne?) qui est peut–être même un présupposé. Ici ne se pose plus la question de la structure mais celle de la *fonction* de la comparaison. Mais là, il faut considérer deux choses: d'abord, nous devons naturellement nous faire à l'idée que la langue ne nous offre pas de termes structurels sémantiquement innocents. Des expressions comme 'créer des relations' ou 'franchir des frontières' peuvent être utilisées – et pas seulement par des comparatistes – aussi bien de manière abstraite et structurelle que de façon métaphorique ou bien concrète. Par exemple lorsque la critique littéraire postcoloniale parle d'une "poétique de la relation", cette poétique est naturellement loin d'être à valeur neutre, puisqu'elle implique une attitude critique vis–à–vis d'une conception eurocentrique de la littérature, donc une valorisation esthétique de sa propre production et de ses propres fondements poétologiques. Et nous venons par là d'aborder le deuxième aspect, c'est–à–dire l'instrumentalisation de la comparaison dans le cadre d'un modèle, qu'il soit poétologique, philosophique, social ou quelle que soit sa détermination.

Je suis parti de la distinction entre l'objet de la comparaison – la littérature – et la comparaison en tant qu'activité heuristique, c'est–à–dire spécifique á la matiére. Cette distinction peut se défendre, au moins en théorie. En pratique, c'est une autre affaire, car des écrivains comme Montaigne, Goethe ou bien, aujourd'hui, un Salman Rushdie, se perçoivent comme des penseurs 'engagés' qui non seulement recherchent la comparaison sur un plan esthétique ou fictionnel, mais qui partent aussi de leur conscience comparatiste et interculturelle pour écrire des textes critiques. Ils ne se distinguent pas sur le principe des comparatistes professionnels qui certes comparent avec un discours situé sur un autre plan et avec d'autres objectifs (didactiques et universitaires), mais qui cependant sont souvent appelés à comparer encore et encore ce que les écrivains et les penseurs explicitement ou implicitement ont déjà souvent comparé. Lorsque, dans le roman de Kafka sur l'Amérique (*Le Disparu*), Karl Roßmann compare le New–York colossal avec Prague, sa ville natale, – c'est seulement sur l'arrière–plan des petites rues de Prague que les gratte–ciel semblent au héros comme „découpés" et que les vallées profondes creusées par les rues lui paraissent effroyablement

infinies – , il anticipe alors sur le plan de la description, sur ce que l'interprète du roman observera encore une fois à la lumière de la critique. Ce dernier remarquera peut–être l'élan expressionniste de la comparaison et il constatera que Kafka, qui n'était jamais allé aux Etats–Unis, fait ressortir ce qui lui est propre par l'intermédiaire d'une langue très particulière et d'une stéréotypisation relativement marquée de la culture américaine.[4] L'ombre de son origine suit toujours le protagoniste: "Beaucoup de choses rappellent à Karl sa patrie [...]."[5]

Cet exemple montre: les écrivains et les penseurs de tous les temps travaillent à partir de comparaisons entre les cultures, entre ce qui leur est propre et ce qui leur est étranger. Ils le font de façon plus ou moins explicite, selon les catégories de textes qu'ils pratiquent. Les romans de voyage recherchent souvent la comparaison directe dans la mesure où ils confrontent les dimensions du proche et du lointain, du familier et de l'étranger, du passé et du futur – concrètement: leur patrie et le pays dans lequel ils voyagent – dans une relation comparatiste (et valorisatrice!). Dans le contexte du siècle des lumières, de telles confrontations servent à relativer ce qui est proche et à inciter à la tolérance vis–à–vis de l'étranger. De tels textes mettent souvent en garde contre les préjugés et l'étroitesse de vue. Ceci ne vaut, bien sûr, que pour une partie des textes. D'autres, au contraire, véhiculent des idées préconçues, nourries souvent par des phénomènes collectifs comme le nationalisme ou le rassisme – processus lié alors à une situation historiquement et socialement particulière (le colonialisme, le fascisme, le fondamentalisme etc.). L'interculturel n'est donc pas une valeur en soi mais ces deux extrêmes témoignent de la présence ou de l'absence des valeurs que nous considérons (aujourd'hui) comme décisives. C'est cela qui place la littérature – ou plutôt un paradigme particulier de nos recherches – dans une perspective éthique. Pour anticiper: une littérature comparée universitaire bien comprise suit (ou devrait suivre) ce mouvement dans le cadre de son travail scientifique et social.

Mais s'il s'agit bien d'une donnée éthique de la matière, tout cela est rien moins que nouveau. Montaigne déjà, dans ses *Essais* (1580), avait, sur la base de la comparaison, de la raison réflective, de la mise en perspective et de la relativisation, présenté le moi comme une instance instable de la connaisance. Le chapitre „*Des Cannibales*" confronte sur le mode de la comparaison la civilisation européenne au Nouveau Monde. La caractérisation de ces contrées éloignées par des termes comme „barbare", „sauvage", "naïveté originelle", „sans culture", n'a rien d'irrespectueux. Si les Européens se distinguent des sauvages par des choses comme la hiérarchie politique ("supériorité politique"), la circulation ("trafique"), le savoir, l'ordre juridique ("contrats") etc..., c'est au prix de la perte de leur originalité et de leur simplicité. C'est dans la manière dont on perçoit l'étranger qu'on voit le

[4] Franz Kafka, *Der Verschollene (Amerika), Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, éd. Hans–Gerd Koch, Frankfurt/Main, Fischer, 2003 . Voir le chapître "Der Onkel", Vol. 2, p. 45.
[5] Ibid., p. 112.

véritable effet de la révolution copernicienne: Montaigne radicalise la confrontation avec son propre monde en inversant la perspective. Si on prend la raison comme critère, dit–il, on doit reconnaître, en les comparant aux Européens, que les barbares manquent de raison, mais quant à la barbarie, les Européens ont la palme („nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie")[6]. La question de la perspective est indissociable de celle de la vérité. Montaigne constate que chez nous on considère comme barbare ce qu'on ne connaît pas. Il critique le fait que la vérité et la raison sont définies par les opinions et les coutumes qui ont cours en Europe (203); le fait que les Européens aient dénaturé („abastardies") les nations étrangères à travers les diverses formes de leur influence. Si l'idée d'une dépravation culturelle prend des allures „rousseauites" avant la lettre, le modèle de mise en perspective de Montaigne apparaît comme une anticipation des théories de la relativité culturelle, ou plus précisément de la critique des préjugés.

On pourrait poursuivre de tels exemples – en apportant les nécessaires différenciations historiques. En tant qu'objets de l'analyse comparatiste, ils fournissent en même temps les modèles d'une instrumentalisation éthique de la comparaison. Dans un autre contexte culturel (politique, social, esthétique), on pourrait envisager aussi par exemple le *West–östlicher Divan* de Goethe, confrontation poétique avec la culture et la littérature perses, ou bien les *Versets Sataniques* de Salman Rushdie. Comme je l'ai déjà suggéré, l'activité comparatiste du poète ou de l'écrivain se manifeste moins à travers des face–à–face bilatéraux explicites qu'à travers des mises en perspective compartimentées et dans la revalorisation de l'altérité culturelle.

Le cycle de poèmes de Goethe[7] non seulement nous présente un voyage fictif en Orient, mais encore le poète fait ici un voyage allégorique: au pays de la poésie. La rencontre avec le poète persan Hafis est l'occasion de dépasser les frontières esthétiques, ce qui finit par déboucher sur un programme humaniste conforme à l'esprit du temps. Goethe connaissait l'Orient de manière aussi livresque que la Grèce où il ne s'était jamais rendu. Chez lui, l'altérité concrète se perd encore dans une sorte de construction idéaliste et universaliste. Par endroits, les commentaires ajoutés au *Divan* (*Zu besserem Verständnis des West–östlichen Divan)* prennent vraiment l'allure de la préface didactique d'un guide pour voyageurs: loué soit "celui qui s'accommode des usages du pays étranger et s'y intéresse, qui s'efforce de s'approprier sa langue, de partager ses convictions, d'adopter ses moeurs".[8] Le contre–programme à cette attitude serait l'ethnocentrisme de celui qui tantôt efface l'étranger de son horizon, tantôt ne cherche la comparaison avec l'étranger que pour affirmer sa propre identité (nationale). Le moi lyrique de

[6] Michel de Montaigne, *Essais*, Texte établi et annoté par Albert Thibaudet, Paris, Gallimard, 1961 (Editions de la Pléiade ; 14), p. 239–253, ici p. 248.
[7] Johann Wolfgang von Goethe, *West–östlicher Divan, Sämtliche Werke*, Vol. 11.1.2, éd. Hans Richter, München, Hanser, 1998.
[8] Goethe, *West–östlicher Divan: Zu besserem Verständnis, Sämtliche Werke*, Vol. 11.1.2, op.cit., p. 130.

Goethe s'oriente certainement en fonction d'un *tertium comparationis* différent, absolu en quelque sorte. Car au–dessus de toutes les différences culturelles, trône dans le *Divan* une instance commune et divine: la participation commune à un ordre universel qui transcende la distance culturelle et historique. En même temps on peut comprendre les vers qui vont suivre comme un appel aux nations et aux cultures pour qu'elles unissent la pensée qui sépare de la pensée universelle dans une dialectique commune.

Gottes ist der Orient!
Gottes ist der Occident![9]

(L'Orient appartient à Dieu!
L'Occident appartient à Dieu!)

La notion goethéenne d'une 'Weltliteratur' (littérature mondiale) en pleine expansion peut être considérée d'un côté comme appartenant au même horizon idéaliste, mais elle est d'un autre côté une réaction à ce que nous appelons auhourd'hui le procès de la modernisation, concrètement: elle est un reflet des nouveaux moyens de communication qui ont rendu possible l'échange entre les cultures.

C'est dans un tout autre contexte historique, très conflictuel cette fois–ci, que Salman Rushdie thématise la relation entre l'Orient et l'Occident. En outre la comparaison se fait ici sous le signe de l'expérience de l'hybridisation qui est celle des migrants. L'Est et l'Ouest, Londres et Calcutta ne sont plus des grandeurs fixes, des substances culturelles refermées sur elles–mêmes mais se comprennent à l'horizon du roman comme des espaces interchangeables qui s'interpénètrent à l'intérieur d'une même "culturalité" ouverte. En même temps il faut, dans ce cas aussi, partir de l'idée que l'auteur s'inspire d'une éthique qui a pour objectif non pas "the clash of cultures" mais la possibilité de vivre en paix dans un monde turbulent et contradictoire. L'hybridité culturelle dans ce cas, bien que conséquence de la domination coloniale, est finalement une valeur qui tourne au bien et qui peut devenir créatrice de productions esthétiques. En ce qui concerne la question des normes éthiques, il est clair que ce roman ébranle toute conception d'une morale qui correspondrait à des opinions religieuses inspirées par des tabous. C'est là qu'on se rend compte qu'il règne des conceptions culturellement très différentes de l'éthique et que la comparaison entre les cultures, vue sous cet angle, constitue une valeur qu'il faut interpréter en toute relativité.

Nous nous sommes jusqu'ici concentrés sur une question: sur quelle base textuelle nous laissons–nous guider aussi dans notre travail de comparatistes par des conceptions éthiques (par exemple cosmopolites)? Je suis parti de données tirées *du texte lui–même* (perspective endogène). Car c'est bien d'après ces données que nous choisissons notre corpus de textes:

[9] Goethe, *West–östlicher Divan*, op.cit., p. 12.

Goethe, Kafka, Rushdie etc... recherchent et fictionnalisent les contacts avec les cultures étrangères (relation génétique). Même lorsque cette relation, dans un texte donné, se fait moins concrète et que nous devons justifier nous–mêmes la comparaison en choisissant d'autres textes et un *tertium comparationis* adéquat (par exemple quand il s'agit de la périodisation), nous le faisons avec l'ambition de faire, grâce au processus de la comparaison, quelque chose d'utile qui n'aurait pas été possible sans lui. Dans ce cas aussi nous accordons à la comparaison une valeur particulière, ne serait–ce que le pouvoir de nous faire dépasser les barrières culturelles nationales.

Avec cet arrière–plan, nous devons revenir encore une fois au problème de la fonction et de la transmission de notre activité comparatiste dans le contexte social et politique contemporain (perspective exogène). Car si les textes, avec le temps, et en particulier depuis le début du XXème siècle, sont de plus en plus fortement marqués par les formes d'une interculturalité transnationale (on pourrait aussi parler d'une tendance à l'ethnologisation), ce phénomène a bien des raisons sociales. Comme nous, les écrivains vivent aussi dans un monde qui, de plus en plus, rend possibles les migrations – librement choisies ou imposées. Dans un monde qui, par là même, est devenu culturellement plus perméable ou plus multiculturel, dans lequel les décisions politiques, les transformations économiques ou techniques ont des conséquences globales. Dans ce monde, les perspectives comparatistes semblent aller de soi, alors que justement c'est la différence entre les cultures qui constitue un bien qui a besoin d'être protégé. Là où tout est pareil, il n'y a plus rien à comparer.

L'élan éthique du comparatiste résulte en partie de ce désir de dépasser les frontières linguistiques et culturelles sans aboutir à des dominations ou à des nivellements. Ce n'est pas un hasard si, ces dernières années, les grands prix internationaux de littérature ont été attribués en grand nombre à des auteurs qui se sont fait remarquer par leur capacité à dépasser les frontières. On peut discuter pour savoir si la valeur sociale de la "political correctness" n'a pas trop souvent refoulé les valeurs esthétiques – sans parler du problème du rétrécissement postcolonial et unilatéral de la perspective. Dans son livre *Literature Lost. Social Agendas and the Corruption of Humanities* (1997)[10], John M. Ellis a stigmatisé cette étroitesse de vue avec clarté et une pointe de provocation. Le combat comparatiste, à motivation interculturelle, en faveur d'une relation plus juste, plus équilibrée entre les cultures – sans discrimination sociale, raciale, sexuelle etc..., c'est–à–dire sans hiérarchisation ni domination – n'est pas un privilège de principe des cultures du tiers–monde qui se défendent à bon droit contre les positions eurocentristes et ethnocentristes, mais un dérivé intellectuel du mouvement européen des lumières – ou trouve ses origines même, déjà, chez Michel de Montaigne.

[10] John M. Ellis, *Literature Lost. Social Agendas and the Corruption of Humanities*, Vail–Ballou Press, Binghamton, New York, 1997. Voir p. 12, le chapître "The Origins of Political Correctness".

Mais la littérature comparée est concernée aussi par les rencontres entre les hommes. Dans l'un des poèmes du cycle du *West–östlicher Divan*, Goethe a évoqué la feuille en forme de cœur du Gingko que les voyageurs de son époque avaient apportée en Europe, pour en faire un symbole de la compréhension aussi bien entre l'Est et l'Ouest qu'entre tous les hommes (et dans son cas, il s'agissait plutôt de l'amour pour une femme):

Ginkgo Biloba
[...]
Ist es Ein lebendig Wesen?
Das sich in sich selbst getrennt,
Sind es zwey, die sich erlesen,
Daß man sie als Eines kennt.[11]

(Est–ce un seul être vivant
Qui se divise en lui–même?
Sont–ils deux, qui se sont choisis
Pour qu'on les prenne pour un seul?)

Pour formuler plus abstraitement: pour le Goethe de la dernière période, le poème aura sans doute exprimé la différence dans l'unité. Cependant il ne faut pas pousser trop loin les comparaisons avec Goethe pour ne pas tomber dans le pathos de la rêverie idéaliste. Au XXIème siècle, les fondements idéalistes crèvent moins les yeux, refoulés par des interactions globales, matérielles et politiques qu'on ne peut plus vraiment contrôler. Néanmoins il existe deux contextes dans lesquels la comparaison et la rencontre entre les cultures semblent en valoir la peine: il s'agit d'abord de la rencontre avec les étudiants (sans parler de la proportion d'étrangers parmi mes doctorants qui est tout de même de 30%) et la tâche pédagogique qui en découle: inciter à la comparaison avec des textes étrangers. Il s'agit ensuite de l'échange scientifique ou personnel avec des collègues du monde entier. Les comparatistes, per definitionem, sont ouverts à autrui, intéressés par les environnements nouveaux, ils aiment voyager, à Porto Alegre par exemple... ou bien dans l'autre sens, à Sarrebruck, en Allemagne.

L'échange culturel a besoin, même en littérature, d'un fondement humain. Il repose sur des valeurs qui ont à faire avec la curiosité (ce n'est plus un péché), la relativité, la démocratisation, la liberté, la tolérance, l'amour de la paix et du prochain, la confiance, l'agilité intellectuelle et bien d'autres encore. Tout cela appartient au *vécu* du comparatiste qui, jusqu'à un certain degré, vit ce dont il parle et ce sur quoi il travaille.

[11] Goethe, *West–östlicher Divan*, op. cit., p. 71.

THE ADVANTAGE AND DISADVANTAGE OF NIETZSCHE'S CONCEPT OF "CRITICAL HISTORY" FOR LITERARY HISTORIANS TODAY

Elrud Ibsch

In the last chapter of his *Is Literary History Possible?,* David Perkins discusses Friedrich Nietzsche's *On the Advantage and Disadvantage of History for Life.* One of the critical observations he makes is that Nietzsche is constructing an antithesis between life and historical knowledge, claiming that history is the enemy of life. In Nietzsche's view, modern people in general, and Germans in particular, suffer from a surfeit of history, a "historical disease," and should subscribe to forgetting in order to regain the mental health that is the condition of happiness in life. Perkins writes that his last chapter is inspired by Nietzsche "because it is conceived against him [Nietzsche]" (Perkins 1992: 176). It is conceived against the romantic exaltation of nostalgia for an innocent life. Nietzsche's essay, however, is also inspiring, because of the irony and paradox Perkins reads in it: "Nietzsche is, as always, himself the man he criticizes, the ironical and historical consciousness"(176). The most important value of Nietzsche's argument, according to Perkins, however, is that "[he] has asked the right question – what is the advantage and disadvantage of history for life? – and in this he is admirable, for many theorists refuse to face the issues he raises" (176). I fully agree with Perkins's judgment and am likely to extend it by saying that Nietzsche in almost all his writings is asking the right questions, but rarely gives the right answers.[1]

Contemporary critics of *On the Advantage and Disadvantage of History for Life,* which was published in 1874 as the *Second Untimely Consideration,* complained about the stylistic and structural weaknesses of the essay: it contains emphatic and needless repetitive statements and the arguments are not presented in a straightforward way. Nevertheless, Richard and Cosima Wagner, for instance, were convinced that, although in a sense the essay was still immature, it betrayed already the future important thinker and would have an impact upon later generations (Nietzsche 1967–1977, vol.

[1] I must admit that in his latest writings Nietzsche does not ask questions anymore but only launches apodictic statements.

15: 54–56). The prophecy of the Wagner–couple would come true: Nietzsche has become an important philosophical polemicist. He inspired a number of anti–realistic movements in philosophy and the arts in the twentieth century, among which in particular modernism and postmodernism. Many of his arguments found acceptance later as, for example, the illusion of objectivity and causality, the metaphorical character of language, and the falsehood of bourgeois morality. Nietzsche was embraced first by modernist writers, such as Robert Musil, Thomas Mann, André Gide and later by postmodernist ones, of whom I mention only Jorge Luis Borges[2] and Umberto Eco, and, of course, also by the poststructuralist philosopher Jacques Derrida. It has always been Nietzsche's questioning of beliefs, his polemics against apparent truth that guaranteed the reception of his work during the twentieth century.

From *Human, All to Human* (1878) on, Nietzsche developed an admirable aphoristic style, full of irony and wit. His use of the German language proved that his mother tongue was not as far removed from the elegance and flexibility of the Roman languages – so much appreciated by Nietzsche and time and again held up by him as an example for his compatriots – as had been thought before. With the publication of *Zarathustra* (1885) and the writings to follow, however, his style became more pompous, pedantic, and intrusive, and overburdened with images.

On the Advantage and Disadvantage of History for Life is an essay "in between"; Nietzsche had not yet found the pointed and lucid style of his aphorisms. The reactions of Jacob Burckhardt and Erwin Rhode, friends of Nietzsche, with respect to the essay can be summarized as follows: it suffers from a lack of lucidity, is far too ambitious, and gives the impression that it is a collection of isolated fragments rather than a thematic unity. These judgments are undoubtedly well–founded, but despite the weaknesses one easily discovers elements of Nietzsche's future stylistic mastery in it. As to the criticism of a lack of unity it is not difficult to put one's finger on the spot. Although the heart of the essay, Nietzsche's description of three approaches to history, evidences his analytical competence, his dwelling at length on historical knowledge as harmful for life is full of personal judgments lacking any evidential support and even harbors contradictions. The happiness of animals due to their a–historical life held up as an example for men is no more convincing than the assertion that people in ancient Greece had a concept of education that did *not* include historical education. Nietzsche, on the one hand, strongly recommends forgetting as the only solution. On the other hand, however, he categorically declares: "Only strong individuals are able to endure history. Weak individuals are shattered by it" (Nietzsche 1967–1977, vol.1: 283, my translation). The reason he gives for the difference is that strong personalities have the strength to impose their own norms on history.

[2] I am fully aware that the position of Borges as a postmodernist can be disputed from a Latin American perspective. See Coutinho 1997: 328.

Nietzsche's fight against nineteenth–century positivism is well–known. In *On the Advantage and Disadvantage of History for Life,* however, he has not yet at his disposal the arguments he uses so convincingly in later years, when he is able to counter the dominant value of positivism, "objectivity," not by simply denying it, but by pointing to the constructive character of human perception. In his essay on the use of history for life, the alternative to objectivism is not epistemology or psychology but art. Consequently, the only acceptable historian is the artist: poet, playwright, novelist, painter, musician. Only the artist knows how to transgress the trivialities of historical knowledge: "Only if history tolerates to be transformed into a work of art, a pure work of art, possibly it can maintain or even stimulate our instincts" (Nietzsche, vol.1: 296, my translation).

My examples may suffice to show that a philosophy of life and the ideal of the artist as the supreme individual are the motives of Nietzsche's thinking. He chases the erudite and diligent historians off their throne to install there the animals who live happily without memory as well as the artists who create history without studying historical facts. I assume that very few readers today are impressed by his arguments and style. What makes, however, *On the Advantage and Disadvantage of History for Life* worthwhile even in our days is, as I said before, Nietzsche's analysis of three possible approaches to history and their consequences with respect to the arrangement of the overwhelming amount of historical material. This arrangement, whatever criteria are used to complete it, is always an act of hierarchical intervention, accompanied by strong evaluative decisions. This holds the more for literary history or art history in general. The "facts" that constitute these histories have been – as "artifacts" – appreciated by (a part of) the public at a certain moment in time. The approaches Nietzsche distinguishes are examples of different evaluative processes in structuring the past. They are the preconditions of canon formation.

"Monumental", "antiquarian", and "critical" history.

The approach Nietzsche calls "monumental" corresponds to the type of literary history that concentrates on the greatest of past writers: "The great moments ... of humanity are linked throughout millennia" in a way that a great moment of the past maintains its greatness at any time. Underlying the concept of "a chain of greatness" is the idea that the nature of human beings remains unchanged and that, in aesthetics, there is a law of absolute beauty, not relative to time and place. This, in fact, was the prevalent idea before the romantic revolution: "It is the belief in the solidarity and continuity of the greatest of all times, it is a protest against the change of generations and the transitory" (Nietzsche, vol.1: 260, my translation). The comfort people derive from this presupposition is that greatness, which once had been possible, will be possible again. This idea helps to overcome feelings of decay and decline. Nietzsche, however, would not be Nietzsche if he would end up with a notion

of comfort. As a strong disadvantage of this approach he mentions that the past itself suffers damage: "Very great portions of the past are forgotten and despised, and flow away like a grey uninterrupted flood, and only single embellished facts stand out as islands" (Nietzsche, vol.1: 262, quoted from Perkins 1992: 179). It is, however, not only a considerable portion of the *past* which suffers damage; the same happens to the *present* and the *future*. Monumental literary history excludes new works that have not yet been submitted to the authority of history: "The judges of present art hate the possible greatness of works of their own time. They admire the past for not having to admire the present. They act following the rule: let the dead burry the living" (Nietzsche, vol.1: 264, my translation).

Discussing monumental history, David Perkins points to William Wordsworth and Hans–Georg Gadamer as representative of this approach. Wordsworth asserts that Shakespeare and Milton speak to him and that he can easily identify with them: "...for we feel that Shakespeare and Milton are mutually ours" (Perkins 1992: 180). In *Truth and Method* (1960) Hans–Georg Gadamer defends a similar view: the tradition has formed us; it helps us to know "who we are individually and as a community" (181).

The "antiquarian" history is not interested in global greatness but in local roots. Its attitude towards these roots is one of love and loyalty. With piety and worship the historian looks back to where he comes from. Cautiously he preserves all that belongs to his past. Like an antique dealer who collects furniture and paintings, the historian collects events and artifacts – even insignificant and obsolete ones – for the only reason that they belong to his past. He perceives "the history of his city as his own history" (Nietzsche, vol.1: 265). The city wall, the gates, the laws and regulations, the popular festivals, all the various remnants are equally valuable to him. Unlike the monumental historian he does not differentiate between great and insignificant phenomena: "The antiquarian has an extremely limited field of vision; by far the most is not seen at all, and the little that is seen is seen too closely...[he] cannot apply a standard and therefore takes each individual thing to be important" (Nietzsche, vol.1: 267, quoted from Perkins 1992: 182). The consequences of the antiquarian approach resemble those of the monumental one: the new, the present, the future are refused: "If the historical mind does not only preserve life but mummifies it, the tree will die" (Nietzsche, vol.1: 268, my translation). Antiquarian history knows how to preserve but does not know how to create.

The third approach to history, the "critical" one, is not hostile to the present. On the contrary, the present is the standard by which the past is judged and by which it may be condemned. If the historian looks back critically to what happened in the past he "tramples all pieties under foot", he "puts the knife" to some portion of the past and, eventually, annihilates it (Nietzsche, vol.1: 270). This is not an easy task. While judging the past, the historian judges (and condemns) part of himself because he descends from the

very same past. The mistakes, passions, and criminal acts of former generations belong to the historian's own past.

One may expect that Nietzsche fully embraces the critical approach to history. Compared with monumental and antiquarian history, the critical one can, after all, be considered powerful, devoted to life and to the present, stimulating imagination and sharpening moral and intellectual capacities. Yet Nietzsche feels that the critical approach may have its inherent dangers too. If, he argues, the historian decides to critically rewrite history in favor of his concern for the present, he may run the risk to project a desired history on the real one. He tries to offer himself a past he would like to be descendent from instead of accepting a legacy which belongs to him.

The issue of critical literary history today

Nowadays, many literary historians, without referring to Nietzsche, are convinced that a critical rewriting of literary history is needed most. One of the – ethical – sources of inspiration of modern historians is the search for the history of people who have had no voice up till now. Literary history, too, is interested in traces of the voiceless, the non–represented, the victims. Critical hermeneutics, inspired by deconstruction and postmodern philosophy, learned how to read the void, the silence. Postcolonialism, gender theory, and working through a national socialist or communist past provide the critical perspectives that oppose the exclusive value attributed to Western literary monuments as well as the dedication to the narrowness of the familiar. Could there anything be wrong about it?

David Perkins is not convinced that our present concerns should determine the research practice of the historians. He denies that the function of literary history "is to produce useful fictions about the past." He admits, indeed, that "literary history cannot depict the past as it actually was." If, however, it "makes the past reflect our concerns and support our intentions," it produces "misrepresentations," which – "valuable and necessary though they may be" – ignore the main function of a reliable literary history (Perkins 1992: 182). The main function Perkins attributes to literary history is "to set the literature of the past at a distance, to make its otherness felt" (Perkins: 185). He argues in favor of the "untimely experiences" that can be drawn from not imposing our intentions on a remote past.

Perkins' choice is, apparently, not in agreement with Nietzsche. The danger evoked by the latter, namely the projection of a desired past on the real one, has less to do with misrepresentations than with a person's or a community's voluntarism to force its own ideology on others. In this respect, I believe, Nietzsche is right. But he did not elaborate on this point further. Let us discuss "critical history" somewhat more in detail. Voluntarism, I think, should be an attitude alien to all kinds of scholarship. In literary history it has a bad record. Censorship, time and again, has been its ultimate error. The "chains of masterpieces" of national socialism and communism respectively,

show what happens if a closed ideological position determines which works have to be taken as points of reference and which ones are to be thrown into the flames or placed on the index. Rewriting literary history may lead to serious abuse if it does not take place within an open society.

If, however, within an open society, the monuments of a cultural mainstream do not anymore reflect the experiences of large groups of readers, then it is time to reconsider their value. If, for example, traditional and accepted literary history can only be maintained by avoiding the confrontation with a past that includes events that undermine the credibility of continuity in human thinking and acting, then it is urgently necessary to reconsider the tradition. The "Zivilisationsbruch" in German (and to a lesser extent in European) tradition, the annihilation of the European Jewry in the twentieth century, is truly not a precondition to subscribe proudly to a continuity of cultural greatness.[3] It took a long time before European literary histories paid attention to Holocaust literature. The documentary character ascribed to the genre was an easy pretext not to include it. This argument, however, does not hold any longer, since authors other than eyewitnesses (the 'generations after' and non–Jews) use various literary procedures and conventions to "write the Holocaust."[4]

There are, of course, other painful memories in world history requiring critical revision. In Post–Apartheid South Africa there are various projects of rewriting literary history taking into account (literary) documents that had no place in most histories so far. The postcolonial perspective (I prefer this term to the frequently used "postcolonial theory" or "postcolonialism") offers new ways of dealing with literary traditions: diaspora, migration, multilingualism, and the much disputed concept of "multiculturalism" are strangers within the monumental or the antiquarian approach. Only a critical history can do justice to them. But, as I said before, the critical approach loses its potential value if one critical perspective struggles for dominance. "Critical" should always mean "open for discussion" and accepting multiple perspectives.

The monoperspectivism of literary histories serving the foundation of national states hopefully belongs to the past. Today's search for identities (individual and collective) does not necessarily mean that this is happening within the confines of a nation state. Shortly after 1948, the literary history of Israel had its origin in the "grand narrative" of Zionism. In the meantime, many authors contest the undisputed authority of this narrative and literary historiography has to consider their voices as well.

Rewriting literary history critically, in general, starts from within a group that feels itself excluded and wants to be represented on the cultural map. There is nothing against this search of a group identity. This stage, however, should not last too long. The exclusivity of the in–group perspective may discharge into Nietzsche's antiquarian history; love and loyalty for the

[3] It is difficult to understand that Gadamer's *Truth and Method,* written after the Second World War, does not mention the genocide as a break in the historical chain.
[4] See Ibsch 2004.

achievements of the group to which one belongs weaken the capacity of judging and helping to improve. Here, the experience of otherness, strongly advocated by Perkins, comes in. I am aware that he referred to it in a somewhat different sense, recommending it with respect to the encounter with literary works of the past. But it may also hold for the experience to know how readers not belonging to one's group react to one's literature.

Coming to a conclusion, one may ask whether Nietzsche's *On the Advantage and Disadvantage of History for Life* is still worth to be read, reflect upon, and, eventually, react to it, as David Perkins did. I think that Nietzsche's reflections on the evaluative processes implied in these different historical approaches are well founded and still valid for us to think about. In some respect, however, his ideas are strongly rooted in the nineteenth and the beginning of the twentieth century when writing history meant to deliver a comprehensive product, chronologically arranged from the beginning to the – provisional – end. Today, research theory and practice are by far more problem–oriented. The first question is: What do I want to know and why? The answer to this question in general implies the concern of the present and the expectation that possibly we can learn from the literature of the past. The ambition to be exhaustive has been replaced by the drive to tackle a relevant research problem. That the result of historical research in most cases will be a partial history, sometimes written by a team, should not be considered a disadvantage. On the contrary, it guarantees critical discussion. Finally, it is possible that critical history will make use of data collected with antiquarian patience and perhaps also, in the process of its argument, critical history will discover instances of provisional monumentality. In addition, David Perkins's experience of otherness may be saved by literature itself. Whether we deal with literature of the past or of our own time the all too familiar will disappear if we inquire into the aesthetic qualities of literature: its language, its structuring, its intertextual relationships, its ambiguity, and its "irony", i.e. its capacity to criticize indirectly by way of pretended approval. As literary historians we have the advantage that our interpretations may lead to defamiliarization and therefore to an encounter with otherness.

References

Coutinho, Eduardo F. 1997. "Postmodernism in Brazil." International Postmodernism: Theory and Literary Practice, edited by Hans Bertens and Douwe Fokkema. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 327–334.

Gadamer, Hans–Georg, 1989 [1960]. Truth and Method. New York: Crossroad.

Ibsch, Elrud. 2004. Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur. Tübingen: Niemeyer.

Nietzsche, Friedrich. 1967–1977. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter. Rpt. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1980.

— 1980 [1874]. "Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben". Sämtliche Werke, München: Deutscher Taschenbuchverlag. Vol.1, pp. 243–334.
— 1980. "Chronik zu Nietzsches Leben vom 19. April 1869 – 9. Januar 1889." Sämtliche Werke, München: Deutscher Taschenbuchverlag. Vol. 15, pp. 7 – 212.
— 1980. On the Advantage and Disadvantage of History for Life, transl. Peter Preuss. Indianapolis: Hackett.
Perkins, David. 1992. Is Literary History Possible? Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

OS INÉDITOS DE ROLAND BARTHES

Leyla Perrone–Moisés

A publicação das *Obras completas* de Roland Barthes, primeiramente em 3 volumes luxuosos[1], e mais recentemente, numa edição corrente em 5 volumes[2], revelou uma grande quantidade de textos inéditos. São textos que se encontravam dispersos em revistas, jornais e publicações estrangeiras de difícil acesso. São resenhas, prefácios ou verbetes de enciclopédia que só agora, mais de vinte anos após o desaparecimento do autor, foram coligidos. Esses inéditos não mudam a visão que tínhamos dele, mas acrescentam e iluminam muitos pontos de sua obra.

Podemos agrupá–los numa ordem temática: teoria, crítica literária, crítica teatral, imagem, moda, política. É o que foi feito, em parte, na França e na Espanha, e o que está sendo preparado agora no Brasil. O primeiro volume, intitulado *Teoria*, já está traduzido e no prelo[3]. E é desse volume que tratarei aqui.

Através dos textos teóricos, apresentados em ordem cronológica, podemos ver claramente o percurso percorrido por Barthes. As sucessivas etapas, marcadas pela publicação de seus livros mais importantes, aparecem, nesses artigos breves e às vezes circunstanciais, como o contraponto dos livros. Alguns inéditos são extremamente importantes para o esclarecimento de seu pensamento. É o caso dos mais alentados deles, como o verbete "Texto (Teoria do)", escrito em 1973 para a *Encyclopaedia Universalis*, e "Variações sobre a escrita", que constitui quase um livro, por sua extensão, e nunca foi publicado pela instituição italiana à qual era destinado. Trata–se de uma história da escrita, desde as formas mais antigas, como a escrita suméria, até os grafites dos muros modernos, desde o grafismo mais elementar até os ideogramas orientais. Outros inéditos são preciosos complementos, como "Sobre a teoria", entrevista de 1970 sobre *S/Z* e o "Suplemento" ao *Prazer do texto,* de 1973.

Os inéditos revelam tanto as mutações de Barthes ao longo dos anos (seus "deslocamentos", como ele preferia dizer), quanto seus temas permanentes e recorrentes. Alguns já preocupavam o jovem autor das *Mitologias* e do *Grau zero da escrita*, nos anos 50, e continuaram sendo

[1] *OEuvres complètes*, 3 vols., ed. por Éric Marty, Paris, Seuil, 1993.
[2] *OEuvres complètes – Livres, textes, entretients*, 5 vols., ed. por Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.
[3] Pela Editora Martins Fontes, de São Paulo.

objeto de suas reflexões, até serem sintetizados na *Aula inaugural do Collège de France,* e desenvolvidas em seus quatro últimos cursos do *Collège*, de 1977 a 1980, ano de seu falecimento.

Os primeiros textos, datados de 1947 a 1959, revelam um Barthes fortemente politizado, ancorado na sociologia. O primeiro deles, "Responsabilidade da gramática", é a reivindicação política de uma língua francesa mais livre das injunções de classe, mantidas pela gramática normativa desde o século XVII. São do mesmo teor libertário suas considerações em "Obra de massa e explicação de texto", de 1963, em que ele recomenda aos professores uma dessacralização das obras e uma abertura para uma modernidade que é a dos alunos; ou em "Cultura de massa e cultura superior" (1965), em que ele critica a divisão da sociedade e o paradigma maioria / minoria. Em "Estudos de motivação", de 1961, ele trata de modo inovador as pesquisas sobre a comunicação de massa, e sugere que se levem ao exame da publicidade, por exemplo, as reflexões teóricas das ciências sociais. Esses textos críticos e irreverentes, com relação ao ensino tradicional, mostram sua abertura de espírito e a coragem de formular novas propostas, características que o acompanhariam até a morte.

Em "Pequena sociologia do romance francês contemporâneo", de 1955, Barthes faz uma análise dos diferentes tipos de romance e dos públicos correspondentes a eles, do *best seller* até o romance experimental que era, naquele momento, o que se convencionou chamar de *nouveau roman.* Os diversos tipos de romance revelam, segundo ele, "a separação lamentável das classes". Suas críticas mais acerbas incidem sobre o "romance burguês", que sendo escrito e lido por uma classe culta, representa um verdadeiro "envenenamento" do leitor, pelo fato de espelhar a sociedade de modo tranqüilizador e apresentar esse retrato como sendo natural e universal. Ouvimos aí os ecos das análises ideológicas efetuadas em *Mitologias* (1957). Barthes defende os romances que transformam o leitor, "obras surpreendentes" que, infelizmente, encontram poucos leitores. Sendo a sociabilidade o "fundamento ontológico do ato literário", as dificuldades de recepção dos romances inventivos revelam a "alienação da sociedade", e produzem este paradoxo: os melhores escritores têm de *fingir* que escrevem para outrem.

Em meados dos anos 50, Barthes assinala o aparecimento de novos tipos de crítica (em "Algo novo na crítica"). Comentando a obra de J. P. Richard, ele coloca algumas de suas idéias mestras a respeito da literatura e da crítica, que serão plenamente desenvolvidas na década seguinte, nos livros *Ensaios críticos* (1964) e *Crítica e verdade* (1966), período em que ele próprio será posto no centro do debate sobre a "nova crítica". Barthes aí afirma que a literatura não é discurso de idéias; é opacidade, deformação, "filosofia deformada". O que ele vê de novo e positivo em J. P. Richard é a superação da tradicional dicotomia fundo–forma, ou pensamento–estilo, pela revelação de uma "imaginação corporal" do escritor, guiado por uma "intencionalidade inconsciente". Vemos, nesse ponto, o surgimento de uma

base teórica psicanalítica, acrescentada à base teórica marxista de seus escritos anteriores. Nesse sentido, é revelador que ele elogie a crítica praticada por L. Goldmann, "crítica histórica" que define "de modo rigorosamente materialista" o elo que une a História à consciência corporal do escritor, mas proponha uma conciliação desta com a crítica psicológica. Para sugerir a possibilidade dessa fusão, ele diz que J. P. Richard "coloca o imaginário de alguns escritores ao alcance da História" e que, explorando "consciências corporais", ele torna histórica própria consciência do escritor estudado, mostrando "a duração do gosto pelo qual o corpo humano criou a literatura".

Ainda sobre a crítica é o artigo de 1959, "Novos caminhos da crítica literária na França", em que Barthes se mostra esperançoso diante de críticos como Bachelard, Goldmann, o Sartre de *Baudelaire*, G. Poulet e J. P. Richard. Mas registra um duplo malogro: a crítica histórica põe o autor entre parênteses, e a crítica psicanalítica nada diz da significação histórica. A tarefa da crítica atual, segundo ele, seria reconciliar essas tendências. "História","ideologia" e "classes" continuam sendo palavras–chave para esse Barthes de fundamentação marxista, que já está flertando, porém, com a psicanálise e o que ela pode revelar de pessoal, de corporal, nos escritores. A união do marxismo com a psicanálise seria a busca fundamental, e forçosamente malograda, dos teóricos literários da década seguinte.

Em 1956, Barthes publica o artigo "Novos problemas do realismo". O "realismo", que concerne às possibilidades da linguagem na representação da realidade, continuará sendo, ao longo de sua vida intelectual, um de seus temas principais. Diz ele, aí, que "o realismo é uma idéia moral", na medida em que é uma escolha do escritor quanto ao modo de representar o real. Sua preferência se encaminha, desde então, para aqueles escritores que se recusam a espelhar a sociedade como ela deseja se ver, que "desarranjam" essa imagem, rompendo o contrato com o público burguês: Baudelaire, Flaubert, Zola. Não por acaso, diz ele, esses três escritores sofreram processos judiciais. O "naturalismo" (no qual ele não inclui Zola) é por ele rejeitado, por se tratar de um "idealismo burguês às avessas", com pretensões a uma "objetividade científica" que não passa de um álibi.

O "realismo socialista" é ainda mais criticado, porque a idéia de "justeza política" contém o perigo da moralidade, e porque esse tipo de realismo é "progressista na intenção e hiperburguês na forma, ao mesmo tempo realista e acadêmica". O contraponto do romance socialista seriam o romance do "absurdo" e o *nouveau roman.* Haveria, pois, naquele momento, dois segmentos de realismo: um realismo socialista na estrutura, e burguês na forma, contraposto a um realismo de superfície, livre na forma mas apolítico, portanto burguês na estrutura. Aqui, como no artigo anteriormente comentado, Barthes propõe a união desses dois segmentos para chegar a um "realismo total". O realismo seria, assim, um "mito provisório e necessário para despertar o escritor para uma literatura socialista total". Mais tarde, em 1976, ele dirá que a linguagem nunca é realista, porque entre o signo e o referente há a significação: "A linguagem refere–se à realidade, mas não a expressa"

("Respostas"). Essas considerações sobre o realismo literário encontrariam sua melhor formulação na *Aula inaugural do Collège de France,* no ano seguinte.

Os anos 60 marcam a entrada de Barthes numa nova fase, a fase semiológica. Nessa década e na seguinte, seus companheiros de reflexão serão os integrantes do grupo *Tel Quel,* igualmente fascinados pela descoberta da lingüística de Saussure, pela semiótica russa e tcheca, pelo estruturalismo que seria um desenvolvimento daquelas propostas. Vemos então surgir artigos que tratam de Lévi–Strauss, de Jákobson e Bakhtine, como sendo os novos inspiradores teóricos. Resultam dessa nova ótica a "Resposta a uma enquete sobre o estruturalismo" (1965), a "Conversa em torno do estruturalismo" (1966), que coincidem com a publicação de seu livro *Elementos de semiologia.*

Naquela década, a lingüística foi promovida a "ciência piloto" das ciências humanas, o que motivou o notável artigo de 1968, "Lingüística e literatura". Ele aí observa que a crítica francesa esteve desde sempre voltada para os conteúdos, e que o saber lingüístico permitiria resolver alguns problemas da teoria literária, como a questão dos gêneros, que seriam então encarados como tipos de discurso, e a questão dos "textos ilegíveis", como os de Lautréamont e Roussel, inabordáveis pelo lado do conteúdo mas analisáveis em termos de discurso. Ao mesmo tempo que vemos, nesse texto, o entusiasmo de Barthes pela contribuição da lingüística aos estudos literários, encontramos também aí as ressalvas e as precauções que anunciam o abandono do estruturalismo por ele, na década de 70. Já aí ele dizia que não se devia ser incondicionalmente fiel à lingüística, nem praticar uma "interdisciplinaridade" convencional, porque, ao praticar essas duas disciplinas, o importante seria subverter a imagem que temos da lingüística e da literatura. E conclui profeticamente: "O texto fará caducar a lingüística, assim como a lingüística está fazendo caducar a obra". Ele aí se referia à lingüística estrutural de Saussure, que seria substituída pela lingüistica do discurso. No mesmo espírito, numa "Conversa" de 1966, ele manifestava o receio de que a ciência se fetichizasse. O estruturalismo, dizia ele, quer "desfetichizar" os saberes antigos. Mas se ele "pegar", se fetichizará. Como foi o que realmente aconteceu, Barthes deslocou–se do estruturalismo e da semiologia para a fase seguinte.

É o surgimento da "teoria do texto" ou "teoria da escritura", que ocuparia intensamente Barthes e o grupo *Tel Quel* no início dos anos 70. O "texto escritural" de vanguarda substituiria a velha "literatura". Importante, nesse período, foi a contribuição de Jacques Derrida aos debates, na medida em que o filósofo, também próximo de *Tel Quel* naquele momento, jogou água fria nos entusiasmos lingüísticos e semiológicos, mostrando o idealismo do signo saussuriano e das práticas decorrentes. O que foi reconhecido por Barthes em 1972, na "Carta a Jean Ristat", referente a um número de revista dedicado a Derrida. Ele fala aí da importância do filósofo para o projeto semiológico e para ele mesmo. Derrida, diz ele, "me ajudou a compreender o

que estava em jogo (em termos filosóficos e ideológicos) em meu próprio trabalho: ele desequilibrou a estrutura, abriu o signo: para nós ele é *aquele que puxou o fio da meada*". A reflexão sobre o sujeito da nova escritura, sobre a intertextualidade (de Bakhtine a Kristeva), e a já antiga reivindicação do corpo do escritor na escrita, desembocariam em *O prazer do texto*, de 1973, verdadeira ruptura de Barthes com o projeto semiológico anterior, chamado por ele, mais tarde, de "delírio científico". Da mesma forma em *S/Z,* de 1970, ele rompera com a "análise estrutural das narrativas", defendida por ele mesmo em plena euforia semiológica, e propusera um novo tipo de análise, mais fina e mais aberta à história cultural do que as análises mecânicas e pretensamente universais da fase estruturalista.

Um tema recorrente, que atravessa todas as fases de Barthes, é o que concerne a uma teoria da leitura. Algumas propostas para que se estudem as obras não apenas do ângulo do autor, mas também do ângulo do leitor, encontram–se aqui teorizadas. Em "Por uma teoria da leitura", de 1972, ele situa a leitura como um problema de interdisciplinaridade dialética, e em uma entrevista de 1976, "Respostas", ele retoma o tema do leitor, concebido como artista amador e, de certa forma, co–autor da obra. Surge então, com mais força, o tema do prazer, na medida em que ele considera a leitura como uma atividade "perversa", análoga à escritura, "prática corporal de gozo" ("Escrever", artigo do mesmo ano).

Nos últimos textos teóricos, como a entrevista "Encontro com Roland Barthes", de 1979, ele responde sobre seu interesse pelas culturas orientais. De fato, além de ter escrito um livro magnífico sobre o Japão (*O império dos signos*, 1970), naquele ano ele estava ministrando um curso sobre o haicai japonês[4], forma de anotação breve, concreta e definitiva, que ele via com admiração. Como resposta ao entrevistador, Barthes diz: "O que consigo perceber do pensamento oriental, por reflexos muito distantes, me permite respirar". Porque o pensamento oriental, que ele não pretendia conhecer em profundidade, fornecia–lhe "fantasias pessoais de suavidade, repouso, paz, ausência de agressividade". Este é o Barthes final, que continuava tendo como inimigos o senso comum (a *doxa*), a arrogância intelectual, o dogmatismo científico ou político e, como objetivos a alcançar, a "palavra calma", a prática do Neutro[5] e o prazer do texto.

O "texto" deixara então de ser, para ele, apenas o texto de vanguarda, experimental e desestabilizador do sujeito, para englobar toda a grande literatura do passado, que ele amava com paixão, no próprio momento em que a sentia ameaçada de desaparecimento. A esse respeito, numa de suas últimas aulas ele dizia: "a ameaça de definhamento ou de extinção que pode pesar sobre a literatura soa como um extermínio de espécie, uma forma de genocídio espiritual"[6].

---

[4] *La préparation du roman, I et II*, Paris, Seuil/IMEC, 2003.
[5] Ver o curso *Le Neutre*, Paris, Seuil/IMEC, 2002 [*O Neutro*, São Paulo, Martins Fontes, 2003].
[6] *La préparation du roman, I et II*, p. 190.

A teoria barthesiana é, portanto, uma teoria mutante, que evolui e se transforma ao longo dos anos. Por isso é impróprio chamar Barthes de crítico marxista sociológico ou de semiólogo, porque essas denominações corresponderiam apenas a determinadas fases de sua carreira. Embora sempre em transformação, o teórico Barthes conservou as lições das fases abandonadas. Mesmo sendo cada vez mais avesso ao dogmatismo marxista, a fundamentação principal de sua teoria será sempre ética, e politicamente de esquerda. E apesar de ter abandonado os esquemas rígidos do estruturalismo, suas análises aproveitarão sempre, numa primeira abordagem dos textos, os princípios ordenadores da análise estrutural. Presenças constantes em seus textos, dos primeiros até os últimos, são as palavras "história" e "critica", que ele tentará, incansavelmente, aliar às palavras "corpo" , "desejo" e, sobretudo, à palavra "prazer". Na ausência do prazer, nem a escrita, nem a leitura encontrariam, a seu ver, qualquer justificativa teórica.

Os inéditos de Barthes são, portanto, imprescindíveis para um conhecimento pleno de sua obra.

2. Literatura Comparada e outras artes

DEUX FOIS LE TEMPS RETROUVÉ : RAUL RUIZ ET PROUST L'IDÉALISME DE LA LITTÉRATURE, L'IDÉALISME DU CINÉMA ET LE TEMPS DE LA VISITATION

Jean Bessière

Le transfert de la littérature au cinéma est un des sujets obligés de la critique littéraire et de la littérature comparée, qui est, parmi bien des choses, l'étude des rapports de la littérature et des autres arts. Il est une manière, à laquelle on est peu habitué, de considérer ces rapports : les faire jouer à partir d'œuvres littéraires et cinématographiques, dont les relations sont attestées, selon les perspectives, les points de vue radicalement différents de la littérature et du cinéma. Les voies usuelles de la comparaison et du passage — de l'adaptation aux comparaisons sémiotiques — ont été les plus pratiquées. Il n'est pas manifeste qu'elles considèrent la différence de l'un et l'autre art, telle qu'elle s'impose phénoménologiquement: l'inachèvement phénoménologique de l'écrit — ce qui définit le possible même de la lecture — ; l'achèvement phénoménologique du cinéma — le visuel et la visibilité sont donnés, complets parce qu'ils sont visibilité et visuel, sans qu'il soit nécessaire de les placer immédiatement sous le signe du prolongement de la perception, puisque la salle noire et les bords de l'écran sont une limite à ce prolongement, ainsi que le fait que le spectacle soit, en lui-même, une perspective complète, celle qui est attachée à la caméra, exclut la réciprocité de perspective que construit inévitablement la scène du théâtre[1]. De manière paradoxale, cette essentielle différence de la littérature narrative — nous restreignons le débat à ce type de littérature pour inclure, sans équivoque, la référence au temps dans les commentaires qui vont suivre — et du cinéma — nous retiendrons l'exemple d'un film qui adapte un ensemble narratif — n'interdit pas le possible rapprochement de la littérature et du cinéma à partir de cette différence même et de son caractère radical. L'inachèvement phénoménologique de la littérature, particulièrement de la littérature narrative, entraîne que tout achèvement de la littérature, cela veut dire achèvement par le lecteur, suppose que l'on considère que la littérature porte comme sa propre

[1] La nécessité d'achever la représentation est, bien sûr, un thème de la phénoménologie, particulièrement dans ses approches de la littérature, voir Roman Ingarden, *The Literary Work of Art : An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*, Evanston, Northwestern University Press, 1972. Éd. origin. 1931.

idée d'achèvement, comme l'idée de son propre monde. Par quoi, on peut dire une idéalisme inévitable de la littérature. L'achèvement phénoménologique du cinéma, qui est donc un principe de composition du film, attaché au fait de la visualité selon une perspective donnée, selon le mouvement de la projection, selon la représentation du mouvement, entraîne, de son côté, que le monde du film soit comme l'illustration exacte de ce qu'est ce monde. Ce monde ne peut être que selon son idée, puisque l'achèvement phénoménologique et la visualité n'impliquent nécessairement aucun monde réel, attesté. Chaque fois, il se conclut à l'idéalisme de l'un et l'autre art[2]. L'intérêt d'un passage de la littérature au cinéma, de l'examen d'une adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, est dans ce jeu de la différence phénoménologique et du commun idéalisme, dont les moyens sont cependant distincts : dans la littérature, il est lié au possible que porte la phénoménologie de l'écrit ; au cinéma, il est lié à la clôture phénoménologique qui est indissociable de la visualité, du mouvement, de la représentation du mouvement. Passer de la littérature au cinéma n'est peut–être que traiter de cet idéalisme paradoxal. Paradoxal parce qu'il ne se donne pas comme tel et parce qu'il ne suppose une attitude platonicienne ni de la part de l'écrivain, du réalisateur, ni de la part des personnages du roman ou du film. Le paradoxe se reformule comme celui d'un monde qui est inséparable de son idée par le fait même de la représentation (littéraire, cinématographique) et parce que ce fait de la représentation est lui–même indissociable du fait de parler — d'écrire —, de voir. Ecrire et voir sont comme une réserve en eux–mêmes de représentation et, en conséquence, la possibilité même du possible et de l'idée qui est attachée à ce possible.

I.

Dans cette perspective, tout débat sur l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma pourrait commencer par le rappel de deux propositions, totalement indépendantes dans leurs formulations, qui sont, pour l'une, une caractérisation de la littérature et, pour l'autre, une caractérisation du cinéma. Ainsi, Jean Paulhan a noté que la littérature parle du monde comme si l'homme n'y était pas. Il ne faut pas comprendre que la littérature ne représente pas l'homme, mais qu'elle le représente dans un état d'extériorité radicale par rapport à tout homme réel et actuel, qu'il s'agisse de l'écrivain ou du lecteur, son contemporain, ou de tout lecteur à venir[3]. Ainsi, Stanley Cavell

[2] Le platonisme du cinéma est un thème bien souligné par Alain Badiou dans son *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998. Pour une bonne mise au point sur le perspectivisme au théâtre, voir Jean–Pierre Cléro, *Théorie de la perception. De l'espace à l'attention*, Paris, PUF, 2000, le dernier chapitre. Une excellente définition de la fonction de cadrage de l'écran cinématographque se trouve à la fin de l'ouvrage de Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973. Éd. origin. 1970.

[3] Pour ces points relatifs à Jean Paulhan, voir Jean Bessière, « Jean Paulhan et la tentation du romanesque », dans Ablamowicz, A. (éd.), *Le Renouvellement des techniques romanesques dans la littérature française, 1920–*1940, Série Historia Literatury, Katowice, Uniwersytet Slaski, 1983, pp.18–35.

a souligné que le cinéma, parce qu'il est un enregistrement et une projection mécaniques, dispose une scène de la représentation spécifique : le spectateur, mais aussi le metteur en scène, les acteurs ne peuvent être parties prenantes d'une telles représentation dont il peut être dit : elle représente l'homme comme si l'homme n'y était pas[4]. Ces notations, aussi paradoxales qu'elles se veuillent, peuvent s'interpréter de bien des manières. Elles indiquent d'abord une étrange phénoménologie de la littérature et du cinéma : des représentations qui se donneraient manifestement à lire, manifestement à voir, manifestement à reconnaître, et qui cependant seraient comme d'un monde qui n'est pas le nôtre puisque, en tant qu'hommes, nous n'y sommes pas présents, et qui cependant sont bien nôtre monde, comme venu à sa propre image, accidentelle et essentielle. Il faut conserver ici ces deux qualificatifs puisque, sauf si le platonisme est avoué, la représentation du livre et du film, qui est représentation d'un monde, est, dans les faits, représentation singulière, qui, par le jeu de l'extériorité et du possible, est traitée comme représentation essentielle.

De ces notations, il y a d'abord une interprétation sémiotique : les pages et la couverture du livre, le cadre de l'écran du cinéma — il suffit de rappeler Iouri Lotman — sont les premiers moyens de cette autonomisation étrange, de cette indépendance de la représentation littéraire et cinématographique. De ces notations se conclut encore une interprétation de l'effet de cette autonomisation, de cette extériorité de la représentation : cette pénomonologie paradoxale — lire, voir comme si nous n'y étions pas — revient à identifier la lecture de la littérature et la vision du cinéma, sous le signe de la représentation, au fait de lire et de voir une idée de monde. Car telle est bien la conséquence paradoxale de l'extériorité, que notent Jean Paulhan et Stanley Cavell. On serait là dans un platonisme paradoxal — il faut répéter le mot — : un monde, l'idée d'un monde — il faut dire l'idée d'un monde puisque ce monde n'est pas un monde où nous soyons présents en quelque manière — se donneraient non pas dans la dissociation de l'idée et de l'image — ce qui serait le véritable platonisme —, mais dans la coïncidence de l'idée et de l'image — ce qui dit à la fois la perfection de la représentation et la réussite de l'accès à l'idée, à la vision de l'idée. Dans de telles conditions, le rapprochement de la littérature et du cinéma, autrement dit, le constat de la similitude et de la proximité de la notation de Jean Paulhan et de celle de Stanley Cavell, est ce qui fait question : les conditions de l'exposé et des dispositifs de l'extériorité ne sont pas identiques dans la littérature et au cinéma ; s'il y a à dire le même idéalisme, il y a à dire aussi ses moyens radicalement différents.

Ce platonisme étrange, si la thèse en est acceptée, pourrait lui–même s'interpréter de bien des manières. Il nous semble disposer, dans son parallèle même entre la littérature et le cinéma, une dissociation des deux arts. Dire un

[4] Voir Stanley Cavell, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999. Éd. origin. 1971.

tel platonisme paradoxal à propos de la littérature revient à supposer l'exercice explicite de l'imagination : celle–ci constitue la représentation à partir des mots ; elle fait l'articulation de l'écrit et de l'image mentale ; elle constitue la représentation ; elle est la réalisation du passage qu'accomplit le lecteur dans le cadre du livre. Dire encore un tel platonisme paradoxal à propos du cinéma suppose donc le rappel de l'enregistrement et de la projection mécaniques, la reconnaissance du cadre de l'écran, et une indication explicite : au cinéma, la représentation visuelle est expressément donnée — autant affirmer que le platonisme paradoxal est également donné. On sait que la littérature, dans ses rapprochements voulus avec le cinéma, a tenté de suggérer un tel jeu de passage à l'image visuelle, cinématographique, a fait de ce passage une thématisation explicite. Il suffit de rappeler *Le Chiendent* de Raymond Queneau ou certains nouveaux romans français. Dans la littérature, ce jeu de passage consiste, pour l'essentiel, à livrer une représentation du temps qui ne soit pas seulement narrative, mais aussi comme perceptuelle — ce qui se fait par un jeu verbal sur la représentation de l'apparence objective. Au cinéma, cet artifice est inutile, puisque, par la représentation du mouvement, le cinéma est la representation visible du temps : il rend le temps visible. Cela fait un second paradoxe du cinéma, qui est indissociable du premier paradoxe — celui du platonisme. Le temps du cinéma est donc un temps visible, autonome, celui d'un processus. Par rapport à notre temps existentiel, celui du spectateur, il est un temps reconnaissable et cependant comme étranger, littéralement un autre temps, qui vient phénoménologiquement à nous : comme le temps d'une visitation, alors même qu'il s'agit d'un temps visible, que l'on peut identifier par renvoi à notre propre temps existentiel. Outre son temps narratif, le temps de la représentation du cinéma est donc un temps impur — celui d'une visibilité, celui d'une visitation, celui d'un temps actuel, puisqu'il est attaché à cette visibilité, celui d'une visitation puisqu'il est le temps d'une étrangeté, d'un monde dont la représentation et l'idée sont unes. La différence entre le platonisme paradoxal de la littérature et celui, également paradoxal, du cinéma est là : le possible que dessine la littérature reste à la charge du lecteur, qui est donc un des moyens de la réalisation de l'idée ; le possible que dessine le cinéma est une actualité par le fait que le temps soit rendu visible et qu'en conséquence, le temps visible soit un temps complet, celui de sa propre exposition et celui de son propre possible — il faut revenir à l'enregistrement, à la projection mécaniques, à la représentation du mouvement. Le cinéma serait ainsi, en lui–même, la réalisation du passage de la puissance à l'acte, qui permet d'identifier le cinéma à une réserve de temps et, par cette réserve, la représentation de son monde à un idéalisme : le monde du cinéma est, au cinéma, un monde toujours réalisable, actualisable. Le seul équivalent qui puisse être dit en littérature d'un tel jeu de la puisssance et de l'acte est le fait de pouvoir écrire et d'écrire, ou le fait du texte et celui de la lecure. Dans ces derniers cas, cette notation replace la littérature et la lecture dans le cadre de performatif, sans qu'il puisse être dit l'équivalent du jeu temporel du cinéma.

C'est pourquoi, de ce platonisme paradoxal, que partagent la littérature et le cinéma narratifs, de cette distinction des effets de leurs représentations *visibles* du temps — dans la littérature, un jeu verbal sur l'apparence, dans le cinéma, la dualité que porte toute représentation du temps, le temps visible et le temps de la visitation —, il se conclut à un principe de différenciation de la littérature et du cinéma, qui commande, de fait, toute adaptation de la littérature au cinéma. *Littérature* : l'extériorité du monde de la littérature est indissociable d'un éloignement temporel de ce monde. Cela se traduit par la distance narrative, qui s'applique inévitablement aux événements les plus proches. Cela se traduit par le fait que, si l'on entend rendre le temps visible, on ne peut le rendre tel que par un jeu d'artifice dans cette distance même. En d'autres termes — et il y a là une réinterprétation du platonisme paradoxal de la littérature —, celle–ci donne comme une imagination de l'idée d'exister, puisqu'elle ne peut être la représentation du temps même de l'existence. *Cinéma* : celui–ci nous donne manifestement ce temps existentiel, cependant comme si ce temps n'était pas nôtre — il faut répéter l'extériorité radicale du cinéma, telle qu'elle a été notée par Stanley Cavell. Le cinéma exposerait ainsi, au regard de notre propre existence, comme un résidu d'existence, et susciterait une manière d'étonnement devant cette existence, ainsi ramenée à un résidu et cependant comme une expérience une avec l'idée d'existence, puisque cette représentation de l'existence temporelle participe évidemment du platonisme paradoxal du cinéma. La notation du temps visible et du temps de la visitation se réinterprète : le temps de la visitation est celui même de ce résidu d'existence ; ce temps dont je ne peux être, qui est cependant étrangement le mien ; ce temps qui passe et qui est cependant comme enclos dans le film, ce temps qui est comme un temps immobile, et le temps de la visitation.

Cette différenciation temporelle de la littérature et du cinéma narratifs a une conséquence essentielle. Bien que l'un et l'autre art participent de la représentation narrative, entendue usuellement, retenir la caractérisation de Stanley Cavell et les notations sur le temps visible et sur le temps de la visitation commande de noter qu'au cinéma, nous voyons le temps comme hors du récit, hors de la représentation de l'action. Ce qui se formule encore : toute représentation narrative, toute représentation de l'action sont, au cinéma, prises dans cette représentation visible du temps de l'existence, qui est aussi celui du pur passage, du pur enchaînement, puisqu'il est celui de l'enregistrement et de la projection mécaniques. C'est là dire que le cinéma va contre le primat de l'agent, de l'action, dans la représentation, puisqu'il est, pour reprendre la formule de Gilles Deleuze, une image–temps, sans qu'aucun vraisemblable soit défait, si ce n'est par calcul du metteur en scène — la question est encore ici de savoir si un tel calcul réussit à défaire le vraissemblable. Il y a toujours le vraisemblable que portent la visibilité du temps, le temps de toute existence. Il faudrait, en conséquence et en termes de poétique, caractériser le cinéma comme essentiellement anti–aristotélitien. Idéalement — le terme n'est pas impropre dès lors que l'on marque le

platonisme du cinéma —, celui–ci tend à faire identifier le temps du monde de la diégèse et le temps de la projection, ce temps de la visibilité du temps. Cet anti–aristotélisme du cinéma est confirmé par la littérature qui entend venir au plus proche du mime de la représentation cinématographique. Il faut répéter *Le Chiendent* de Raymond Queneau et les nouveaux romanciers français, et noter que ce mime est le moyen, dans le roman, de défaire le primat de la représentation de l'action et de l'agent. Il faut encore ajouter que cette récusation du primat de l'action et de l'agent n'exclut pas telles représentations de l'agent et de l'action, subordonnées à l'évidence de la visibilité du temps — on sait que le cinéma peut être un cinéma d'action.

Cela conduit à une autre notation d'allure paradoxale : la représentation du temps est ce qui défait la représentation de l'action. Ou encore : le récit littéraire n'est à être une représentation du temps, au plus proche du cinéma, que selon un récit impur. Il peut se dire que toute adaptation cinématographique d'un roman est une déconstruction et une quasi–négation de la représentation de l'agent et de l'action, telle qu'elle est comprise depuis Aristote. Il peut se poursuivre : la pure représentation existentielle, qui peut être celle d'un monde complet, est étrangère à la littérature, comme elle est étrangère à l'action et à ses agents. Dans cette perspective, la notation de Jean Paulhan, telle qu'elle a été reprise au début de ces lignes, doit se relire : l'extériorité de la littérature narrative est d'abord par son éloignement temporel, indissociable de la distance narrative et du primat de la représentation de l'agent et de l'action. Dès lors que ce primat n'est pas expressément affirmé par le récit, la littérature tend vers les paradoxes du cinéma. Cela suppose, de plus, que la littérature constitue, en elle–même, la figuration du passage de la puissance à l'acte, d'une part, et, d'autre part, la figure de l'équivalent de la réserve temporelle qui caractérise le cinéma.

II.

Ces remarques entendent être typologiques. (Remarquons, à titre de parenthèse, que ce rapprochement de Jean Paulhan et de Stanley Cavell, et les conséquences qui sont tirées reviennent, précisément parce que nous disposons d'un nouvel art, à altérer les propositions du *Laokoon* de Lessing : la littérature n'est plus ici un art essentiellement temporel, puisque nous disposons, depuis plus d'un siècle, d'un art qui est spécifiquement temporel.) Ces remarques entendent aussi, puisqu'on l'on dispose ainsi de deux principes de différenciation de la littérature et du cinéma, qui ne relèvent pas de distinctions sémiotiques, mais de comparaisons des représentations temporelles, marquer comment la typologie qu'elles définissent est à la base d'adaptations de romans au cinéma, particulièrement de manière récente. Les exemples pourraient être nombreux. On citera à titre d'exemple canonique *Faux Mouvement* de Wim Venders, qui est une adapatation du *Wilhelm Master* de Goethe. On se tiendra au *Temps retrouvé* du cinéaste argentin Raul Ruiz, qui est une adaptation du *Temps retrouvé* de Proust.

Le Temps retrouvé de Raul Ruiz[5] est doublement un film de l'extériorité : en tant qu'il est un film ; en tant qu'il fait du narrateur de la *Recherche*, Marcel, le spectateur explicite de ce que ce narrateur est supposé avoir écrit et qui se présente à lui comme un spectacle qu'il visite, sous la forme de scènes réelles qui apparaissent sous la forme d'images sur l'écran et qui ont leur propre temps et le temps de leur représentation, et qui sont aussi, pour Marcel, des scènes de visitation. Que le narrateur visite ces scènes, sans qu'il y ait de notations explicites de rémémoration, fait de ces scènes l'équivalent expresse de ce qu'est le temps du cinéma : un temps de visitation. On ajoutera, dans une perspective technique, que cet effet d'extériorité est, dans le film, accentué par le fait que l'acteur qui tient le rôle du narrateur, est un acteur italien qui, au moment du tournage, ne savait pas le francais : il a donc joué un rôle muet, incapable de comprendre littéralement ce que disaient les autres acteurs ; les paroles qui lui sont prêtées ne sont pas prononcées par lui, mais par un acteur français, qui le double donc. Il faut comprendre que l'adaptation de Proust est ici explicitement donnée sous le signe du *fait de voir*, du *fait de parler* : le film de Raul Ruiz reproduit donc en lui–même, sans donner, de manière interne au film, la figure du spectateur, la situation du spectateur qui constate le *fait de voir*, de *parler*. Le film est donné, est construit comme une manière de performatif — c'est pourquoi il présente le *fait de voir*, le *fait de parler*. Ces deux faits font monde dans l'exacte mesure où il y a une série de spetacles, une série de paroles. Ce monde, dans l'exacte mesure, où il n'est qu'un perfomatif, le fait de voir, de parler — ce qui est rendu possible par la mise en scène et par l'enregistrement mécanique —, est un avec toute idée que l'on peut avoir de lui : il est littéralement sans au–delà, sans mémoire, sans aucune supposition d'un invisible, fût–il celui de la mémoire. Par quoi, l'on retrouve indirectement la notation relative au platonisme du cinéma. Le film est donc le film de la visualité, de la performance, de l'actualité, du temps retrouvé qui n'est temps retrouvé que selon cette visualité, cette performance, cette actualité, en conséquence, selon un paradoxe : le passé n'est qu'à être objectivement donné selon le présent. C'est pourquoi il n'y a, dans *Le Temps retrouvé* de Raul Ruiz, que des évocations faibles des scènes mémorielles de la *Recherche* — la madeleine, les pavés de Venise — : elles ne sont pas explcitement données comme des scènes mémorielles au sens où elles ne sont pas liées à des jeux de souvenir ; elles ne peuvent être identifiées comme de telles scènes que par renvoi au texte de la *Recherche* — le film ne procède jamais à ce type de renvoi, alors qu'il est, par ailleurs, pour bien des scènes, la reprise passablement littérale du *Temps retrouvé*.

Extériorité, temps, temps de la visitation, performatif, spetacles, spectateur, tout cela entraîne que la narrateur, Marcel, ne soit présenté qu'au début du film comme écrivain, un écrivain qui a achevé d'écrire et qui, en conséquence, ne sera plus jamais présenté comme écrivain. Il faut comprendre

[5] Raul Ruiz, *Le Temps retrouvé*, diffusion en 1999.

que le film récuse ici celui qui est l'agent de la *Recherche*, précisément le narrateur en tant que narrateur, et ce qui est son action, précisément, écrire un ensemble romanesque, et ne reconstitue en aucune manière ni l'équivalent d'une telle action — le film ne se donne pas pour l'équivalent d'un exercice de narrer —, ni l'équivalent des moyens d'une telle action — il faut répéter que la mémoire n'est jamais citée explicitement comme telle et qu'il n'y a, dans le film, aucune présentation ou reprise du phénomène du déjà vu, qui est, on le sait, un des phénomènes mémorielles sur lequel Prous a insisté. Le film contredit donc explicitement ce qui fait l'aristotélisme de la *Recherche*, les identifications de l'agent et de l'action, sous le signe du narrateur écrivain et sous celui de l'écriture. Il récuse aussi ce qui est le jeu de l'imitation dans la *Recherche*, l'équivalent de l'imititation de l'action dans la *Poétique* d'Aristote, l'imitation de la mémoire et de la scène active de la mémoire. *Le Temps retrouvé* de Raul Ruiz s'inscrit donc délibérément dans la différence du cinéma et du roman, telle qu'elle peut se définir à partir de la visibilité du temps.

Outre ce qui vient d'être dit à propos de la représentation de l'agent et de l'action, cela peut encore se formuler en trois points.

A propos du *résidu d'existence* qu'expose le cinéma : Marcel est, dans le film, face aux restes de son existence — ce qui constitue une interprétation du titre de Proust, *Le Temps retrouvé*, et comme une antiphrase de ce titre puisqu'il est manifeste que cette existence et son temps sont comme évidemment étrangers à Marcel.

A propos du *temps qui passe et qui est comme enclos dans le film* : la dernière scène du film, accompagnée d'une citation littérale du *Temps retrouvé*, prononcée par l'acteur dont la voix double celle de Marcel, sur le temps qui fait cercle autour de Marcel, est remarquable en ce qu'elle allie la scène familière de ce qui est une apparence de mémoire — la côte normande — et une statue grecque, autrement dit, pour détourner un titre de Marguerite Yourcenar, en ce qu'elle fait du temps un sculpteur et de la visibilité, que porte le cinéma, une visibilité explicitement plastique.

A propos de *l'idée d'existence et du platonisme* : si la visibilité et la vision de l'existence sont comme ce résidu du temps, ce résidu temporel — ce qui vient après le temps de l'écriture, après l'action de l'écriture —, l'image de cette existence est comme réduite à elle-même, à son idée, qui est simplement de passer ; il faut remarquer que cela n'exclut pas ce résidu puisse être un temps social, un temps collectif, qui sont cependant pour un sujet qui revisite les « images » de ce temps, et qui sont donc les images d'un temps de visitation. Par quoi, le temps social et collectif devient le même résidu que le temps individuel, le temps de l'existence.

Le film apparaît donc comme la présentation d'une actualité paradoxale, comme celle d'un passé paradoxal. *Actualité paradoxale* : il n'est pas indifférent que Raul Ruiz retienne le dernier volume de la *Recherche*, celui où Marcel et Proust reviennent le plus explicitement au présent, celui du narrateur, celui de la guerre, parce que la boucle de la

mémoire et celle de l'œuvre accomplie se ferment. Cela n'est pas indifférent parce que Raul Ruiz se saisit d'un tel temps pour rendre la représentation du temps collectif, historique, adéquate au temps de la visitation, qui est le temps propre du film. Le présent est un présent impur parce que le temps est impur du passé — passé qui va avec l'enchaînement temporel, passé qui va avec le temps de la visitation. *Passé paradoxal* : ce paradoxe se déduit de ce qui vient d'être dit. Le passé n'est un véritable passé qu'à la condition d'être présent, suivant les paradoxes des temps du cinéma. En d'autres termes, dans le temps, le passé est ce qui ne passe pas et qui est un avec la réserve du temps et avec la possibilité de représenter tout temps en son temps, qui fait la caractéristique du cinéma et de ses représentations temporelles.

III.

Par quoi, le film est donc la récusation de la mémoire et l'exclusion de la figuration même de l'écriture, telles qu'elles sont données dans la *Recherche*. L'adaptation se fait ici suivant les différences des contraintes et des effets des deux arts. La fidélité à Proust, en termes de représentation, est par deux négations : celle de la justification que se donne la *Recherche* ; celle de l'autoexposition qu'elle est de son écriture. Si l'on reste cependant fidèle à la proximité des notations de Jean Paulhan et de Stanley Cavell, la question n'est pas, à propos de cette adaptation, tant celle de l'oubli des justifications de la *Recherche*, que celle du commun idéalisme que porteraient *Le Temps retrouvé* de Proust et celui de Raul Ruiz. Dans la *Recherche*, cet idéalisme se lit d'une façon complémentaire à la manière dont on a caractérisé l'idéalisme de la littérature. Le monde que tend à réaliser le livre et que tend à actualiser le lecteur suivant le possible du roman est un monde déjà réalisé dans la mémoire. Le progrès de la *Recherche* est littéralement un progrès vers sa propre idée qui est aussi une mémoire. Celle-ci ne doit pas être caractérisée tant en termes de souvenirs qu'en termes de fonction : précisément, disposer, par la référence à la mémoire, de manière manifeste, l'idéalisme de la littérature, indiquer que l'œuvre est la réalisation de cet idéalisme, sans que celui-ci contredise la perspectice existentielle de la *Recherche* : le passé doit apparaître comme un résidu existentiel — ce qu'il est, en effet —, et sa citation, parce qu'il est un tel résidu, indiquer d'autant plus le jeu de l'idéalisme littéraire. En d'autres termes, la *Recherche* se donne ainsi comme la réalisation de son propre monde suivant son idéalisme — c'est pourquoi, ainsi que l'a rappelé Gilles Deleuze[6], le narrateur est un interpète des signes — et comme la réalisation existentielle d'un sujet — par quoi l'on retrouve la notation de l'action, indissociable de la fidélité aux principes d'Aristote. La référence à la mémoire est deux fois fonctionnelle — selon cet idéalisme, selon cette réalisation. Elle entraîne que le passé apparaisse présenté doublement : comme ce qui permet le passage de la puissance à l'acte — c'est

[6] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1976.

le thème même de l'écriture —, comme ce qui visite le narrateur — c'est le thème du souvenir qui permet à la fois de reconstituer le mouvement existentiel et de donner le passé comme une réserve temporelle qui s'actualise. L'originalité de Proust, qui, relativement à la mémoire, n'a pas nécessairement à être interprétée en termes psychologiques, fussent–ils ceux de l'écrivain, consiste à faire de la vocation d'écrivain du narrateur une vocation existentielle et une vocation d'idéalisme littéraire, qui trouve sa double figure et son double moyen dans l'indication de la mémoire — celle–ci est la réalisation, par le souvenir, du passage de la puissance à l'acte.

Cela ne rapproche pas cependant la *Recherche* du cinéma. Mais cela fait lire l'idéalisme littéraire de la même manière que peut être caractérisé l'idéalisme cinématographique : l'un et l'autre impliquent ici ce que n'implique pas nécessairement la littérature qui ne vient pas à un tel usage de la mémoire. Le processus même de l'écriture est un processus de récupération à la fois existentielle et idéalisante. Ce processus s'achève lorsqu'il est un avec sa propre puissance — la mémoire —, lorsqu'il a déroulé le fil existentiel, lorsqu'il donne l'écriture pour son propre accomplissement selon cette puissance, selon ce fil. *La Recherche* et, particulièrement, *Le Temps retrouvé* font de l'idéalisme littéraire une manière de résidu, comme ils font de la représentation de l'existence selon la mémoire un tel résidu. C'est pourquoi la *Recherche* est à la fois la ligne d'une écriture et d'une vie et ce qui donne les temps de cette vie selon l'égalité de ces temps, selon la possibilité de leur visite égale — comme le fait Marcel, comme peut le faire le lecteur. Ce traitement de la mémoire et du souvenir est ce qui rapproche l'idéalisme littéraire de l'idéalisme cinématographique, au sens où il inscrit explicitement dans l'œuvre, sous l'aspect de la mémoire, la figure non formelle de la réalisation de l'œuvre et où il donne cette figure comme éternellement existante, comme il y a la réserve de temps du cinéma.

Dès lors, toute adaptation de la *Recherche* et spécifiquement du *Temps retrouvé* se trouve devant un problème simple : la fidélité à Proust doit normalement commander que cela même que peut expressément prendre en charge le film comme film soit donné comme une représentation qui est le propre de la *Recherche*. En d'autres termes, malgré la différence de la littérature et du cinéma, le jeu de l'idéalisme de chacun des arts fait ici que le cinéma doive entrer comme dans sa propre négation essentielle, si ce cinéma s'attache à la représentation de la double fonction de la mémoire, telle que la *Recherche* l'identifie. C'est précisément cette négation que refuse Raul Ruiz. Ce refus entraîne que la mémoire comme telle ne soit pas citée dans son *Temps retrouvé*, que l'écriture ne soit pas représentée, que la littérature, en ce qu'elle est constitutive d'un idéalisme, soit absente : ici, Marcel est seulement le spectateur de son propre temps — précisément comme s'il était au cinéma. Faire ainsi de Marcel un spectateur n'est, dans le film, que le reconduire à ce que le narrateur de la *Recherche* cherche à obtenir à la fois par le souvenir et par l'écriture, et à donner une caractérisation ultime de l'écriture : au regard de ce temps, l'écriture ne peut apparaître que comme caduque, ainsi que

Marcel Proust le savait lui–même. Il suffit de citer quelques lignes de du *Temps retrouvé* : « Un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. Parfois au contraire on se souvient très bien du nom, mais sans savoir si quelque chose de l'être qui le porta survit dans ces pages. Cette jeune fille aux prunelles profondément enfoncées, à la voix traînante est–elle ici ? et, si elle y repose, en effet, dans quelle partie, on ne sait plus comment retrouver les fleurs ? »[7] Quelle que soit la réussite de l'écriture, Proust dit donc sa caducité, son caractère existentiel, qui font sa constance même. Par quoi, l'idéalisme de la *Recherche* n'est pas dissociable de la contradiction d'une telle caducité de l'écriture et de la caractérisation de la mémoire comme une réserve temporelle, qui serait la puissance même de l'écriture. Par quoi, une fois que l'écriture de la *Recherche* est achevée, cette écriture retourne à la caducité de toute littérature. Par quoi, la réussite de la *Recherche* n'a été que la fiction que faisait son propre performatif — précisément ne pas cesser, pour le narrateur et pour Proust, d'écrire. Mais si l'on se tient à la stricte expérience temporelle, ne pas cesser d'écrire, c'est à la fois ne pas cesser de regarder le passé et ne pas cesser d'en attendre la visitation, ne pas cesser d'être comme dans le passé et selon la visitation. Cela même que l'écriture ne peut pas. C'est pourquoi l'on a paradoxalement dit que la *Recherche* n'est pas un roman de la mémoire[8]. Plus précisément : elle ne peut pas réussir à être un roman de la mémoire, bien qu'elle la suppose et qu'elle la cite. La mémoire se résout à une donnée existentielle, le souvenir, qui est, par définition, attaché au sujet ; elle ne peut être une donnée structurelle de l'œuvre.

Le *Temps retrouvé* de Raul Ruiz se place au point de cette contradiction de l'écriture de Proust, de ce souvenir qui ne pourrait jamais faire de la mémoire la condition manifeste de l'œuvre. Non pas pour lever la contradiction, mais pour marquer deux choses : cette contradiction, qui est celle–même de l'idéalisme de la *Recherche*, est ineffaçable en termes littéraires ; cette contradiction n'a de représentation et de solution que dans et selon le temps impur du cinéma. La mémoire devient cet enregistrement que le projecteur peut toujours à nouveau projeter ; la certitude du passé devient celle du monde projeté, filmé, qui est certain, parce qu'il est le temps d'une visitation. Aucun monde littéraire n'est plus ici à achever : le film donne son monde comme achevé et comme temporel selon la visibilité même du temps. Cela s'interprète encore : alors que l'écriture du livre est comme les noms effacés sur les tombes, le monde du cinéma est d'un anachronisme constant — tous les noms passés sont actuels et lisibes, visibles, dans le temps même, sans que le passé cesse d'être donné pour passé. Cela continue de s'interpréter : il n'y pas au cinéma d'inconscient du temps, ou selon le temps ; il n'y a précisément que l'anachronisme selon le temps, qui permet la représentation du temps individuel et du temps collectif. L'adaptation de Raul

---

[7] M. Proust, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, Pléiade, vol. III, p. 903.

[8] Voir sur ce point, dans Paul de Man, *Allegories of Reading : Figural Language in Rouseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979, les pages sur Proust.

Ruiz, dans son usage filmique de l'idéalisme littéraire, selon l'idéalisme filmique, dispose ainsi que le nœud de passé que se donne la littérature n'est que la fiction qu'elle veut bien se donner pour qu'elle puisse s'écrire. Dès lors, représenter au cinéma ce passé, ce temps retrouvé exclut que celui–ci soit traité comme ce qui inscrit ce nœud dans la mémoire, que le temps même soit ce qui doit être récupéré : le cinéma est à la fois le temps visible et le temps dans son jeu dépossession, sans que cette dualité fasse contradiction puisqu'elle est exposée sous une forme résiduelle et puisqu'elle est donnée selon l'extériorité du cinéma — celle–ci fait participer cette dualité du jeu du temps de la visitation.

IV.

Ce contraste entre *Le Temps retrouvé* de Proust et son propre *Temps retrouvé* que Raul Ruiz construit selon la différence de la littérature et du cinéma, fait du film la lecture critique du roman — non pas en termes idéologiques, symboliques, mais selon ce qui est la faiblesse du traitement du temps dans la *Recherche*. Dans la *Recherche*, par l'idéalisme même de la littérature, la mémoire est donnée comme l'achèvement du temps, et, par un jeu de réciprocité, le roman est aussi donné comme un tel achèvement. On ne soulignera jamais assez que cet achèvement romanesque n'est pas un achèvement selon le pouvoir de la littérature, mais un achèvement selon le pouvoir du sujet qui s'en remet au performatif de la mémoire et, en conséquence, à celui de l'écriture, qui est, de fait, selon la mémoire. Cela peut se dire autrement : sauf à se donner l'allégorie du jeu de la puissance et de l'acte, la littérature narrative ne peut inclure la représentation du temps suivant ce jeu — le seul qui soit celui de la constance du temps dans l'implication mutuelle du passé, du présent et du futur. Or le paradoxe ou l'ambiguïté de la *Recherche* sont dans l'équivoque qu'elle maintient entre un pouvoir du sujet selon la mémoire et un pouvoir du sujet selon la littérature : il y a ces deux pouvoirs, qui ne sont pas homologues et que la *Recherche* donne pour conciliables et conciliés. Ce sont ce paradoxe ou cette ambiguïté que Gilles Dleuze tente d'effacer dans son *Proust et les signes* lorsqu'il parle d'un narrateur monstrueux, capable de capter toutes choses simultanément, selon n'importe quel moment. Cela s'interprète aisément : le paradoxe ou l'ambiguïté ne sont effaçables que si l'on conçoit le narrateur comme le temps même. Mais, par définition, on le sait, le narrateur ne peut être le temps même. C'est pourquoi il faut encore rappeler que, dans *Le Temps retrouvé* de Raul Ruiz, Marcel n'est plus un narrateur, mais simplement celui qui a écrit. C'est pourquoi l'adaptation filmique trouve ici son plein droit : le temps impur du film, qui est aussi le temps de la visitation, est le temps même de la représentation du jeu de la puissance et de l'acte, que fait le temps. Le cinéma est la figuration de la réserve temporelle et de l'enchaînement du temps.

L'adaptation filmique fait ainsi clairement apparaître que l'idéalisme de la littérature n'est réalisable que par le lecteur, que le partage des arts de la représentation ne peut autoriser que l'un d'eux se reconnaisse les pouvoirs de l'autre, et que, s'il est dit l'idéalisme de la littérature, il ne peut être dit suivant

la puissance temporelle ni suivant l'idéalisme du cinéma. C'est là exactement revenir au commentaire qui a été fait de la proximité des notations de Jean Paulhan et de Stanley Cavell, pour suggérer que le cinéma est, à l'époque du modernisme, le moyen de corriger, dans le domaine de la représentation artistique, l'incapacité de la littérature — et particulièrement du roman — à donner une représentation temporelle pour elle–même. L'exposé de cette incapacité est indissociable de la double reconnaissance de l'idéalisme de la littérature et de l'idéalisme du cinéma, de l'inachèvement phénoménologique de la première, de l'achèvement phénoménologique du second, et de leur commune aptitude à désigner, par leur extérorité, le résidu du temps.

O DOCUMENTÁRIO COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO: A AMÉRICA LATINA EM DOCUMENTÁRIOS CANADENSES PÓS–MODERNOS

Anelise Reich Corseuil

Em *New Documentary: A Critical Introduction* (2000), Stella Bruzzi define a narrativa utilizada em documentários contemporâneos como narrativas auto–reflexivas que possibilitam um questionamento de suas próprias formas de representação. Na sua análise de diferentes documentários, Bruzzi enfatiza, por exemplo, a ironia narrativa de *The Atomic Café* (1982), de Kevin Rafferty, Jayne Loader e Pierce Rafferty, a deliberada ausência de um fechamento narrativo em *Shoah (1985)* de Claude Lanzmann e o questionamento sobre as formas de compilação da imagem em *London* (1992) de Patrick Keiller. Neste contexto, o documentário pós–moderno se caracteriza por apresentar formas narrativas opostas ao seu suposto realismo. Bruzzi demonstra que a busca "objetiva" do real no documentário sempre tem sido uma impossibilidade, pois o documentário "afirma–se na relação dialética entre aquilo que almeja e o que potencializa, de forma que o documentário revela as tensões entre a sua busca pelo autêntico modo de representação do factual e a sua impossibilidade" (2000, p.4).

O questionamento da suposta objetividade do documentário pode também ser comparado ao questionamento que Hayden White faz a suposta separação entre a narrativa histórica oficial e a narrativa ficcional ao afirmar que o fato histórico só faz sentido na medida em que a forma narrativa potencializa seu significado (WHITE, 1987, p. 51). Assim, o documentário e a narrativa histórica podem ser vistos como formas narrativas capazes de dar significado a qualquer evento histórico. Para White, a narrativa histórica ficcional é, de fato, capaz de imaginar uma alternativa para as realidades existentes e construir significação para a fragmentação histórica (WHITE, 1987, p.157). Essa transgressão de fronteiras disciplinares é identificada também por vários críticos culturalistas como Ella Shohat e Robert Stam. Para eles, a transgressão de fronteiras disciplinares no momento atual vem associada `a influência e proliferação de imagens e narrativas, fabricando ícones culturais e fatos históricos que fazem parte de um imaginário coletivo

globalizado[1]. O termo definido por Alison Landsbergh como *prosthetic memory*, ou "memórias postiças" ,utilizado para descrever como a memória popular pode ser moldada por tecnologias de massa que possibilitam ao espectador incorporar como experiência individual eventos históricos não vivenciados (citado em BURGOYNE, 1997, p.105)[2], resume bem a influência que ícones e imagens podem passar a exercer no imaginário coletivo. Apesar de a produção e a disseminação destas memórias não estarem organicamente relacionadas com a experiência pessoal do indivíduo, o que pode viabilizar uma certa alienação, elas também possibilitam um engajamento com fatos passados que podem servir como "uma base mediadora para uma identificação coletiva" (p.105). As imagens de Zapruder do assassinato de J. F. Kennedy ou a reencenação dos três soldados de Iwojima levantando a bandeira americana durante a II Guerra Mundial no cenário do World Trade Center ilustram a influência que imagens documentadas ou documentários podem exercer no imaginário de uma coletividade globalizada. Os documentários veiculados na grande mídia podem também ser vistos como representações com cunho ideológico específico através do qual certas etnias e nacionalidades são representadas na grande mídia.

Nesse contexto, este trabalho analisa dois documentários que podem ser definidos como pós–modernos e que representam aspectos históricos, sociais e culturais da América Latina: *Chile, Obstinate Memories*, de Patrício Guzman, documentário de 1997 e *A Place Called Chiapas* (1988) de Nettie Wild. Os dois documentários foram produzidos pela (CNFB) Canadá National Film Board e representam questões vinculadas à América Latina, através de formas narrativas inovadoras, reflexivas e transgressivas de vários códigos narrativos associados ao documentário.[3] Vale ressaltar que a produção canadense de documentários apresenta um número significativo de filmes sobre países da América Latina, contando com um excelente sistema de produção e distribuição de filmes através do NFB. No Canadá, o documentário é a terceira categoria de programação que mais cresce dentre todas as categorias de programas televisivos, ficando atrás apenas de programas relacionados à música.[4]. Neste sentido, considerando o grande alcance da televisão, as imagens e narrativas de diferentes etnias ou

[1] Em "Literatura Comparada e Globalização", Tania Franco Carvalhal apresenta uma discussão aprofundada sobre globalização e produção literária. Tania Franco Carvalhal. *O Próprio e o Alheio: Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo*, Editora Unisinos, 2003.

[2] Minha tradução. O livro tem uma tradução em português: Robert Burgoyne. *A Nação do Filme: Hollywood Examina a História dos Estados Unidos*. Brasília, UnB. Tradução de René Loncan, 2002.

[3] Para uma análise de filmes históricos ficcionais anglo–americanos e representações da história latino–americana ver Corseuil, Anelise R. "Reconstructing Latin American History in *Walker* and *The Mission*. *Revista Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Florianópolis, n.32, 1997, p.177–88.

[4] Relatório do "Rencontres internationales Du Documentaire de Montreal" (www.ridm.qc/eridm–1/chap–9.e/3.3).

nacionalidades veiculadas no documentário fazem parte de um imaginário coletivo globalizado.

No caso dos dois documentários em questão, a representação de elementos culturais latino–americanos se dá através de narrativas mais ou menos conscientes de seu próprio ato de representar um "outro", um outro deslocado e diferenciado da realidade canadense. Neste sentido, este trabalho busca analisar as formas de representação destes documentários contemporâneos que, apesar de apresentarem uma percepção mais consciente de seu próprio ato de narrar, utilizam também o suposto naturalismo/realismo de certas imagens de um outro exótico, seja na sua riqueza natural ou na sua pobreza estrutural. Em *Chile, Obstinate Memories* (*Chile, Memórias Obstinadas*) Patrício Guzman, o diretor de *The Battle of Chile*, retorna ao seu país depois de 23 anos de exílio para mostrar aos seus compatriotas chilenos o documentário que havia feito durante a queda de Allende. A audiência de Guzman é composta por atores que participaram do primeiro filme e que 23 anos depois se reúnem em uma sala para que o diretor possa registrar suas formas de reagir àquele filme que não viram mas do qual participaram como atores. O filme atual registra a importância da memória individual e coletiva, revelando uma narrativa auto–reflexiva, que debate a importância da imagem na memória coletiva de uma nação, mas que, ao basear–se no plano do imaginário dos chilenos – o que se imagina do governo e queda de Allende – deixa de recontextualizar as razões históricas, sociais e econômicas que os levaram a buscar um sonho utópico, como é definido no filme repetidamente o governo de Allende. *Em Um Lugar Chamado Chiapas* (1998), Nettie Wild apresenta a situação de Chiapas e dos Zapatistas através de uma narrativa que oscila entre a autocrítica da documentarista a sua própria narrativa e imagens estaticamente belas e sedutoras. Busco então analisar nestes documentários o contraste entre os elementos narrativos que podem ser vistos como auto–reflexivos e críticos – reveladores de uma perspectiva politicamente correta – e a descontextualização de fatores históricos e geográficos do Chile de Salvador Allende e de Chiapas da década de 90, seja pela fotografia evocativa de elementos exóticos de Chiapas, ou pela ausência de uma narrativa mais voltada para fatores históricos específicos chilenos.

Um Lugar Chamado Chiapas

Um Lugar Chamado Chiapas apresenta a justaposição de duas linguagens: a representação do real, Chiapas, enquanto local específico de conflito entre Zapatistas e o governo mexicano, e a forma como a câmera transforma a realidade de Chiapas em imagens esteticamente belas, chamando a atenção para questões como enquadramento, posição de câmera e efeito de luz. Ocorre aí um certo distanciamento entre o real e a sedução proporcionada pelas imagens. A diretora do documentário, Nettie Wild, também constrói um universo de imagens, onde o realismo do conflito é substituído por uma visão mais subjetiva e metafórica.

O documentário, ganhador do título de melhor documentário produzido no Canadá em 1998, recebendo o Genie Award em 1999, apresenta

o levante Zapatista do Exército de Liberação Nacional, comandado pelo subcomandante Marcos, contra as políticas do presidente do México, Zedillo. O conflito se dá em conseqüência da implantação do NAFTA (North America Free Trade Agreement), no México, em 1994. A narrativa em *off* explica que o NAFTA facilitou não apenas o impedimento, por parte do governo mexicano, do assentamento de índios Maias, mas também o boicote da produção de milho pelos indígenas Maias, uma vez que o milho consumido no México passou a ser importado dos EUA por um valor inferior ao produzido pelos indígenas. Membros da Igreja que tentam intermediar o conflito, a população indígena, vitimada pela ação de grupos paramilitares, zapatistas e latifundiários são documentados na narrativa através de entrevistas e depoimentos.

O documentário pode ser definido como "politicamente correto", na sua tentativa de apresentar para diferentes audiências um olhar externo ao conflito de Chiapas. Nettie Wild posiciona–se como estrangeira que busca apresentar uma perspectiva pessoal ao problema político de Chiapas. Nas cenas iniciais do filme, a narrativa em *off* traça um panorama político de Chiapas, apresentando uma leitura pessoal enquanto elemento externo ao conflito. Nas seqüências subseqüentes, a equipe de Nettie é apresentada tentando penetrar no território de Chiapas. Nettie aparece em plano médio, dentro de sua caminhonete, questionando os guardas mexicanos sobre a necessidade de apresentar–lhes um passaporte, uma vez que ela já se encontra em território mexicano e que ali não deveriam existir fronteiras. O filme coloca uma pergunta sobre Chiapas–"que lugar é este?"–para respondê–la em seguida com um seqüência de imagens onde um mapa do México apresenta alguns pontos em vermelho: pequenos vilarejos de Chiapas, que, conforme a narrativa em off explica, são "fronteiras dentro de fronteiras", determinando diferenças internas ao próprio território mexicano. Ou seja, a proposta do documentário é representar essas diferenças internas ao México, ao invés de homogeneizar as diversas etnias e interesses.

O filme poderia assim ser visto como discurso metadiscursivo, questionador da suposta capacidade do documentário em representar uma realidade de forma neutra, sem artifícios narrativos; ou seja, como produto cultural inserido no momento em que ele é produzido: o momento pós–moderno–dentro de uma postura politicamente correta, onde os indígenas ou correligionários dos Zapatistas têm um espaço para se apresentarem como sujeitos de um momento histórico particular. Ao mesmo tempo em que esses indivíduos tentam se articular como sujeitos de sua história, o documentário revela os problemas inerentes ao próprio aparato utilizado para representá–los: um documentário produzido por estrangeiros–agentes de uma outra história que não é a dos nativos de Chiapas.

Paralelamente à metalinguagem que revela os processos de mediação na produção do documentário, ocorre um efeito de sedução do espectador através de imagens extremamente bem elaboradas, com efeito de iluminação e enquadramento que produzem imagens simbólicas e poéticas. Essas

seqüências possibilitam à audiência do filme a substituição momentânea de imagens de uma realidade de miséria, crise e tensão por imagens esteticamente bem elaboradas. Essa parece ser a leitura viável de várias cenas apresentadas no filme. Duas seqüências ilustram bem esse processo de estetização da realidade. Em uma das tomadas iniciais, o espectador é introduzido a uma igreja em Chiapas, onde velas acesas são seguradas próximas a uma lápide. O cinematografista utilizou–se de um ângulo extremamente baixo para ressaltar a luz difusa das velas queimando. O efeito de luz criado pelas velas, como se pudessem ter existência própria, embeleza a imagem ao mesmo tempo em que simbolicamente reforça o poder quase mítico que elas têm para aquela comunidade de pessoas reunidas na igreja. A fotografia seduz o espectador em dois aspectos: distanciando–o do contexto em que as pessoas que seguram as velas estão inseridas, alienando–o assim do momento histórico que elas vivem (os mexicanos acenderam as velas para livrarem–se das mazelas vividas) e esteticizando uma imagem que poderia ter tido um outro tipo de enquadramento–um enquadramento em ângulo alto, por exemplo, colocaria em evidência o coletivo, pois mostraria as pessoas reunidas dentro da igreja em detrimento do brilho das velas, que definitivamente dá maior valor estético à fotografia do filme. A beleza das tomadas atinge seu ápice quando o rosto de uma menina indígena, em close, tem seu perfil ressaltado pelo efeito de iluminação das velas, como uma espécie de imagem bela permanente e isolada de seu contexto.

Há uma segunda seqüência que ilustra a questão da substituição do coletivo pelo valor estético quando a câmera mostra, em plano médio, a imagem de uma mulher com duas crianças, puxando pesadas cargas de madeira. Ocorre um diálogo entre a narradora e a mãe que diz aceitar ser fotografada sob a condição de receber 20 pesos por foto, 20 para ela e para cada um dos seus dois filhos. A discussão continua e a câmera focaliza as crianças individualmente. O significado da imagem que em um primeiro momento revela o trabalho de semi–escravidão a que as crianças estão sendo submetidas é substituído pela beleza e exotismo da cena: um close de uma criança maia. A imagem da criança que fixa o olhar na câmera torna–se quase desmaterializada, uma vez que o meio externo, constituído pela carga de madeira, a família e a mata, é excluído da fotografia.

A teoria literária tem definido o termo "estética realista" como conceito problemático, uma vez que o realismo e o naturalismo pictorial de Emile Zola, Theodore Dreiser, ou de Graça Aranha vêm associado a uma estética que se diz destituída de metáforas ou de uma sintaxe rica. Em diferentes discussões sobre o realismo, o valor do romance realista não está na estética do belo, mas sim na capacidade de expor, de forma verossímil, problemas coletivos, ressaltando diferenças de classe, questões econômicas, educacionais, institucionais, quase de forma documental (FURST p.1–23). A relação que se traça aqui neste trabalho, entre o exotismo e o realismo, focaliza a dicotomia entre a sedução da fotografia do documentário *Um Lugar Chamado Chiapas* e o seu distanciamento da economia de escassez vivida

pelos índios Maias na região de Chiapas. Parece ocorrer, neste documentário, uma simbiose entre o "politicamente correto", de uma narrativa que muitas vezes se questiona como discurso mediador de uma realidade distinta, e imagens para exportação, ou seja, imagens belas de um território marginalizado.

No documentário *Chile, Obstinate Memories* (*Chile, Memórias Obstinadas*) o diretor Patricio Guzman filma a reação de diferentes audiências chilenas ao seu primeiro documentário, *A batalha do Chile,* filmado em 1973. A audiência que assiste *A batalha do Chile* é composta por pessoas que participaram dos eventos históricos de 1973 e que 23 anos depois se reúnem para que o diretor possa registrar suas formas de reagir àquele primeiro filme que não viram mas no qual alguns até mesmo aparecem. Desta forma, pode–se dizer que o filme *Chile, ObstinateMemories* propõe–se a registrar a importância da memória individual e coletiva, revelando a importância da imagem e do cinema na memória coletiva de uma nação. De fato, *Chile, Obstinate Memories* revela que as audiências que assistem ao primeiro filme de Guzman, desde estudantes adolescentes até pessoas idosas que participaram da revolução, sofrem de um mesmo mal: a ausência de memória. Desta forma, o filme de Guzman vai problematizando a importância da memória coletiva e sua relação com o cinema, as formas de narrar e a história coletiva de uma nação.

Apesar de termos um documentário engajado em sua própria forma de narrar, *Chile, Obstinate Memories* apresenta em si mesmo uma lacuna entre o passado e o presente, sendo que o passado não é devidamente explicado, pois as razões políticas que levaram os integrantes da Unidade Popular a apoiar Allende não têm uma formulação clara e a história se perde dentre os depoimentos pessoais dos ex–integrantes da Unidade Popular, os sentimentos extravasados e o processo de subjetivização da história do Chile . Talvez por basear–se no plano do imaginário, o filme de Guzman deixa de recontextualizar as razões históricas que levaram os integrantes do partido da União Popular a buscar um sonho utópico, como é definido o governo de Allende repetidamente no filme. Ao mesmo tempo em que *Chile, Obstinate memories* revela a importância das narrativas oficiais e não oficiais, subjetivas, na formação da memória coletiva de uma nação, ele também abandona uma análise mais profunda de seu próprio ato de subjetivizar a história, priorizando as narrativas pessoais e impressões subjetivas a cerca da queda de Allende em detrimento dos fatos históricos concretos que poderiam explicar a um público jovem o entusiasmo daqueles que se engajaram aos ideais de Allende. Falta, nesse sentido, uma relação entre o concreto e o utópico, como se a história fosse um fato perdido.

Os dois documentários analisados permitem uma leitura de suas práticas discursivas, como formas de metadocumentário, devidamente auto–reflexivos, na medida em que questionam o suposto distanciamento de duas realidades distintas ao Canadá, Chiapas e o Chile atual. Os filmes poderiam assim ser vistos como narrativas metadiscursivas, questionadoras da suposta

capacidade do documentário em representar uma realidade de forma neutra, sem artifícios narrativos; ou seja, eles podem ser vistos como produto cultural inserido no momento em que são produzidos: o momento pós–moderno–dentro de uma postura politicamente correta, onde os zapatistas ou chilenos têm a sua chance de se articular. Ao mesmo tempo em que esses indivíduos tentam se articular como sujeitos de sua história, os documentários neutralizam a especificidade de cada lugar e tempo histórico: No caso específico de *Um Lugar Chamado Chiapas* ao mesmo tempo em que o filme estabelece uma relação de diálogo com o documentarista, possibilitando a articulação de uma crise que transcende o próprio espaço representado para questionar os métodos e formas de representação, Chiapas é o pano de fundo para a exaltação de imagens belas e exóticas. Em *Chile, Memórias Obstinadas*, o Chile da década de 90 é o cenário das causas históricas perdidas e ufanistas de uma história que se perdeu. Ocorre nestes documentários o confrontamento entre o apagamento das especificidades locais/históricas latino–americanas, com as suas diferenças internas e externas a um outro, e uma narrativa auto–reflexiva que parece voltar–se sempre a si mesma, a subjetividade/posicionamento do documentarista e as suas formas narrativas.

Obras Citadas:

Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical Introduction.* London and New York. Routledge, 2000.

Burgoyne, Robert. *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History.* Minneapolis and London. University of Minnesota Press, 1997.

Carvalhal, Tania Franco. *O Próprio e o alheio.: Ensaios de literatura comparada.* São Leopoldo. Editora Unisinos, 2003.

Corseuil, Anelise R. "Reconstructing Latin American History in *Walker* and *The Mission. Revista Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. Florianópolis, n.32, 1997, p.177–88.

Furst, Lilian R. *All is True: The Claims and Strategies of Realist Fiction.* Durham: Duke University Press,1995.

Shohat, Ella and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media.* London and New York: Routledge, 1994.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore: The Johns Hopkins U. P., 1987.

A FOTOGRAFIA E A ARTE: AINDA O DIÁLOGO ENTRE ANDRÉ MALRAUX E WALTER BENJAMIN

Edson Rosa da Silva

Ao mundo da arte nascido com o Museu Imaginário e a pintura moderna, [...] poderá o audiovisual trazer uma metamorfose tão profunda? Quem, por volta de 1865, poderia adivinhar que a fotografia libertaria a arte moderna?
André Malraux[1]

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando–se do ritual.
Walter Benjamin[2]

Conhecemos todos a recepção da fotografia no séc.XIX. Entre críticas e elogios, as discussões inflamadas suscitaram questões importantes e pertinentes em relação à função da arte e ao papel da nova descoberta técnica. Tratava–se de saber se o daguerreótipo e, mais tarde, a fotografia eram tão simplesmente instrumentos de reprodução do real, fiel até certo ponto, ou, ao contrário, uma nova forma de arte, concorrente perigosa, se a imitação constituísse o objetivo fundamental da expressão artística.

Em tempos de filosofia positivista, em que a influência de Taine não era sem importância e a exatidão científica estava na ordem do dia, não é difícil imaginar o lugar que tal novidade iria ocupar no meio artístico e intelectual de então. As transformações sociais e econômicas do século não foram sem conseqüências para a mentalidade burguesa. Nesse contexto

---

[1] *L'Intemporel*. Paris: Gallimard, 1976, p.377. Este é um dos livros que compõem a trilogia de *La métamorphose des dieux*. Os dois outros são: *Le Surnaturel* (Paris: Gallimard, 1957/1977) e *L'Irréel*(Paris: Gallimard, 1974).

[2] A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:——. *Obras escolhidas,* v. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, p. 171. Doravante, *OA*, seguido do número da página.

histórico, a fotografia encontrou as condições necessárias ao seu desenvolvimento.

Ao lado da disputa sobre o caráter artístico ou não da fotografia, o surgimento da nova invenção contribuiu para abalar a concepção estética e os fundamentos da doutrina acadêmica. Para o bem ou para o mal, ela desempenhou um papel de primeira ordem na evolução das artes. É esta influência que gostaria de analisar a partir da obra de André Malraux e da reflexão teórica de Walter Benjamin.

Se, para Baudelaire, entre outros, o perigo era que a reprodução idêntica do real viesse a embaçar a sensibilidade das pessoas diante da arte, para certos artistas e intelectuais da época, o problema se situava na esfera da reprodução mecânica das obras originais. Temia–se a banalização da arte, e, o que se tornou uma expressão consagrada depois de Benjamin, a "perda da aura".

Mas a fotografia provoca realmente o desaparecimento da aura? Ou trata–se de um declínio temporário? A leitura do artigo de Walter Benjamin intitulado "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" tem suscitado interpretações diferentes e levantado polêmicas quanto ao caráter positivo ou negativo da ruptura da aura. O fato é que a primeira versão[3] do artigo, escrito para a revista do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, havia sido duramente criticada por Adorno e Hockheimer. Essa polêmica é o assunto da correspondência entre Adorno e Benjamin que se pode ler em *Écrits français*[4] e na excelente análise de Bruno Tackels[5]. Toda a confusão na compreensão deste artigo vem das transformações introduzidas pelo autor sob a pressão da Escola de Frankfurt que nos levam a crer que o declínio da aura seria negativo.

Ora, longe de sustentar que a aura sagrada das obras é a condição *sine qua non* para a sobrevida da arte, ou de afirmar simplesmente que a reprodução da arte contribui para o desaparecimento de sua aura, Benjamin mostra, ao contrário, e faço minhas as palavras de Bruno Tackels[6], que "essa perda do sagrado, possível em virtude da técnica moderna, faz aparecer o sagrado como ele é: um espaço e um tempo de poder que aliena os homens pela mentira".

Walter Benjamin não se faz assim inconsciente do perigo trazido pela técnica: se a unicidade da aura, seu distanciamento e seu caráter intocável podem permitir todas as manipulações, por outro lado a técnica pode outrossim acarretar a auratização de um poder capaz de levar às piores conseqüências. A técnica pode significar a volta de um sagrado que tem para Benjamin um nome preciso: fascismo. Essas idéias estão claramente expressas no final do texto sobre a reprodutibilidade da obra de arte. Falando da alienação da humanidade, diz:

[3] A edição da Brasiliense é baseada na primeira versão.
[4] Walter Benjamin. *Écrits français*. Paris : Gallimard, 1991, p. 124–139.
[5] TACKELS, Bruno. *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin ; histoire d'aura.* Paris : L'Harmattan, 1999.
[6] Op. cit. p. 24

> Sua auto–alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte. (OA, 196)

A reprodução técnica tem, portanto, duas conseqüências opostas: libera a arte da submissão ao sagrado, mas pode, em compensação, agir no sentido da auratização de um outro poder.

Como André Malraux vê, por sua vez, o surgimento da técnica de reprodução e suas conseqüências para a arte?

Que a fotografia e o cinema tenham merecido uma atenção especial de Malraux e que os processos de reprodução estejam na base do Museu Imaginário, não é possível negá–lo. Malraux compreendeu que a reflexão do filósofo alemão era sensível àquele momento histórico que assistia às mudanças da arte no seio de uma sociedade em transformação. Se os romances revolucionários do escritor francês já haviam revelado seu interesse pelas relações do homem com a sociedade e com a política, e se via na arte um meio de defender a dignidade dos homens, o papel social da arte, que as tendências da época pareciam anunciar, não o deixou indiferente. Se faz uma nítida alusão a Walter Benjamin no discurso que faz em Londres em 1936[7], a retomada dessas mesmas idéias em *Les Voix du silence* (1951) e em *L'intemporel* (1976) dá a exata medida da importância que Malraux lhe atribuíra. O que havia atraído a atenção de Malraux na época eram os novos caminhos que se abriam ao desenvolvimento da arte.

O escritor acentuará insistentemente as bruscas mudanças que a máquina impôs à arte. Afirmando até mesmo sua influência em certas noções correntes e observando que a reprodução é o meio mais poderoso de intelectualização da arte, procurará mostrar suas "astúcias": o enquadramento de uma escultura, o ângulo sob o qual ela é tomada, a iluminação adequada; a aproximação no espaço da página de obras afastadas no espaço e no tempo; sua miniaturização; ou a ampliação de brasões, moedas e amuletos, eis algumas vantagens das técnicas modernas de reprodução. Revelando pela fotografia obras singulares perdidas nos museus ou em coleções particulares, contribuem para mudar–lhes a função. Trazidas à luz, tornam–se inquietantes interrogações sobre os tempos e as civilizações.

Malraux vai, no entanto, mais longe. Está atento à evolução da técnica e das novas funções que se lhe vão atribuir. Nos dois últimos capítulos de *L'intemporel*, ocupa–se longamente de um novo Museu Imaginário que começa com o audiovisual. Aos aportes da fotografia, acrescenta uma outra

[7] MALRAUX, André. Sur l'héritage cultural. In: MALRAUX, André. *La politique, la culture;* discours, articles, entretiens (1925–1935), org. Jacqueline MOSSUZ–LAVAU. Paris, Gallimard, 1996 (Folio, 298), p. 132–43.

dimensão: a do movimento da câmera, capaz de acentuar o volume e a profundidade das obras. A revolução trazida pelo cinema, ela a conhece muito bem: amante da sétima arte, cineasta ele mesmo, e, de certo modo, também teórico, está habituado à dinâmica do corte e montagem, à importância dos planos e ao papel da música de fundo. Vendo o alcance do audiovisual nos anos 1970, profetiza o seu sucesso. Tinha razão? O avanço atual da técnica do audiovisual confirma as predições de Malraux e até mesmo as ultrapassa, já que o escritor não pôde conhecer as possibilidades avançadas do CD–Rom e do museu virtual da Internet. Em 1976, *L'Intemporel* significa uma espécie de balanço e ao mesmo tempo de profecia.

Estamos longe da idéia que fazia da fotografia a ovelha negra da arte, e Malraux parece ser grato à técnica por sua contribuição para a evolução das artes plásticas. Por que razão se teria interessado pelas idéias de Benjamin? Não só as expõe no discurso de Londres como também o felicita por ocasião de um breve encontro em Paris, além das alusões que faz em *Esquisse d'une psychologie du cinéma,* e em *L'Intemporel.* O fato é que a questão suscitada por Benjamin vinha ao encontro da idéia que Malraux tinha da relação entre as artes, o que deveria mais tarde concretizar–se no conceito de *museu imaginário.* O princípio da "confrontação de metamorfoses"[8] (VS, 12) já estava no espírito do jovem crítico em 1922 quando da publicação do texto sobre Galanis :

> Se a pintura exposta hoje por Galanis devesse ser aproximada de qualquer outra, é da dos Primitivos Italianos do primeiro Renascimento. Não que ela proceda de um mesmo ideal artístico; mas graças à sua capacidade de fazer um artista moderno sentir emoções da mesma ordem que aquelas que um Giotto despertaria nele.

Dir–se–ia já o Malraux dos grandes escritos sobre a arte cuja reflexão nasce sempre da justaposição de obras pertencentes a tempos e espaços muito diferentes. Quem não se lembra da famosa fórmula que já anunciava, naquele primeiro texto crítico, o projeto de toda uma vida: "Só podemos sentir por comparação"? Nesse sentido, a reflexão de Benjamin correspondia inteiramente ao projeto do jovem escritor. Malraux entendeu que ela ia contribuir muito para o desenvolvimento crítico da teoria do *Museu Imaginário.*

No discurso proferido na Universidade de São Paulo em 1959, Malraux discute o perigo que pode representar a indústria do cinema, a dos meios de comunicação e a da mercantilização da arte: a criação e a promoção dos mitos, e a sustentação dos valores ideológicos de um poder econômico ou político. Benjamin o exprimirá numa frase lapidar: "Com a representação do homem pelo aparelho, a auto–alienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora" (OA, 180). Se Walter Benjamin insiste muito na possibilidade da utilização do cinema como um meio de propaganda do

[8] *Les Voix du silence.* Paris: Gallimard, 1951.

fascismo, Malraux ocupa–se muito mais dos aspectos positivos das técnicas modernas que de sua ameaça.

Walter Benjamin tinha razão? Se temia que o cinema pudesse influenciar as massas e manipulá–las politicamente, não acertou inteiramente. Por outro lado, não pôde prever que a televisão, o videocassete, o DVD e a internet trariam novamente o hábito da contemplação solitária. Mas talvez tivesse razão na época, em virtude da ameaça crescente do nazismo e de sua condição de judeu alemão.

E quanto a Malraux? Apesar de sua imensa confiança no papel da cultura e na possibilidade da repartição igualitária dos bens culturais, não é menos consciente desse perigo. Dirá em Dakar, em março de 1966, que "o cinema não nasceu para servir a humanidade, mas para ganhar dinheiro"[9].

Malraux é muito perspicaz quando se recusa a apoiar a tese que condena a máquina: é capaz de prever logo os benefícios que a arte e a sociedade poderão daí tirar. Sua atitude não é nostálgica com relação ao sagrado. Sabe que cada tempo tem a sua aura: o *sobrenatural* (o da arte antiga) tem sua aura sagrada; o *irreal* (que situa no Renascimento) tem sua aura de beleza, e o *intemporal* (o da arte moderna) tem a aura da própria criação artística [10]. Tem consciência de que a aura das obras se metamorfoseia tanto quanto as obras se transformam e o tempo passa.

Como interpretar a última frase de *L'Intemporel* que afirma que "tampouco o intemporal (o tempo da própria arte) é eterno"? Malraux anunciaria assim o fim da arte? Talvez pudéssemos perguntar–nos, no mesmo timbre de Adorno, se neste mundo de violência, de guerras, de barbárie haveria ainda um lugar para a arte. Após Auschwitz, a arte ainda é possível? A resposta, parece–me, Malraux já a havia dado. Ao combatente Scali, especialista de Masaccio e de Piero della Francesca, que se pergunta se os quadros não perdem sua força diante das manchas de sangue, o professor Alvear respondera em *L'espoir* (romance sobre a guerra civil espanhola) que seriam necessários outros quadros. Só isso. Que quadros ? Que arte sucederá ao intemporal ?

Quando Malraux afirma que a fotografia libertou a arte moderna da aura sagrada e da aura de beleza às quais a arte era submissa, ele proclama o poder de liberdade da criação artística. Isso não significa, entretanto, que acredite na perda total da aura. Pelo contrário: busca em toda a sua obra algo que a substitua: "um universo sobre–humano", "um deus desconhecido", "a parte invencível", "uma outra criação", eis algumas expressões que pontuam o *Museu Imaginário.* Qualquer forma de arte que venha surgir no futuro, fruto da metamorfose que não podemos prever, não será nunca desprovida de aura. Mas será sempre uma nova aura, uma *aura insubmissa* a qualquer tipo de poder.

Somente nesta e através desta *insubmissão* às formas do tempo e a toda ideologia que a arte pode ser compreendida como um "antidestino", como quer Malraux.

[9] MALRAUX, André. *La politique, la culture;* discours, articles, entretiens (1925–1935), p. 338–39.

[10] Esses três tempos correspondem aos livros que compõem a trilogia de *La métamorphose des dieux* . Cf. nota n° 1.

3. Estudos de autores e obras

LE « DOCUMENT HUMAIN » ET LA POÉTIQUE NATURALISTE

Yves Chevrel

Depuis les premières œuvres européennes connues, la notion de genres – tragédie, comédie, épopée, ode, etc. – a été au cœur de la poétique occidentale, et l'ouvrage d'Aristote n'a pas peu contribué à sa domination pour des siècles, voire des millénaires. Le traité du Stagirite offre en effet des données autant prescriptives qu'historiques, installant une hiérarchie durable, couronnée par la tragédie. De fait, l'art dramatique, plus spécialement l'art tragique, restera longtemps le grand genre européen par excellence, concurrencé par la poésie, il est vrai, mais il ne sera vraiment et directement menacé que par le roman, qui commence à s'imposer au 18e siècle.

Lorsque le mouvement naturaliste se met en place, dans le dernier tiers du 19e siècle, il hérite alors d'un système générique en pleine mutation. Dans la « Préface » de Germinie Lacerteux (1864) les Goncourt évoquent la mort programmée de « cette forme conventionnelle d'une littérature oubliée et d'une société disparue, la Tragédie » avant de glorifier le roman :

> Aujourd'hui que le Roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine ; aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises.

"Étude, enquête, analyse, recherche psychologique…", autant de termes qui, jusqu'alors, avaient été rarement employés quand il s'agissait de littérature. La dernière phrase de la citation établissant un parallélisme roman/science, avec un transfert possible : études et devoirs entraînant libertés et franchises, une question se pose : à quelles conditions est–il possible de faire entrer en littérature des éléments qui lui semblent profondément étrangers, qui paraissent en tout cas neufs dans une poétique de type aristotélicien ? Une expression, apparue en français dans le dernier tiers du 19e siècle, servira de pierre de touche, celle de document humain.

*

Beaucoup d'écrivains naturalistes, à l'instar des Goncourt, vont considérer que le roman, la forme apparemment la moins contrainte, est aussi la mieux adaptée pour exprimer les ambitions scientifiques de la littérature. Le principal responsable de la diffusion du naturalisme, Émile Zola, popularise ce mouvement surtout par son cycle romanesque des *Rougon–Macquart* (1871–1893), tout en réunissant des écrits théoriques et critiques sous le titre du *Roman expérimental* (1880), alors même que tel essai est consacré au théâtre. Ce sont effectivement surtout des romanciers qui d'abord accompagnent et illustrent le mouvement : en France, Alphonse Daudet, Edmond de Goncourt, Joris–Karl Huysmans, en Italie Giovanni Verga, Luigi Capuana, en Espagne Leopoldo Alas (Clarín), Benito Pérez–Galdós, Emilia Pardo Bazán, en Norvège Alexander Kielland, en Angleterre George Moore. L'art dramatique reste assez longtemps comme en retrait de l'évolution littéraire – Zola lui–même le souligne – et l'un des nombreux témoignages de cette situation est fourni par la déclaration célèbre d'August Strindberg, au début de la « Préface » qu'il rédige pour sa « tragédie naturaliste » *Mademoiselle Julie* (*Fröken Julie. Ett naturalistiskt sorgespel*, 1888) :

> i vår tid, då det rumenditära, ofullständiga tänkandet, som försiggår genom fantasien, synes utveckla sig till reflexion, undersökning, prövning, förefallit mig som om teatern, liksom religionen, vore stadd på väg att läggas ner som en utdöende form, till vars njutande vi sakna de erforderliga villkoren[1].

Pour preuve de cette disparition, il avance les cas de l'Allemagne et de l'Angleterre, où, selon lui, l'art dramatique est mort (*dramatiken är död*), tout en passant sous silence aussi bien les tentatives de Zola, dont il avait cependant tenté d'obtenir le patronage pour *Fadren* (*Le Père*), qu'il déclarait « drame composé en vue de la formule expérimentale »[2], que les pièces de son rival norvégien Henrik Ibsen, dont *Et dukkehjem* (*Maison de poupée,* 1879) a pourtant marqué un tournant dans la dramaturgie européenne. Strindberg se contente de poser la question de la « nouvelle forme » (*den nya formen*) – dramatique – qui pourrait rendre le « nouveau contenu » (*det nya innehållet*), tout en se gardant de vouloir lui–même « faire quelque chose de neuf » (*göra något nytt*).

Le roman serait–il donc la seule forme apte à présenter les « documents humains » qui constituent la matière de la littérature naturaliste ? La paternité de l'expression est revendiquée par E. de Goncourt dans sa

[1] « à notre époque, où la pensée rudimentaire, incomplète, qui transite par l'imagination, semble se développer en direction de la réflexion, de la recherche, de l'expérience, il m'a semblé que le théâtre, comme la religion, était de voie de disparition en tant que forme d'art expirante, pour la jouissance de laquelle nous n'avons pas les conditions requises »*.

* Je suis responsable des traductions françaises des textes cités dans l'article en version originale.

[2] Lettre (en français) de Strindberg à Zola, 29 août 1887.

« Préface » à *La Faustin* (1882), où il envisage de composer « un roman bâti sur des "*documents humains*" » (ce sera *Chérie*, 1884) ; il précise en note :

> Cette expression, très blaguée dans le moment, j'en revendique la paternité, la regardant, cette expression, comme la formule définissant le mieux et le plus significativement le mode nouveau de travail de l'école qui a succédé au romantisme : l'école du document humain.

Effectivement, la formule se trouve déjà dans la « Préface » à la 2e édition en 1876, sous le titre *Quelques créatures de ce temps*, d'*Une voiture de masques* (1856) : E. de Goncourt voit dans ce livre « la tendance de nos esprits [ceux des deux frères] à déjà introduire dans l'invention la réalité du "*document humain*" ». Toujours est–il que l'expression est reprise par Zola, qui intitule « Les documents humains » un article par le 25 mars 1879 (il y annonce d'ailleurs la parution des *Frères Zemganno,* où E. de Goncourt reprend encore l'expression dans sa « Préface »), et par Giovanni Verga dans les premières lignes d'une nouvelle parue d'abord en revue en février 1880, puis dans le recueil *Vita dei campi* (août 1880), « L'Amante di Gramigna » (*La Maîtresse de Gramigna*) ; Verga entend y proposer « non un racconto ma l'abbozzo di un racconto [...] – un documento umano, come dicono oggi[3] ».

Sa tentative est ici celle d'une courte nouvelle. Mais il esquisse en même temps les voies du roman de l'avenir :

> Io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte si raggiungerà allorchè l'affinità e la coezione di ogni sua parte sarà cosi completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passsione umane[4]

L'écrivain italien se place ici dans la tradition du roman impersonnel prôné par Flaubert et Zola, tout en reliant la question de la composition du roman à celle du « mystère » des passions, retrouvant ainsi une des grandes lignes suivies par les hommes de lettres, depuis la colère d'Achille chantée par Homère. Mais au préalable Verga a opposé, semble–t–il, une réalité qu'on peut documenter – qu'il appelle un « fait humain » – et le processus mystérieux des passions :

> Il simplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'*essere stato*, delle lagrime vere, delle febbri e

[3] « non pas un récit, mais l'ébauche d'un récit [...] – un document humain, comme on dit aujourd'hui ».

[4] « je crois que le triomphe du roman, la plus compète et la plus humaine des œuvres d'art, s'accomplira lorsque l'affinité et la cohésion de chacune de ses parties sera complète au point que le processus de la création demeurera un mystère, comme le déploiement des passions humaines ».

> delle sensazioni che sono passate per la carne; il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel lore cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contradditorî, costituirà per lungo tempore ancora la attrativa di quel fenomeno psicologico che dicesi l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico[5].

D'un côté l'authenticité historique d'un fait, de l'autre la reconnaissance du pouvoir de l'intrigue sur le lecteur ; entre les deux, l'analyse scientifique moderne. Dans *L'Amante di Gramigna* Verga résout la difficulté en ne retenant que le début et la fin de l'histoire qu'il rapporte, ne livrant au lecteur que des faits, sans jamais expliquer, de l'intérieur des personnages, pourquoi il agit de telle ou telle façon[6]. Cette pratique va de pair avec l'hypothèse, qu'il avance, semble–t–il, sérieusement, que « nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno *i fatti diversi* ». Peut–on, dans ces conditions, continuer à parler de *roman*?

Le terme même est d'ailleurs contesté, notamment par Zola :

> Il est fâcheux [...] que nous n'ayons pu changer ce mot « roman », qui ne signifie plus rien, appliqué à nos œuvres naturalistes. Ce mot entraîne une idée de conte, d'affabulation, de fantaisie, qui jure singulièrement avec les procès–verbaux que nous dressons. Il y a quinze à vingt ans, on avait senti l'impropriété croissante du terme, et il fut un moment où l'on tenta de mettre sur les couvertures le mot « étude ». Mais cela restait trop vague, le mot « roman » se maintint quand même, et il faudrait aujourd'hui une heureuse trouvaille pour le remplacer[7].

Comme le montre la suite du texte, Zola est plus particulièrement gêné par la tradition (et la langue) française, qui associe *roman* et *romantique*. Mais dans d'autres pays, des réticences semblables se font jour, en Allemagne notamment, où le terme *Studie* est souvent utilisé – Gerhart Hauptmann présente son récit *Bahnwärter Thiel* (*Garde–voie Thiel*, 1888) comme une *novellistische Studie* (« Étude en forme de nouvelle »).

[5] « Le simple fait humain fera toujours réfléchir ; il aura toujours la force d'avoir été, celle des larmes vraies, des fièvres et des sensations qui ont traversé la chair ; le processus mystérieux par lequel les passions se nouent, s'entrelacent, mûrissent, se déploient dans leur cheminement souterrain, dans leurs détours qui semblent souvent contradictoires, constituera encore pour longtemps la puissante force d'attraction de ce phénomène psychologique qu'on appelle l'argument d'un récit, et que l'analyse moderne s'efforce de suivre avec un scrupule scientifique ».

[6] Voir sur ce point ma communication « Des passions opaques : quelques aspects de l'écriture naturaliste chez G. Verga et G. de Maupassant », faite au Colloque « La scrittura delle passioni », Naples, 30–31 janvier 2004, à paraître dans les *Actes* du Colloque.

[7] Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du Livre précieux, T. X, [1968], 1297.

Zola avait évoqué, comme Verga, une possible évolution du roman. À deux reprises, dans *Le Roman expérimental*, il évoque ce qu'il pourrait être:

> On finira par donner de simples études, sans péripéties ni dénouement, l'analyse d'une année d'existence, l'histoire d'une passion, la biographie d'un personnage, les notes prises sur la vie et logiquement classées[8].

Cette phrase, qu'il commente et défend dans l'essai intitulé « Les documents humains », laisse percevoir la volonté de rester maître de l'œuvre – quel que soit le terme générique utilisé – par la qualité des observations et, surtout, par la logique de leur présentation. Il est d'ailleurs frappant de constater que deux formes particulières de roman – des « sous–genres » romanesques – ont été rarement utilisées par les romanciers naturalistes, alors même qu'elles auraient pu passer pour particulièrement aptes à fournir des documents humains : le roman épistolaire, le roman à la première personne.

On pourrait effectivement définir le roman épistolaire comme un ensemble de documents, et on sait que les *Lettres de la religieuse portugaise* ont passé longtemps pour authentiques et que des lecteur de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* ont pu croire qu'il s'agissait de lettres authentiques. Une lettre est, à l'évidence, un document brut, et une fiction qui veut donner l'illusion de la réalité devrait pouvoir faire appel à ce type d'écrit qui, de plus, ne suppose pas *a priori* la mise en place d'une intrigue. Or il semble, dans la tradition française tout au moins, que le roman épistolaire soit surtout considéré comme un moyen d'investigation « psychologico–sentimental » et, par conséquent, manquant, aux yeux des naturalistes, de l'objectivité nécessaire. Cela ne signifie pas que des lettres ne jouent un rôle dans certains romans. E. de Goncourt reproduit, au chapitre 44 *de La Fille Élisa* (1877), une lettre du soldat Tanchon avec son orthographe particulière ; le même introduit, dans *Chérie*, une lettre d'une amie de l'héroïne qui fait part à cette dernière de sa nuit de noces. En Allemagne le recueil *Papa Hamlet* publié en 1889 par Arno Holz et Johannes Schlaf sous le pseudonyme de Bjarne P. Holmsen contient une nouvelle, *Der erste Schultag* (*La rentrée*), où figurent des lettres rédigées, dans une langue incertaine, par des parents d'élèves. Mais ces quelques exemples sont rares, et ils ne constituent pas de véritables amorces de romans par lettres (ce qu'on trouve, à la limite, au début de la deuxième partie de *Fort comme la mort*, où Maupassant reproduit sept lettres échangées entre Anne de Guilleroy et son amant Olivier Bertin – mais ce roman apparient–il encore à la mouvance naturaliste ?). Il ne semble pas que l'expression écrite d'un personnage ait vraiment retenu l'attention des écrivains naturalistes.

La même remarque concerne, plus généralement, le roman à la première personne. Dans ce cas encore on pourrait estimer que les déclarations d'un

[8] *Ibid.*, 1308 et 1315. La deuxième occurrence de la phrase est une auto–citation délibérée, conçue comme point de départ d'une réplique aux critiques suscitées.

personnage représentent un document de première main ; comme le fait remarquer K. Hamburger, il « appartient à l'essence de tout récit à la première personne, en vertu même de ce caractère, de se poser comme non–fiction, comme document historique »[9] ; or il ne semble pas que les naturalistes aient cherché à utiliser cette forme. Est–ce dû au fait que, comme le remarque encore K.Hamburger, « l'interprétation d'un roman à la première personne ne peut jamais perdre de vue la référence au Je du narrateur propre à l'univers humain décrit. Étant donné l'objet énoncé du Je–narrateur, cet univers ne peut jamais être décrit sur un mode entièrement objectif »[10] ? Donner la parole exclusive à un moi qui ne peut accéder à aucune autre intériorité que lui–même revient–il à se priver d'une enquête méthodique comme celle que Zola, à la suite de Balzac, envisage ? Nul ne peut être son propre juge d'instruction…

Le premier exemple littéraire que donne Zola d'une possible application de la méthode expérimentale au roman est emprunté à *La Cousine Bette*:

> Le fait général observé par Balzac est le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société ? Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montre le fonctionnement du mécanisme de sa passion.

Il généralise ensuite l'entreprise balzacienne:

> Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société,

quitte à reconnaître, un peu plus loin:

> Sans doute, nous sommes loin ici des certitudes de la chimie et même de la physiologie. Nous ne connaissons point encore les réactifs qui décomposent les passions et qui permettent de les analyser11.

Zola, comme Verga, est attaché au mécanisme des passions ; comme le romancier italien, il choisit le roman à la troisième personne pour tenter de l'analyser.

Il existe pourtant des écrivains naturalistes qui ont recours à la première personne – les auteurs de nouvelles et les dramaturges. On doit sans

[9] K.Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, 275, trad. par P. Cadiot (Die Logik der Dichtung, 1977).
[10] *Ibid.*, 279.
[11] Zola, *op. cit.*., 1178–1179.

doute mettre à part les cas, assez nombreux, de récits encadrés (Rahmenerzählungen) où un narrateur prend la parole pour raconter une aventure quelconque, pour ne retenir que les cas où le récit est conduit, de bout en bout, par un narrateur s'exprimant personnellement. L'œuvre de Maupassant offre ici un riche corpus, d'autant qu'il faudrait sans doute prendre aussi en compte les nombreux textes rassemblés, après sa mort, sous la rubrique « chroniques », qu'il est parfois difficile de distinguer de certaines nouvelles. Il faudrait étudier de très près la façon dont Maupassant utilise les dialogues, dans ses nouvelles, pour caractériser, voire typiser, ses personnages, au point que certaines d'entre elles sont de véritables saynettes (comme « Au bord du lit » ou « La revanche ») : c'est en très grande partie par les dialogues que la nouvelle naturaliste, qui prend place à un moment où ce genre est à son apogée, permet au lecteur de saisir les personnages dans leurs caractéristiques essentielles, dans cette « caractérisation paroxystique » qu'évoque F. Goyet[12]. Peppa, l'héroïne de L'Amante di Gramigna, ne se laisse approcher, ou deviner, par le lecteur que par les paroles qu'elle prononce et les gestes qu'elle fait.

* * *

Le succès du roman naturaliste, l'insistance mise par Zola souligner que le roman est « l'instrument du siècle », ne doivent pas faire négliger que le privilège accordé à la forme la moins contraignante, voire à celle qui paraissait la plus informe, n'a pas supprimé la prégnance des genres canoniques de la poétique européenne. Si la poésie naturaliste ne paraît pas avoir obtenu une reconnaissance réelle[13], un théâtre naturaliste, en dépit des théories d'E. de Goncourt et des constatations (faussement) pessimistes de Strindberg, a réussi à s'imposer, hors de France : Ibsen, G. Hauptmann, A. Tchékhov en sont des représentants. D'autre part, la nouvelle est peut–être la forme qui fait le lien entre roman et théâtre, grâce à son aptitude à mettre en scène, dans des situations extrêmes, des personnages dont le comportement et les paroles constituent ces documents humains, essentiels pour la définition d'une nouvelle poétique littéraire, celle–là même que le naturalisme essaie d'établir..

[12] F. Goyet, *La Nouvelle 1870–1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993, 15 *sqq*.
[13] Voir toutefois J. Schütte, *Lyrik des deutschen Naturalismus (1885–1893)*, Stuttgart, Metzler, 1976, VII–94 p.

NEVERMORE

Pierre Brunel

Meus versos são meu sonho dado.
Quero viver, não sei viver,
Por isso, anonymat e encanailler,
Canto para me pertencer[1].

« L'aventure », écrivait Pierre Mac Orlan, « est un mot qui se dérobe dès qu'on tente de l'expliquer et de ce fait c'est le mot le plus émouvant et le plus substantiel de la condition des hommes »[2]. On pourrait dire la même chose de "mémoire", à condition de substituer à la fuite en avant la fuite en arrière, de modifier la nature de l'émotion et d'être conscient de la menace d'usure qui pèse sur un passé toujours augmenté au cours d'une vie et pourtant élimé au fil ou, mieux, au défilé des jours.

« Souvenir, souvenir que me veux–tu ? » : c'est le début d'un des *Poèmes saturniens* de Paul Verlaine, pas même le premier vers dans son entier, car il est complété par le nom de la saison où tout semble se défaire, « l'automne »[3]. « L'air » est « atone », les rayons mêmes du soleil se réduisent à un « rayon monotone », le bois jaunit moins dans l'or éclatant[4] qu'à la manière d'un vieux papier. Les signes de vie sont rares : le vol d'une grive, la tentative ultime d'ardeur du soleil, la bise qui se donne des allures de tonnerre[5]. Et eux–mêmes sont porteurs de menaces sur la vie même : le vol de

---

[1] Fernando Pessoa, *Poesia II – 1930–1933,* Europa–America, s.d., p. 18.
[2] Préface à *L'Ile au trésor,* dans l'édition Bouquins des *œuvres* de Robert–Louis Stevenson, Robert Laffont, 1984, p.41.
[3] « Nevermore », dans Verlaine, *Poèmes saturniens*, Alphonse Lemerre, 1866, éd. de Martine Bercot, Librairie Générale Française, Classiques de poche, Le Livre de poche n°3133, 1996, p.32. Dans les *Œuvres complètes* de Verlaine, éd. Le Club du meilleur livre, 1959, t.I, p.91
[4] Cf. « l'essaim des feuilles d'or » évoqué par Arthur Rimbaud dans les *Illuminations,* « Enfance »II, dans Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd.de Pierre Brunel, Librairie Générale Française, La Pochothèque, 1999, p.458.
[5] Il n'y a pas lieu de substituer « détonne » à « détone », comme l'a fait Jacques Robichez dans son édition des *Œuvres poétiques* de Verlaine, Garnier, 1969, nouvelle éd. 1995, p.503. Voir la note 2 dans l'éd. de Martine Bercot, p.144–145.

la grive est de mauvais augure et annonce la venue de l'hiver[6], le rayon du soleil est un dard, une flèche d'Apollon, la bise fait la grosse voix et tend déjà vers le « vent froid de la nuit » évoqué par Leconte de Lisle dans l'un des plus sinistres de ses *Poèmes barbares* (1862), recueil de quatre ans antérieur aux *Poèmes saturniens* (1866). On trouvait là, en guise de grive, « un long vol de corbeaux pass(ant) en rasant la terre », au lieu d'un soleil affaibli les ténèbres profondes d'une « nuit sans réveil ». Et la mémoire le cédait à l'oubli:

> Encore une torture, encore un battement.
> Puis, rien. La terre s'ouvre, un peu de chair y tombe;
> Et l'herbe de l'oubli, cachant bientôt la tombe,
> Sur tant de vanité croît éternellement[7].

Mais l'oubli ne s'obtient qu'au prix d'un effort. «Oubliez, oubliez» demande avec insistance Leconte de Lisle dans ce même poème. Et Verlaine montre bien, de son côté, que le souvenir revient avec insistance, qu'il agace comme une mouche ou même comme une guêpe, qu'il taraude l'individu.

« Souvenir, souvenir, que me veux–tu ? » Il est un fantôme qui hante la mémoire. Cette image, qui naît de la question même sans qu'elle ait besoin d'être précisée, rappelle l'œuvre d'Edgar Poe que Verlaine, comme la plupart de ses contemporains, a connue à travers les traductions toutes récentes de Baudelaire, mais peut–être aussi dans le texte original, puisqu'il donne comme titre à ce poème un mot anglais chargé d'une résonance venue d'Edgar Poe : *Nevermore,* jamais plus.

Le poème de Verlaine a d'abord paru isolément dans la revue *L'Art*, le 30 décembre 1865. Douze ans plus tôt, Baudelaire avait publié, dans la revue *L'Artiste* (1er mars et 29 juillet), puis en 1859 dans la *Revue française* (20 avril) sa traduction d'un poème vite devenu célèbre d'Edgar Poe, « Le Corbeau » (« *The Raven* ») ; en le faisant précéder d'un texte où l'auteur américain expliquait longuement la genèse de son poème. L'ensemble venait d'être repris , en 1865, à la suite des *Histoires grotesques et sérieuses* d'Edgar Poe traduites par Baudelaire. C'était donc pour Verlaine une lecture toute fraîche, l'année aussi où il venait d'écrire et de publier dans la même revue

[6] Mon commentaire rejoint ici celui de Steve Murphy dans *Marges du premier Verlaine,* Honoré Champion, 2003, p.139, dans le chapitre qu'il a consacré à ce poème « Vers une mélancolie post–romantique (II) : *Nevermore* ou la répétition de l'irrévocable » : « l'oiseau est ici un symbole qui s'adjoint à la *bise* du v.4 pour donner l'idée que, malgré le bois seulement *jaunissant* et le mot *automne*, c'est bien l'hiver qui s'annonce dans ce paysage atone et monotone, si différent des évocations habituelles, nostalgiques mais plutôt tièdes et multicolores, de l'automne « . Parmi les autres rapprochements qu'il fait, plus ou moins convaincants, il faut retenir celui de la grive de Montboissier dans les *Mémoires d'outre–tombe* de Chateaubriand.

[7] « Le Vent froid de la nuit » dans Leconte de Lisle, *Poèmes barbares,* Lemerre, p.244–245. Ce poème avait déjà paru dans *Poèmes et poésies*, du même Leconte de Lisle, en 1855. Ed. de Claudine Gothot–Mersch, *Poésie* / Gallimard, 1985, p.211–212.

que son poème, *L'Art,* le 16 novembre précédent, son premier article, consacré à Charles Baudelaire[8].

Le poème de Poe date lui–même de 1845. Il a paru pour la première fois à New York, dans *The Evening Mirror*, le 28 janvier , avant d'être repris, la même année, dans *The Raven and other Poems*. A dire vrai, les reprises s'étaient multipliées, de journal en journal, et le poème avait rendu Edgar Poe célèbre du jour au lendemain comme *Rolla* pour Alfred de Musset. Il faisait des lectures de son texte[9], et il l'a lui–même expliqué et commenté, non dans la très brève préface de *The Raven and other Poems*[10] que dans l'essai *The Philosophy of Composition*, traduit donc par Baudelaire sous le titre « Méthode de composition » à l'intérieur de son article de 1859 « Genèse d'un poème », qui contient aussi la traduction de ce poème[11].

Dans ce récit, Poe lui–même se souvient, et *The Philosophy of Composition* est d'abord un acte de mémoire sur lequel va s'appuyer la réflexion. On a émis l'hypothèse de sources, du *Don Juan* de Byron au roman de Charles Dickens, *Barnaby Rudge,* dont Poe avait fait deux comptes rendus en 1841 et en 1842. Il y avait en effet un corbeau dans ce roman, et Poe avait commenté cette présence de la manière suivante:

> Le Corbeau aussi, si intensément amusant qu'il soit, aurait pu avoir une place plus importante que celle que nous voyons dans la conception de l'extraordinaire Barnaby. Ses croassements auraient pu prendre *une valeur prophétique* dans le cours du drame[12].

Il est vrai que Poe, dans *The Philosophy of Composition*, part de ce roman, ou plutôt de son propre commentaire de ce roman, qu'il dit avoir sous les yeux.Mais précisément cette présence est trop immédiate pour être un ferment de la mémoire. Le nom de Lénore, dans le poème, peut faire penser aussi à la célèbre ballade *Lenore* du romantique ou préromantique allemand Gottfried August Bürger (1747–1794). Publiée en 1773, cette ballade avait eu un succès considérable. Elle avait été adaptée en anglais, en particulier par William Robert Spencer. Hugo s'en était inspiré et Nerval l'avait traduite. Lenore attendait enfin, au retour de la guerre, son Wilhelm perdu qui ne revient pas, qui peut–être ne reviendra jamais plus. Pourtant le voici, sur son cheval, arrivant du fond de la Bohême tandis que souffle la bise et que sonnent les douze coups de minuit. Et il

[8] « Charles Baudelaire », texte repris dans les *Œuvres complètes* de Verlaine, éd. cit., t.I, p.53–68.

[9] Voir la notice de Claude Richard, dans l'éd. Bouquins, Edgar Allan Poe, *Contes–Essais–Poèmes,* Robert Laffont, 1989 , p.1554–1555. Cette édition reprend p.1270 la traduction de Stéphane Mallarmé, qui devait paraître en 1875 dans un fascicule illustré par Edouard Manet.

[10] *Ibid.*, p.990. « Préface de *Le Corbeau et autres poèmes* ».

[11] *Ibid.*, p.1004–1097 et notice et notes p.1460–1463. *The Philosophy of Composition* a paru pour la première fois dans le *Grahams's Magazine*, en avril 1846, plus d'un an après la parution du « Corbeau ». C'est ce texte même que Baudelaire a traduit.

[12] Cité dans la notice de l'éd. Bouquins p.1553, qui énumère d'autres sources possibles.

enlève Lénore sur son coursier, mais pour l'entraîner vers le pays des morts, parmi les spectres en foule, sous le vol des corbeaux, avec le bruit du vent qui roule dans les feuillages desséchés. Le lit nuptial ne sera qu'un tombeau, et Lénore meurt au moment même où le cheval disparaît et où du cavalier ne reste plus que le squelette :

> Das Leibes bist du ledig ;
> Gott sei der Seele gnadig
>
> Ce corps vient de mourir au monde…
> Dieu sait où l'âme s'en ira[13].

Mais Poe n'indique pas cette source. Il se contente de rappeler qu'un mot se présente à son esprit : *nevermore.* Et avec une telle insistance qu'il aurait pu dire à ce mot : « *nevermore, nevermore,* que me veux–tu ? » Or ce mot servait son dessein, qui était de tout mettre en œuvre pour produire un effet avec du langage. D'une certaine manière, il a appelé ce mot qui se présente à lui et qui ne le quitte plus, ce mot qui est donc appelé à devenir un refrain dans le poème, dans ce qu'on pourrait appeler la mémoire interne du poème. Ce *nevermore* a suscité en lui l'image du corbeau, « le corbeau, oiseau de mauvais augure ! répétant inlassablement le mot *jamais plus* à la fin de chaque stance dans un poème d'un ton mélancolique et d'une longueur d'environ cent vers ». Une déduction s'ensuit : cette mélancolie ne peut procéder que de la pensée de la Mort, et plus particulièrement de la mort d'une femme aimée à laquelle va être donné, arbitrairement ou pas, le nom de Lénore. Dès lors le poème peut commencer :

> Once upon a midnight dreary (…)[14]
> « Une fois, sur le minuit lugubre (…) »[15].

On observe que *nevermore* ne s'installe pas immédiatement en position de refrain. On passe de *nothing more*, plusieurs fois repris (strophes 1,3,4,5,6,7), avec un fugitif *evermore* (strophe 2), à *nevermore* (qui s'impose désormais dans les strophes 8 à 18) jusqu'au triomphe du corbeau sur l'âme gisant tel un cadavre sur le sol, et à jamais :

> And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
> On the pallid bust of Pallas just above my chamber door ;
> And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,

[13] *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, dir. Jean–Pierre Lefebvre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993 ,p.342–343. La traduction retenue est celle de Gérard de Nerval.

[14] « *The Raven* », dans Edgar Allan Poe, *The Complete Illustrated Stories and Poems,* Bath, The Chancellor Press, 1981, rééd. 1996, p.915.

[15] Trad. de Baudelaire, éd. Bouquins, p.1005.

> And the lamp–light o'er him streamer throws his shadow on the floor ;
> And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
> Shall be lifted – nevermore !
>
> Et le corbeau, immuable, est toujours installé, toujours installé, sur le buste pâle de Pallas, juste au–dessus de la porte de ma chambre ; et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve ; et la lumière de la lampe, en ruisselant sur lui, projette son ombre sur le plancher ; et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît flottante sur le plancher, ne pourra s'élever, jamais plus ![16]

En 1848, l'année où , devant deux mille personnes, Poe donne à Providence, dans Long Island, sa conférence *The Philosophy of Composition*, sa jeune épouse, Virginia, est déjà morte et il tente de se consoler avec une certaine Mrs Whitman, qui refuse de l'épouser parce qu'il est trop adonné à l'alcool. Virginia, sa jeune cousine (elle n'avait pas quatorze ans, il en avait vingt–sept) était devenue sa femme le 16 mai 1836. Le décès de cette créature diaphane , à Fordham, date du 30 janvier 1847. Il est donc de deux ans postérieur au « Corbeau ». Mais dès 1842, alors qu'elle chantait pour des amis, elle avait failli mourir, à la suite d'une hémorragie causée par la rupture d'un vaisseau de la gorge, et elle était restée plusieurs mois entre la vie et la mort. Lénore est donc Virginia sans l'être tout à fait, et le poème se situe entre mémoire et non–mémoire. Et d'ailleurs le corbeau a été présenté comme un oiseau–prophète, non pas subtil et caressant comme le « *Vogel als Prophet* » dans les *Scènes de la forêt* (*Waldscenen,* op.82) de Robert Schumann, mais sinistre :

> « Prophet », said I, « thing of evil ! – prophet still, if bird or devil. »
>
> « Prophète, dis–je, être de malheur ! oiseau ou démon, mais toujours prophète ! » (strophe 16).

Dans *The Philosophy of Composition,* Poe s'obstine à ne mettre en avant que la fabrication du poème. Cette strophe 16 correspondrait au « degré suprême » de l'effet, un peu comme l'invocation « Prophète ! » das « Les Djinns » de Victor Hugo. Il met à distance « l'amant », et la morte elle–même. Il n'aurait fait que s'appliquer à obtenir un effet de fantastique. Mais il ne peut manquer de sentir et de faire observer qu'en l'amant même cet effet fantastique s'affaiblit au profit d'une émotion vraie, en tout cas du « souvenir de la bien–aimée défunte », d'un « écho mélancolique », de l'interrogation sur

[16] Ed. cit., p.920 ; trad. cit., p.1007.

la possibilité de retrouver la jeune fille dans l'autre monde. Rien alors ne saurait être plus coupant que le *nevermore* du corbeau.

L'insistance mise par Verlaine dans l'emploi de « *Nevermore* », peut mettre sur la voie d'un souvenir associant, comme les *Goyescas* d'Enrique Granados, l'amour et la mort[17]. Un autre poème saturnien, en quintils baudelairiens, porte encore ce titre : il parle d'ailleurs moins de mort que de remords, et donc d'une mort de l'amour :

> Le Bonheur a marché côte à côte avec moi ;
> Mais la FATALITÉ ne connaît point de trêve :
> Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve.
> Et le remords est dans l'amour : telle est la loi.
> Le Bonheur a marché côte à côte avec moi [18].

Ce sera aussi le titre d'une évocation de la cousine Elisa Moncomble, devenue Elisa Dujardin, mais Verlaine lui substituera celui d' « A la campagne » quand il le publiera dans *Mémoires d'un veuf* en 1886.

La situation du « *Nevermore* » de la section « *Melancholia* » dans les *Poèmes saturniens* n'est pas très différente de celle du « Corbeau », et celle du texte en prose publié sous le titre de « *Nevermore* » coïncide avec celle de *The Philosophy of Composition.* En effet, Elisa est morte le 16 février 1867, et ce dernier texte, un an après, y fait clairement allusion:

> Et je pense à l'Amie, à la Sœur qui chaque soir à mon retour (du cabaret) doucement me grondait d'être en retard, et qu'un matin d'hiver des hommes en vêtements blancs et noirs sont venus chercher en chantant des paroles latines pleines de terreur et d'espérance [19].

Avant le premier « *Nevermore* », la série des deuils n'a pas encore commencé pour Verlaine. Son père meurt le jour même de la publication du poème dans *L'Art*, le 30 décembre 1865. Le journal fondé par Louis–Xavier de Ricard était d'ailleurs lui–même moribond, et son dernier numéro sera celui du 6 janvier 1866. C'est la cousine Elisa qui a offert de payer les frais d'édition des *Poèmes saturniens*, publiés à compte d'auteur par Alphonse Lemerre[20]. Mais ce recueil consacrait la mort de leur amour impossible, qui

[17] « *El Amor y la Muerte* », pièce n°6 des *Goyescas*, suite pour piano créée par Granados en 1911.
[18] Ed. cit., p.89.
[19] *Œuvres complètes,* t.I, p.716–717. *Œuvres en prose* de Verlaine, éd. de Jacques Borel, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p.83. Sur les différents états de ce texte, voir l'article de Lucie Quéméner, « Quelques versions mises en regard du poème en prose 'A la campagne' (*Mémoires d'un veuf*) », dans la *Revue Verlaine*, N°7–8, 2002, p. 2–16.
[20] Voir Ernest Delahaye, *Verlaine*, éd. Albert Messein, 1923, p.36 : « arrivée à l'âge de la majorité légale, mise en possession d'un petit héritage, elle avait voulu offrir à Paul les frais d'édition des *Poèmes saturniens* ».

devait rester idéal, « sublimé en œuvre d'art »[21]. C'est au cours des vacances de l'été 1863 que Verlaine, âgé de dix–neuf ans, a éprouvé cette passion amoureuse, ou qu'il a cru l'éprouver. « Son aventure a été simple et banale », écrit Pierre Petitfils dans sa biographie : « pendant quelques semaines, à Lécluse, son cœur a pris feu pour sa cousine Elisa Dujardin, mais elle, avec autant de gentillesse que de fermeté, a su éteindre l'incendie »[22]. Lécluse se trouve dans le Nord. C'est à Rœux, dans le Pas–de–Calais, qu'Elisa Moncomble avait épousé le « sucrier » Auguste Dujardin, en 1858. Elle en avait deux fillettes et devait mourir en couches, au moment d'une troisième naissance.

Tout un ensemble de poèmes est inspiré par cet amour, comme l'a démontré Jacques–Henry Bornecque. Verlaine l'a transposé, et sans doute exagéré, dans sa nouvelle *Louise Leclercq*. On trouverait dans les *Poèmes saturniens* « l'intrigue mise en vers »[23].

Cette fois, l'expression de Pierre Petitfils est un peu forte, et il est nécessaire de la nuancer. Pour simple qu'elle soit, la distinction établie par Jacques–Henry Bornecque entre la « vie extérieure » du poète et sa « vie intérieure » est nécessaire[24]. Il y a depuis longtemps, et il y aura toujours en Verlaine un désir éperdu d'aimer, qu'on trouvera encore dans le recueil tardif *Amour* :

> J'ai la fureur d'aimer. Mon cœur si faible est fou [25].

Après la petite fille à l'école, quand il avait sept ans, après Clarisse Pérot, la compagne d'Elisa au couvent, voici Elisa elle–même, qui lui a voué assurément une intense affection. Comme l'écrit Jacques–Henry Bornecque, « les interférences entre l'adoration, le remords, la sublimation, l'accablement du 'jamais plus', s'ils s'allièrent un temps avec l'espoir d'une rédemption » constituent l'un des éléments essentiels des *Poèmes Saturniens* et « un drame secret »[26]. « Séparé des femmes par un abîme », selon son camarade d'études Edmond Lepelletier, il trouvait en elle une manière de s'en rapprocher à la faveur du lien familial. Les amitiés particulières, celle entre autres qu'il a éprouvée pour son condisciple Lucien Viotti, n'ont pas laissé de trace sensible dans les *Poèmes saturniens*, – ce qui ne signifie pas qu'elles en soient absentes. Mais tout l'accent a été mis sur une femme mi–réelle mi–imaginaire, plus imaginaire sans doute que réelle, comme le laisse deviner « Mon rêve familier »[27], le sixième sonnet de la série « Mélancholia ». Qu'on relise d'ailleurs l'ensemble de cette série : elle commence dans l'imaginaire pur, celle d'un Orient qu'il faut se résoudre à

[21] Pierre Petitfils, *Paul Verlaine, biographie*, Julliard, 1981, nouvelle éd. 1994, p.60.
[22] *Ibid.*, p.43.
[23] Pierre Petitfils, *op. cit.*, p.44.
[24] Jacques–Henry Bornecque, *Les Poèmes saturniens* de Paul Verlaine, texte critique, étude et commentaire, Nizet, 1952, nouvelle édition, 1977, p.11.
[25] *Amour*, 1888.
[26] J.H.Bornecque, *op. cit.*, p.24.
[27] *Poèmes saturniens,* éd. cit., p.36.

considérer comme chimérique (I. « Résignation »), elle s'achève sur un désespoir généralisé (VIII « L'Angoisse ») ; elle est donc moins un drame secret que la mise en drame d'un secret.

L'hiver viendra, celui du « Corbeau ». Pour lors, c'est l'automne, « un beau jour de septembre attiédi » (VII. « A une femme »), plus tard même, dans « *Nevermore* », puisque la bise y siffle. Derrière, dans la mémoire, brillent l'été, – ce qui, précisément, *a été* –, « le soleil du matin » (III. « Après trois ans ») ou celui de l'après–midi (VII, v.13). Derrière, se trouvent une bonne partie de l'automne et une promenade avec la femme aimée dans le vent. C'est de la mémoire déjà, mais plus subtilement une mémoire de la mémoire :

> « Soudain, tournant vers moi son regard émouvant :
> 'Quel fut ton plus beau jour ? » fit sa voix d'or vivant,
> Sa voix douce et sonore, au frais timbre angélique »

Elle n'invite pas au voyage, elle lance une invitation à la mémoire, et à la mémoire d'un été proche, ce « clair jour d'été » que *La Bonne Chanson* rejettera au contraire dans le futur[28].

La réponse est, elle, beaucoup moins angélique : « un sourire discret », muet même, accompagnant le « premier *oui* qui sort de lèvres bien–aimées ». Est–ce déjà le « oui » de Molly Bloom[29], mais à l'état de vœu ? Est–ce seulement la réponse en écho à un aveu d'amour ? Et cet amour était si frais, si innocent, qu'il convient de le rendre au printemps[30] (v.12 « – Ah ! les premières fleurs, qu'elles sont parfumées ! »).

L'acte de dévotion, au vers 11, consacre peut–être moins la pureté sainte de cet amour qu'il n'en souligne le caractère *passé,* le *nevermore* précisément. Jacques–Henry Bornecque a considéré ce poème comme le premier d'un « cycle d'Elisa »[31]. Ira–t–on jusqu'à rechercher « les yeux d'Elisa » dans le vers 12 de « Mon rêve familier » :« Son regard est pareil au regard des statues » ?

Ici et là, en tout cas, c'est la même distance : celle d'un exil, d'un silence, d'un deuil déjà, d'un passé, de la réduction à un souvenir de ce qui n'existera jamais plus – *nevermore* – que dans la mémoire. Steve Murphy a vu dans ce poème « une hantise sans exorcisme possible, le *jamais plus* de la perte correspondant à un *toujours désormais* de la mémoire obsessionnelle »[32]. Mais le mouvement du sonnet a conduit d'un tourment, exprimé par le redoublement même (« Souvenir, souvenir »), à l'évocation d'un instant de bonheur. En quelques vers, il a conduit d'un temps perdu qu'il n'est même pas besoin de rechercher à un temps retrouvé.

---

[28] La Bonne Chanson, 1870, XIX, « Donc ce sera par un clair de jour d'été », éd. Robichez, p.128.
[29] A la fin du roman de James Joyce, *Ulysses*.
[30] Sur ce point encore, je rejoins le commentaire de Steve Murphy, *op. cit.*, p.152. D'où l'idée chez lui d'emboîtement des saisons, et de « mélancolie à tiroirs ».
[31] *Op. cit.*, p.201. Ce cycle regrouperait les poèmes IV, VI, VIII, IX et peut–être V..
[32] *Marges*, p.154.

BRUSH AND TWO PENS

Earl Miner

For Tania

A Brush and Two Pens

The writing brush is that of Sei Sh_nagon (b. ca. 965), a Japanese court lady. One of the two pens is that of Michel Yquem de Montaigne (1553–1592), a courtier and mayor of Bordeaux. The other pen is that of Sir Francis Bacon (1561–1626) a courtier and judge until dismissed for corruption, and thereafter a herald for the new science. The three write prose in various but nonetheless distinctive styles. We cannot judge what stages Sei Sh_nagon's *Pillow Book (Makura no S_shi)* went through, but the three or four styles of its present are taken to have a common date. Montaigne twice published his essays, in 1580 and 1588, adding to old and adding new. Bacon also added in both ways: 10 essays in 1597, 38 in 1612, and 58 in 1625. In general old are lengthened and new are longer to start with. The essay and the following the brush (zuihitsu) are loose, flexible prose kinds.

It is this likeness or, to put it otherwise, this shared difference from other prose kinds that enables us to make a just comparison.

The three are comparable, because they wrote the same kind of prose pieces: none very long, not fictional to a sustained degree, allusive, and possessed of other common features, as we shall see. The differences are important for how they sort out. Inclusion of the three enables an inter–cultural comparison that appeals to me.

We begin with *the Pillow Book* of Sei Sh_nagon'(hereafter Sh_nagon). She alone of the three develops sustained narrative in any frequent way. Montaigne often recalls past events, but they are swallowed up by his self–concern. Bacon sometimes begins as though he will take to a sequence or plot, as in 1, "Of Truth": "What is Truth, said jesting Pilate; And would not stay for an Answer." Others include 2. "Of Death" and 20. "Of Counsell." But in fact there is an infinitesimal amount of narrative in Bacon's and Montaigne's essays, whereas there is a good deal in the *Pillow Book*. On the other hand, Sh_nagon is famous for 164 lists short and long, commonly short.

As her title suggests, Sei Sh_nagon (Sh_nagon hereafter) fashions her *Pillow Book* as if it is a casual recording of thoughts at her bedside. In all, there are some 185 entries varying from a line or two to several pages. The longer ones range from the reflective to the narrative and involve some of her best writing as well as some of her tedious if decorous celebration of her royal mistress, Sadako, consort of Ichij_ (r. 986–1011). Her brief pieces constitute a daring innovation, being (more or less) lists. For example 110, "Things That are Near Though Distant": "Paradise. / The course of a boat. / Relations between a man and a woman." Beginning as a forecast of Pascal, in two lines it foreruns the paradoxes of Montaigne. Morris says (p. 11) that 164 of the 185 parts are lists, but some parts cannot be singly labeled. Though brief, 125 is not a list: "When crossing a river in bright moonlight, I love to see the water scatter in showers of crystal under the oxen's feet." Lists can also become narratives as does 13, with Sh_nagon's typical list title of attribute + "Things" (mono), "Depressing Things." This begins: "A dog howling in the daytime.... A lying–in room where the baby has died... An ox–drver who hates his oxen. A scholar whose wife has one girl child after another." In the last, Sh_nagon means that only boys could take up the Chinese study of her Kiyowara family. (She had knowledge of some, how much long debated.) "Depressing Things" ends in the curt listing style: "... A wet–nurse who has run out of milk." In between these are nineteen sections more wholly narrative, as this sample (pp. 41–42) on a cocksure but ineffectual exorcist shows.

> With a look of complete self–confidence on his face an exorcist prepares to expel an evil sprit from his patient.... After he has recited his incantations for the length of an entire watch, the exorcist is worn out.... He passes his hand over his forehead, then yawns deeply (he of all people!) and leans back against a pillar for a nap.

For our interest in cultural comparison, the question arises of what in Sh_nagon's art is personal and what cultural. Although the lists (and humor) are not in Montaigne or Bacon, they serve satiric ends for Rabelais. It is surprising how little comedy or satire there is in Montaigne (or Bacon), especially given his love of the odd and paradoxical. For these elements, we think at once of what he offers in "Of cannibals" (1.31).. The most promising by title, "Of thumbs," is brief and entirely classical lore from his commonplace book.

If Montaigne shows no sense of humor, it is not surprising to find none among "Counsels, Civill and Morall." Bacon likes to exhibit his wit in aphorisms, with its appearance in the opening his ideal.

> 2. "Of Death."
> "Men feare Death,
> as Children feare to
> goe in the darke."

10. "Of Love." "The Stage is more beholding to Love. Then the Life of Man." 46. "Of Gardens." "God Almightie first Planted a Garden." The thoughts are old, but the expression is new, so pleasing a rhetoric–begottten world, as Bacon's popularity in his time shows. His didacticism or "Counsells" also distinguishes him from our other two authors. But the public or "Civill and Morall" world marks him even more.

These differences are real and important, because they distinguish. They are not differences in the sense of inter–cultural, comparison, because they do not distinguish by culture but by authorial or artistic personality. Rhetoric does provide a cultural distinction. In East Asia, forensic and judicial activities were simply not public arts, so obviously placing Bacon (a judge) and Sh_nagon (a court lady) as one and the other and perhaps less obviously Montaigne (trained like Bacon) with the judge. For another distinction, we can look to his very long final essay, "Of experience" (3.13.815–57), where the mayor of Bordeaux makes his art the metaphor for his life: "all this fricassee that I am scribbling here is nothing but a record of the essays of my life ... But as for bodily [opposed to "spiritual"] health, no one can furnish more useful experience than I, who present it pure, not at all corrupted by art or theorizing." This is not merely a repetition of the earlier (and false) claim to artless art but a claim that he provides others with access to himself: "the essays of my life." Bacon's addiction to rhetoric fits him with Montaigne, if the aim to provide "useful experience" is important. The rhetoric of East Asian courtesy does not allow such claims.

The explanation for this involves selfhood. Both Sh_nagon and Montaigne can be credited with the grand discovery of the distinguishing literary self, and the selves differ culturally. Rudely put, Montaigne's conception is of a self that is defined, if not by uniqueness, then by difference from other selves. And Sh_nagon found ways of making indelibly evident a self already defined culturally in relation to others. This distinction is the more basic for being founded in linguistic usage. For Montaigne we may take one of the most important essays of the first book, 1.37, "Of Cato the younger." Its first paragaph alone has twenty or more first–person pronouns. Sh_nagon's Japanese, like that before it and since, has personal nouns. But it is the verbs that seem everywhere in natural usage, whereas in reading translations of Japanese works into English one wonders where all those pronouns came from. It is not name by which characters are identified by Sh_nagon, indeed by culture, but by office and rank. With a hero like Murasaki Shikibu's radiant Genji, who goes up all the ranks except royalty, the number of designations rather than "Genji" is prodigious. "Sei Sh_nagon" is a name that we might attribute to a man. "Sei" is derived from the family

surname, Kiyowara. Her "Sh_nagon" or Minor Councillor was derived from the rank of a male with whom she was connected. Like Izumi Shikibu, she was known both for amours and prose styles, and like Murasaki Shikibu for innovations, Sh_nagon and they transcended rank by sheer brilliance and the social need that female royalty had of women of distinction in their rear courts (cf. "salon").

None of our three writers had a conception of a paragraph. With Montaigne and Bacon that meant (among other things) that they could easily lengthen what they had once written, as has often been shown in discussion of the successive stages of their work and the "Bordeaux copy" of Montaigne's Essays. With Sh_nagon the matter is more difficult and important. We may take portions of the opening of the whole (1.), one of the most famous passages in Japanese literature.

> In spring it is the dawn ... As the light creeps over the hills, their outlines are dyed a faint red and wisps of purplish cloud trail over them.

In summer the nights ...

> In autumn the evenings, when the glittering sun sinks close to the edge of the hills and the crows fly back to their nests in threes and fours and twos ... When the sun has set, one's heart is moved by the sound of the wind and the hum of insects.

In winter the early mornings ...

Obviously the four seasons provide four successive parts. Obviously this is Japanese, as is shown by the non–successive, asymmetrical numbers of crows, "threes and fours and twos." Perhaps it is not quite obvious, but the distinct parts on the times of the day (dawn, night, etc.) do not follow chronologically, and yet the seemingly disordered parts make a recognizable, natural whole–a year.

This point can be understood from even the humblest list.

Different Ways of Speaking
A priest's language.
The speech of men and women.

> The common
> people always tend
> to add extra
> syllables to their
> words.

Although there is no chronological sequence, the division or fragmenting may be best be termed an itemizing, and the significant thing is that the smaller items are integrated into a larger. Some instances are quite obvious: 74. *Things That Lose by Being Painted* and 75. *Things That Gain by Being Painted.* Others are less apparent, as the following excerpts show. ("Of coaches," 3.6) is one of Montaigne's titles 3.6).

> Nothing can be
> worse than
> allowing the driver
> of one's carriage
> to be poorly
> dressed. (39)

Travelling in my carriage one day ... (40)
Once when I was passing the house of a certain great man

Some lists are of considerable length. "13. Depressing Things" consists of over twenty items and the next, smoothly intensifying into "Hateful Things," is of forty–one of varying length.

Of course the most integrated sections are the narrative ones, very short stories, vignettes. Of these, the most interesting today is 149. "One Day, When Her Majesty Was Surrounded by Several Ladies". In this, Sh_nagon signals to her royal mistress that she has been writing and needs paper. Good paper was highly expensive then, but Sh_nagon is secretly sent a good deal and is able to present her *Pillow Book.* Another episode, 51, tells of Sh_nagon's great triumph. "The Captain First Secretary, Tadanobu" has evidently been hearing no doubt true stories of her wantonness but finds giving her up difficult. Strange as it may seem, he tests her morals with a selection of Chinese poetry, asking her how it continues. She recognizes the quotation, but since Chinese in public is indecorous for a woman, she picks a line meaning the same thing from a Japanese poem and in conversation makes clear that she could have supplied the Chinese. All the courtiers are abuzz over this. The empress, Sadako, tells her, "'The Emperor has been here ... and he told me that all his gentlemen have your reply written on their fans.'" We must understand that one of the most esteemed Japanese classics, *Tales of Ise*, tells in prose how a poem or poems came to be written and that quick wit with a poem counted for far more than beauty at the time. Episodes 89, 159, and 160 are among the other featuring poems.

Bacon quotes a great deal but not verse. Montaigne quotes verse generously, but never that of his composition. The use of verse is a genuine cultural distinction. So are Sh_nagon's larger conceptions. Her itemized small units integrated into larger wholes resemble the twenty royal collections of five–line poems, which are integrated into large wholes. The 14th, the "Gyokuy_sh_" (*Collection of Jewelled Leaves*) integrates 2,796 short poems into a 13,980–line whole. This, too, is a cultural distinction.

The two chief cultural distinctions of the two penmen are surely rhetoric and the conception of the self. As we have seen, Sh_nagon has both, but in terms barely recognizable. Everyone knows how absorbed, fascinated Montaigne is by the book of himself. There is a not unusual paragraph in "Of cruelty" (2.11.311) translated with thirty–three first–person pronouns and closed with a charming confession: "the fact is that of myself I hold most vices in horror." But the first clause of the paragraph is the one that takes the prize: "To say a word about myself." It would be worth a good deal to know what other subject similarly occupies him (and where his tongue was as he wrote that).

My effort on this occasion has been to offer in brief compass just grounds for comparing writers in the same cultural sphere, Montaigne and Bacon, as also writers in different cultures, by adding Sei Sh_nagon. If the effort has been successful, it has provided means for just comparison, both intra– and inter–cultural. It will be observed that the criteria for those distinctions alone have not sufficed. More rather than less historical information has been required. But all can see how like and how different in new terms the Western pens are when when a Japanese writing brush must also be considered.

Texts

Bacon, Sir Francis, *The Essayes or Counsels, Civill and Morall*. Ed. Michael Kiernan. (Cambridge: Harvard University Press, 1985). Citations are by the number of an essay among the 58 essays in Kiernan's version of Bacon's 1625 edition.

Montaigne, Michel Eyquem de, *The Complete Essays of Montaigne*, tr. Donald M. Frame (Stanford: Stanford University Press, 1965. Citations are by book (of the three books) and by essay in a book.

Sei Sh_nagon, *The Pillow Book of Sei Sh_nagon*, tr. and ed. Ivan Morris (New York: Columbia University Press, 1991). Citations are by number among the 185 parts.

GUIDO BALLO AND THE DEPTH OF LANGUAGE

Steven P. Sondrup

In his magisterial study, *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo–European Poetics,* Calvert Watkins provides a definition of the poet that applies to those who were composing poetry from the dawn of recorded time down across the millennia to the present day. "The Indo–European poet is the professional of the spoken word, the curator and custodian of the power of the spoken word, and on occasion its unleasher. . . . The power of the spoken word as formula and the power of the poet as the custodian of the word and formula both derive from their *truth*" (85; emphasis original). In the same vein, the Russian specialist on Indo–European linguistics, Vladimir Nikolaevic Toporov, juxtaposes the definition of poetry offered by Bhāmaha (between the eighth and seventh century C.E.) of poetry as "śabdārthau sahitau kāvyam" (cf. śabdārāsi = a collection of sounds, the alphabet; kāvyá = wisdom, intelligence, prophetic inspiration, high power and art [Monier–Williams]) indicating that poetry is defined by conjoining sound and meaning with Paul Valéry's description of the poet's task: "L'opération du poète s'exerce au moyen de la valeur complexe des mots, c'est–à–dire en composant à la foi *son* et *sens* (je simplifie...) comme l'algèbre opérant sur des nombres complexes"(I: 1414 – 15). The common consensus of these extremely heterogeneous observations about poetry as it has come down from the most distant reaches of antiquity to the present is that the poetic utterance embodies a profoundly human truth that in spite of complex systems of meter and theories of metaphor and poetic diction, poetry is most fundamentally understood in terms of a special relationship of phonetic and semantic features of an utterance. One of the most important and widely observed relationships seen in poetry dating from archaic Indo–European traditions to the present is the use of words bound to one another by a potent phonological link that also manifests an indexical or conceptual connection that is thus emphasized. This connection to which attention is called may delight by highlighting obvious correlations that are easily overlooked or recede into the background as a result of the sheer abundance of language in day–to–day experience or lexical ligaments that have never been noticed (see Watkins, *Dragon* 28 – 30).

During the 1960s and '70s the Italian poet Guido Ballo, who is probably better known as one of Italy's most eminent art historians and critics of the twentieth century, undertook a kind of avant–garde experiment with

poetry that abandoned all recourse to elevated diction, polished metaphors, and the accumulated poetic conventions associated with the Italian lyric tradition that have developed over centuries but sought rather its source of truth and power in the ancient fascination with sound and sense. In a compelling way but without a philological or antiquarian agenda, he returns to some of the most ancient poetic practices and techniques that have been documented and in artfully so doing demonstrates that they retain much of their primal force that still speaks with a potent power and intensity.

Ballo was born in Sicily in 1914 and took his doctorate from the University of Palermo in philosophy with a concentration on aesthetics. Since 1939 he has lived, however, in Milan where he has been director of the Academia di Belle Arti de Brera and has published seminal studies including *El Greco* (1952), *Pittori italiani del Futurismo a oggi* (1956), *Biccioni* (1964), and *Occhio critico 2: La Chiave dell'arte moderna* (1968). Since 1954, he has also been publishing volumes of poetry, has attracted considerable critical attention in the periodical press, and has been awarded several important literary prizes among which the "Premio di Poesia Vann' Antò" dell Università di Messina and the "Premio di Poesia Città di Piacenza" should be mentioned. He has also attracted considerable notice outside Italy as well: several of his most important collections of poems have been published in French, the Casa Editrice Italica in Stockholm has published an attractive selection of his poems in a bilingual edition (Italian with English translations by Diana Wormuth), and he has attracted some appreciative attention in Latin America.

Ballo's career as a poet can be traced back to the years immediately following World War II. An urbane and erudite gentleman and scholar, he emerged as an heir to the long tradition of Italian lyric poetry. His first volume of poetry recorded the oscillation of his sentiments between the understandable revulsion at the horrors of the war and the hope for the future that his wife's pregnancy came to symbolize. The next four volumes all deal in various ways with the theme of journey — a journey inward and toward origins — which became very important in Ballo's later works. These poems are often confessional and frequently seek to exploit fully the rhythmic and sonorous potential of the language.

Ballo's next collection of poetry — a volume with the avant–garde title *7 magnetico* published in 1969 — continues with many of the same themes and techniques but, more importantly, also introduces a new mode of poetic thinking and expression that has had wide–ranging implications for all of his subsequent works. Ballo revealed here for the first time his fascination with words as such, words as primal units of thought and communication. This interest is directed toward words as fundamental building blocks often overlooked in their position outside or just on the border of more or less typical, communicative verbal experience. Ballo believes that words can be coerced to yield up their denotative as well as connotative wealth and reveal previously unseen facets by situating them in new and frequently jarring

juxtapositions that are grounded in frequently obscure etymological relationships. This insight led him to construct poems around pairs or series of words whose pairing in more or less standard syntactical patterns commands attention.

In subsequent volumes of poetry, Ballo continues exploring the poetic and revelatory potential of such juxtapositions but enormously expands his scope with the addition of diachronic and interlingual dimensions. The first place in which Ballo makes extensive use of this contrastive conjunction of terms is in the section of the book entitled *mâd* which Ballo simply calls "Radicario." In the introduction, Ballo explains what he intended with this title:

> Il titolo, *radicario,* suggerisce appunto l'idea di uno sviluppo di radici: in realtà, sono accumulazioni, accostamenti, o meglio incastri, dove le radici delle parole si susseguono in serie, come in un dizionario . . . con improvvisi innesti di frasi, transformandosi . . . in varie lingue e in vari significati. È sempre un viaggio alle origini: tema che, in altre modi, si ritrova nelle mie poesie. (7)

Ballo's purpose in these linguistic adventures is not just to return to the origins of specific words or more generally to the beginnings of language, but rather to clear away much of the linguistic accretion surrounding words that are part of our daily vocabulary by means of the conceptual friction resulting from etymological explorations of related as well as contrasting conceptual nodes. Language is, thus, broken open and laid bare in such a way that certain crucial words are revealed in their dazzling primal power and staggering but otherwise unobserved combinatorial potential. By thus cleansing words of the thick and dulling patina of convention resulting from daily use, Ballo allows them shine forth in ways that show relationships and alliances that have long been obscured. He provides a glimpse of the rich historical relationships inherent in the language operating beneath and sustaining our commonplace discourse, a glance whose aim is an awakening of amazement and wonder.

A convenient point of departure for an examination of Ballo's etymological method is a series of poems entitled "Alfabeto solare" from a book of the same title. Here Ballo directs his interest toward individual letters of the alphabet rather than words, but remains fascinated with the question of origins.

The graphic design that introduces the section of the book concerned specifically with the alphabet immediately suggests Ballo's wide–ranging interests and concerns as well as the belief that the shape and contours of the letters, even in their modern forms, reveal something of the origins and original power and intent. The letter *A* is an excellent case in point. The various typographical representations of the letter visually lead the mind back to its early — if not original — association with the ox in anticipation of the

explicit statement in the body of the poem "àleph = toro." The evocation of red and blood and fire all connote the power and ferocity traditionally associated with the bull that are here in turn transferred to the letter visually and etymologically associated with him.

The short poem "Acre," also from *Alfabeto solare,* is a relatively simple and straight forward example of the more typical use of the technique with reference to words.

Acre: che ha odore piccante
stimolante pungente *àcer*
àk – ros acuminateo àcies àk
penetrare acutezza ago *àcus*
acuto la difesa
che offende risentita e stimola
il reale ambiguo (acrèdine)
acrimònia *ácer.*
(Alfabeto 78)

Ballo begins with what could well be taken as a dictionary definition of *acre:* "che ha odore piccante / stimolante pungente." After the white space in the line indicating a pause, the Latin *àcer* appears with the accent marking only its phonetic and rhythmic function in the poem, and *àk–ros* is a transliteration of the Greek term meaning pointed, divided in such a way that the syllable *àk* — the root of the word — is rendered especially prominent. The Italian *acuminato* is a translation of the Greek and a further association of the Italian terminology with the rich heritage of the word. Similarly *àcies* is Latin meaning sharp or cutting, a word cognate with the Old Norse *eggja* and the modern German *Ecke* (both derived from the Proto–Germanic **agjan*). The Indo–European **ak* is the root that gave rise to all of these terms related to sharpness or pointedness but with richly varied connotations and meanings. *Penetrare* is the purpose of much of this sharpness, this *acutezza,* and certainly the *raison d'être* of the needle, the *ago; ácus* (feminine, fourth declension) is the Latin for needle and thus intensifies by repetition the idea of *ago.* But a bilingual pun also comes into play here: *ago* can be read as the Latin verb (ago, agere, egi, actum = to drive, push, lead forward) with *acus* being taken as the plural accusative object thus meaning (but unattested) on the literal level something like "I push needles" or more generally "I sew" or, perhaps, "I penetrate or puncture with needles." The word *acuto* brings the reader immediately back to Italian: it is a perfectly familiar term belonging to the family of words being opened up and explored. With the seeming implication that the acrid defends and stimulates the ambiguously real and is at once and in the same context a resentful defense, the poem is brought full circle through *acredine* (acridity) and *acrimònia* (acrimony) back to *acer.* Acridity, which is usually understood in an olfactory sense, is thus linguistically and etymologically led into synesthetic associations with the basic and fundamental notion of sharpness and its role in human experience.

Another somewhat more complex example can well illustrate the suggestive potential of Ballo's thinking. As seen, "Acre" results from the accumulation and provocative comparative conjunction of the direct linguistic antecedents and proximate cognates of a single word. In contrast, "Fiore," a poem from the collection *mâd,* results from transversing an etymological and phono–semantic field whose contours are not nearly so linear and unidirectional but rather advance in a series of intersecting collateral lines.

L'inverno chiuso al gelo indurito fe
roce prepara il fiore in segreto
flos phla bhla: gonfiare blàsen
soffiare phìlô blühen
il primo vento caldo a primavera
muove la terra si gonfia tut
to *blüthe*: fioritura *blume*
phal – âm germoglio mi schiudo
il fiore esce s'illumina turgore splendido
flos flox fiamma della terra.
(*mâd* 42)

The poem opens with an account of the flower's genesis describing its secret preparation in the loosening of winter's firm grip. Once the flower — Italian: *fiore* — is introduced, the peregrination through divers linguistic climes begins: *flos* is the Latin for flower derived from the Greek root *phla* (referenced to `evk&flai,nw` = stream forth), itself descending from the Indo–European **bhla* (*bhlē*) in which many rich semantic chains converge that suggest flowing or swelling growth (cf. **bhleu* > `floi,w`, `flu,w` = burst out, swell, be in full vigor, or bloom). At this juncture the poem calls particular attention to the idea being blown up, swelling, expanding, or filling out as signaled by the verbs *gonfiare* and *soffiare.* In these two words, the traces of the root form are preserved in their common syllable *fiare* (< Latin *flo, flare, flavi flatum* < **bhlē* = blow), while the German *blásen,* meaning to blow, however, manifests its phonological and semantic relationship to the root more conspicuously. A specific example of swelling or expansion also derived from this Indo–European root is that of blossoming as in the German *blühen* meaning to blossom and the Greek *phlíô* seemingly derived from `flu,w $fle,w%` meaning to rise up, to gush, to bubble up, to boil over, and overflow hence burst out in abundance. The poem then returns to the concept of blowing and swelling: "il primo vento caldo a primavera / muove la terra si gonfia tut– / to." With this universal swelling and expansion, attention is returned to flowers. The German *blüthe* and *blume* denote blossoming and flower respectively, in general *fioritura.* The expression *phal–âm* may be the most suggestive but least transparent term in the poem, but a reading can be constructed that construes *phal–* as Greek derivative of the Indo–European **bhel* in the sense of swell or enlarge and therefore tumescent masculinity, which ultimately becomes `fallo,j`, i.e. phallus. The

final syllable *–âm* can be read as deriving from **aim–*, which suggests semblance, similitude, or likeness as in *image* or *immate* thus poetically configuring the blossoming of the flower in linguistic terms as an expression of Dionysian fertility. The poem reaches its culmination in the bursting forth of the flower in splendid turgor: "germoglio mi schiudo / il fiore esce s'illumina turgore splendido." The last line draws in one last collateral strand suggested by the Latin *flos* — flower — juxtaposed to the Greek *flox* (flo,x) — flame — demonstrating in at least a linguistic sense that flowers are the flames of the earth, "fiamma della terra."

Such poetry and such an approach to poetic thinking naturally invites questions of many kinds. In spite of appreciative analyses that have appeared in a wide range of publications, some critics less than sympathetic to Ballo's poetry have questioned whether anything distinguishes it from what can easily be done with the help of a good etymological dictionary. In its most extreme form such a line of interrogation ultimately questions whether it can be read as poetry in any important and traditional way.

An initial clear response to such a critique is the explanation that Ballo is engaging one of the most ancient and venerable poetic strategies for which records of any sort remain. His method in these poems hearkens back to the primordial foundations of the Indo–European poetic tradition and demonstrates that the same joy in finding parallel movements of sound and sense delights the modern mind and the ear just as it did millennia ago. He is tapping into the rich vein of linguistic experience in which the ultimately arbitrary relationship between sound image and mental construct seems to have been at least momentarily suspended allowing them to engage one another in a way that intimates a degree at least of poetic necessity.

In this context, Stefano Agosti has argued that Ballo's clearest and most significant poetic predecessor is Mallarmé. In discussing the sources of Ballo's thinking, Agosti contends, "Ebbene, non diremo troppo dicendo che dall'opera di Mallarmé sul lessico inglese, Ballo avrà dedotto l'intuizione centrale della 'profondità' o, meglio, dello sprofondamento del testo nel 'senza–fondo' (nell'abyssos) della lettera" (14). In this regard, it should be remembered that Mallarmé obtained a leave from his teaching responsibilities in 1870 and 1871 in order to pursue linguistic research that he inwardly hoped would reveal something of a mystical language of necessary relations. The product of this research was *Les Mots anglais* but the most important discovery was of the infinite depth of language that ultimately suggested to Mallarmé that by means of language *le Néant* might be bridged.

All of these considerations are indicative of a belief that Mallarmé and Ballo share in the intrinsic value of a hermetic kind of poetry that emerges from a commitment to the poem as an ideally self–sufficient literary work. Rather than relating to language teleologically and instrumentally, these poets yield to free play of language itself. In "Crise de vers," Mallarmé provides a trenchant description of such poetry, a description that suggests much of what Ballo is doing.

> L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poëte, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. (366)

If a poem is to be pure, the poet's voice must be stilled and the initiative must be accorded to the words themselves as they collide with unequal momentum giving breath to previously unperceived understanding. Although perhaps not precisely what Mallarmé imagined, Ballo submits to the power, force, and movement inherent in words themselves. His poems can, thus, well be read as verbal performance rather than philological research. Ballo, in fact, approvingly quotes a French commentator who noted with regard to the French translation of *Alfabeto solare,* "Rien de moins 'intellectuel' donc que cette poésie" (*Poesie* 18).

Such judgments, however, are not meant to imply that the poetry is frivolous or without consequence. It is true that Ballo often speaks of his etymological procedure in terms of returning to origins: the origins of language, the origins of thought, and, perhaps, the origins of man to the extent that mankind dwells in the house of language. What Ballo means by origins, though, must be clearly understood. He is not naively suggesting that his etymological descent through the layers of meaning that have accumulated over the centuries will lead to some absolute and necessary unity between signifier and signified. Like Mallarmé — or better yet, descending from Mallarmé — Ballo knows and argues that there is no firm linguistic foundation, there is no absolute center. Ballo's most complete and forceful articulation of this insight is in a poem entitled "Se voui andare alle origini." The poems begins with the explanation that a return to the origins requires contemplative openness:

> Se vuoi andare alle origini (delirio nero la
> ragione bianca) devi proprio fermarti
> contemplare è dei pigri sentire
> lo scorrere del sangue vanità dei gesti.

This process may lead to some kind of truth — qualche verità — but arriving at the center of existence is, in its own way, extremely problematic.

> vuoi cogliere il
> centro dell'esistere
> ma quando sei al centro
> vedi aprirsi una folla di altri centri
> l'universo si moltiplica
>
> (*Magnetico* 17)

There is, thus, no univocal source from which language and thought issue. Ballo is describing a world that is radically decentered, and it is, moreover, the roots of thought and expression that are multiple, varied, and polyvalent.

Far from manipulating etymological facts like pieces of a giant jigsaw puzzle, Ballo is plumbing the depths of human experience. His pursuit of linguistic roots is a pilgrimage through the deep and primitive levels of human consciousness in manner congenial in many respects with some of Mallarmé's most important ways of thinking about poetry and with the most ancient conception of the poet's task. Ballo could well echo the words of Thomas Mann at the beginning of *Joseph und seine Brüder*: "Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?"(7).

Works Cited

Agosti, Stefano. "Prefazione." Guido Ballo. *Poesie.* Collana di poesia italiana 9. Stockholm: Italica, 1979.
Ballo, Guido. *mâd.* Parma: Guanda, 1970.
_____ . *Alfabeto solare.* Milano: Palazzi, 1973.
_____ . *Poesie.* Collana di poesia italiana 9. Stockholm: Italica, 1979.
Lewis, Charlton T. and Charles Short. *A Latin Dictionary.* Oxford: Clarendon, 1879 [1966].
Lidell, Henry George and Robert Scott. *Greek English Lexicon.* Rev. ed. Oxford: Clarendon, 1996.
Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes.* Eds. Henri Mondor and G. Jean–Aubry. Bibliothèque de Pléiade 65. Paris: Gallimard, 1945.
Mann, Thomas. *Die Geschichten Jaakobs* from *Joseph und seine Brüder I* in *Gesammelte Werke in Einzelbänden.* Frankfurter Ausgabe. Ed. Peter de Mendelssohn. Vol. 9.1. Frankfurt: Fischer, 1983.
Monier–Williams, Monier. *A Sanskrit Dictionary Etymologically and Philologically Arranged with Special Referencee to Cognate Indo–European Languages.* Oxford: Clarendon P. 1899 [1995].
Pokorny, Julius. *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch.* 2nd ed. Bern: Francke, 1989.
Toporov, Vladimir Nikolaevic. "Die Ursprünge der indoeuropäische Poetik." *Poetica* 13 (1981): 189–251.
Valéry, Paul. *Œuvres* Ed. Jean Hytier. Bibliothèque de la Pléiade 127. Paris: Gallimard, 1957.
Watkins, Calvert ed. *American Heritage Dictionary of Indo–European Roots.* 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin, 2000.
_____ . *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo–European Poetics.* Oxford: Oxford UP, 1995.

4. Imagens do outro

OS "CONSELHOS AOS PEREGRINOS" NA LITERATURA DE VIAGENS À TERRA SANTA

Fernando Alves Cristóvão

Evocando uma viagem a Jerusalém

Na literatura de viagens, qualquer que seja a tipologia organizativa que se estabeleça para a caracterizar, ocupam lugar importante as viagens de peregrinação.

E tanto na Europa como em outros continentes e culturas, uma vez que visitar santuários, orar em lugares especialmente sagrados e procurar entrar em contacto mais estreito com o sobrenatural, em tempos e espaços excepcionais, sempre se verificou ao longo da História.

No Ocidente Cristão, os peregrinos encaminharam–se, sobretudo, para lugares como Roma, São Tiago de Compostela e a Terra Santa, onde os respectivos Santuários eram tidos como os mais importantes, dentre a multidão de lugares sagrados visitáveis.

Mas, dentre todos, o que sempre maiores atenções despertou foi o da Terra Santa, santificado pela presença de Cristo e dos Apóstolos, e nele, o de Jerusalém, onde o Salvador foi crucificado, morreu e ressuscitou.

Deste modo, Jerusalém tem sido através dos tempos o lugar de peregrinação por excelência, e as peregrinações que para lá se dirigem sempre gozaram de um estatuto especial e de uma preferência e importância que só encontram paralelo nas peregrinações a Meca preceituadas pelo Alcorão, para os muçulmanos.

Com efeito, desde que o imperador Constantino concedeu a liberdade aos Cristãos pelo édito de Milão, em 313, multiplicaram–se as peregrinações aos túmulos dos mártires, nas catacumbas e nas basílicas que se iam construindo.

Ao mesmo tempo, os itinerários cada vez mais se dirigiam para o Monte Calvário, em Jerusalém, depois que, segundo a tradição, Santa Helena, em 362, aí mandou proceder a escavações para se encontrar a Cruz em que Jesus foi crucificado.

A visita ao Calvário, por sua vez, provocou outras visitas a lugares santificados pela presença de Cristo como Belém, Nazaré, o Tabor, Tiberíades. Mas sempre o Santo Sepulcro foi o centro de irradiação e convergência, o Santo dos Santos da memória cristã do Salvador.

Para essa prática da viagem de peregrinação convergiram também outras motivações religiosas: a do culto das relíquias, incrementado por influências monásticas e, depois, a da prática das indulgências, intimamente ligada a visitas a lugares santos, pelo que as viagens de peregrinação se tornaram correntes e de sólida tradição.

Jerusalém tornou-se, assim, um lugar sagrado e mítico, de tal maneira importante que viria a influenciar poderosamente a cultura ocidental. Ao ponto de Jerusalém ser considerada pelos cartógrafos dos séculos IX e X, nos seus famosos mapas OT, o centro geográfico do mundo!

Por essa razão, grande era o incómodo das nações cristãs ao verem os lugares santos nas mãos dos "infiéis", pois os árabes lhe tinham conquistado a cidade, em 638.

Tão poderoso se tornou o movimento a favor da sua libertação que, em 1099, os cruzados a reconquistaram, inaugurando o efémero Reino Latino de Jerusalém, que resistiu até 1187, quando Saladino se apossou da cidade que, daí em diante, ficou na posse dos turcos seljúcidas.

Mas nem com a perda da cidade e dos outros lugares santos arrefeceram a devoção dos peregrinos e os projectos de reconquista da cidade, dado o seu estatuto excepcional de lugar santo cristão.

Um desses projectos merece especial referência pelo que elucida sobre a mentalidade do seu autor e da época, ao mesmo tempo que documenta a grande viragem cultural que inaugurou os tempos modernos, menos voltados para ideais religiosos, e mais condescendentes com a cobiça das riquezas e do bem estar. Trata-se do projecto de Cristóvão Colombo que, repetidamente, em audiências dos reis e em correspondência diversa, afirmava ser seu desejo organizar uma cruzada para a reconquista da "Santa Casa" de Jerusalém.

A isso se refere no seu diário, em 26 de Dezembro de 1492, na viagem à América, onde esperava juntar oiro suficiente para financiar o empreendimento. Projecto este lembrado ainda na carta de 1502 que dirigiu ao Papa, manifestando o grande desejo de expandir a Cristandade, como o explicou Las Casas na sua *Historia de las Indias* (I,2).

A viagem a Jerusalém era, pois, a viagem mais ambicionada na Cristandade, apesar das inúmeras dificuldades que era preciso vencer.

Não era fácil viajar na Europa, na Idade Média e no Renascimento: insegurança, necessidade de múltiplos salvo-condutos, tributos, maus caminhos, falta de alojamentos.[1]

Mais difícil era fazê-lo para fora. Sobretudo para os países dominados por árabes e turcos que, para além dos ódios raciais e religiosos, conservavam a memória dos agravos das cruzadas.

Daí que os cristãos que se aventuravam nos itinerários que levavam à Terra Santa tinham de ponderar seriamente os riscos a correr.

[1] Jean Ceard et Jean-Claude Margolin, *Voyager à la Renaissance,* Paris, Maisonneuve e larose, 1987, p. 145.

Riscos e imprevistos tais que justificavam plenamente a resposta que se conta ter dado o Conde de Wurtembery, Eberhard le Barbu, ao dominicano Félix Fabes que lhe pedira conselho sobre a viagem que intentava fazer aos lugares santos: "Há três coisas que ninguém pode aconselhar: o casamento, a guerra e a viagem à Terra Santa". [2]

É que muitos não voltavam e, às vezes, só conseguiam regressar passados muitos anos, voltando tão modificados e alquebrados que nem os seus familiares os reconheciam, tal como aconteceu ao romeiro "Ninguém", que Garrett imortalizou no *Frei Luís de Sousa.*

Mas porque a vontade de realizar essa peregrinação era imperiosa, acabou por criar-se uma espécie de tenebrosa "indústria turística"[3] que enquadrava os peregrinos num triângulo que, simultaneamente, os encaminhava e explorava.

Num dos vértices estavam os venezianos negociando os transportes e fornecimentos; num outro os árabes fornecendo serviços, tributando e pilhando os peregrinos; e num terceiro os turcos assaltando, raptando, tributando impiedosamente os que passavam sob a sua jurisdição. Por acréscimo, perigos vários, como o da desidratação provocada pelo calor, as doenças causadas pela ingestão de alimentos ou águas inquinadas, as epidemias.

É neste contexto que surgem os conselhos aos peregrinos que se dirigem para Jerusalém. Conselhos que ultrapassam as habituais recomendações a qualquer viajante, porque a sua não observância podia ser fatal para quem quer, a todo o custo, pisar o solo sagrado da terra santificada por Cristo.

Basicamente, esses conselhos se repartem por duas ordens de cuidados: os que dizem respeito à consciência religiosa do peregrino, e os que sugerem medidas práticas para comodidade e segurança da viagem.

Tais conselhos representam nos textos de literatura de Viagens um motivo, com vários tópoi, se se considerar o aspecto semântico do conteúdo, e podem exprimir-se através de várias figuras e tropos que, sendo comuns a qualquer género ou subgénero literário, emprestam um carácter especial a estes textos, pela sua frequência e modo de uso.

Naturalmente que, com o motivo "conselhos aos peregrinos" convivem outros, tais como os do exotismo (da natureza, do bestiário, dos selvagens,...) da descoberta do Ouro, do Novo Mundo, da redescoberta do Paraíso, etc., motivos estes que imprimem ao subgénero Literatura de Viagens as características que o tipificam e o destinguem de outros subgéneros.

Para explicitar o motivo "conselhos aos peregrinos", colhemos alguns exemplos dos livros portugueses de viagens à Terra Santa, exemplificações estas que não se afastam das de outras literaturas europeias e que reflectem uma tradição que as circunstâncias a pouco e pouco criaram e impuseram.

[2] Jean Chélini et Henry Branthomme, *Les Chemins de Dieu,* Paris, Hachette, 1982, pp. 145, 213.

[3] François Joukousky, *Les Récits de Voyage,* Paris, Nizet, 1986, p. 38.

Tradição que é possível reconstruir nos seus tópicos principais, como o fazem Jean Chélini e Henry Branthomme no seu estudo sobre as peregrinações. [4]

O prestigiado *Itinerário à Terra Santa* de Frei Pantaleão de Aveiro, impresso em 1593, insiste particularmente nas disposições de alma: "convém, além disto, a todo o peregrino que quer fazer esta santa viagem, alimpar muito bem sua consciência, fazendo da sua parte todo o possível para se pôr muito bem com Deus, e com o próximo, não se mover a tomar tam grande empresa por vangloria, nem por algum interesse humano, como alguns fazem, mas somente para consolaçam de sua alma, remédio de suas culpas, e pecados, e prover–se de um grande alforge de paciência, preparando–se para todo trabalho, e perigo, por causa que no mar poucas vezes faltam enfadamentos, entre Turcos, e Mouros e Cristãos cismáticos, jamais faltam perigos: e haja–se o tal peregrino em todas suas cousas, assim espirituais como corporais, como homem que de todo se prepara para morrer, pois há–de entrar sobre águas do mar, e opor–se pera os mais trabalhos e perigos que digo".[5]

Saliente–se a chamada de atenção para a necessidade de "um grande alforge de paciência". O mesmo Frei Pantaleão insistia em que o peregrino devia levar consigo três bolsas: a da fé, a da paciência e a do dinheiro.

Antes dele, outros afirmaram o mesmo e da mesma maneira: Nicolas de Hault em *Le Voyage de Jerusalem* (Paris, 1571) identificando as três bolsas como "l' une de devotion, l'autre de patience , la troisième d'or et d'argent".[6]

Depois de Frei Pantaleão, outros, portugueses e estrangeiros, continuaram a repetir este tópico.

A paciência, aliás, não era menos necessária que a fé e o dinheiro, até porque na viagem marítima a convivência era difícil, dadas as más condições de alojamento e a monotonia durante o bom tempo. Mais ainda, nas dificuldades resultantes do mau tempo e das tempestades.

Juntando a teoria à prática, frei Pantaleão irá narrar nos capítulos XI e XII, alguns lances difíceis da navegação, contando também o naufrágio de uma nau veneziana de grande porte que se desfaz contra as rochas. Este episódio, admiravelmente descrito, é de um impressionante paralelismo com o naufrágio do Titanic nos nossos tempos, por ambos os navios se apresentarem orgulhosamente como inafundáveis, e por realizarem um cruzeiro de viajantes ricos.

Passando das considerações espirituais às recomendações de carácter prático, Frei Pantaleão lembra a importância que tem o contrato, prévio à viagem, com o capitão da nau, contrato que deve ser bem explícito quanto ao preço, condições de transporte e alimentação, para não surgirem surpresas desagradáveis.

Desce depois a pormenores que revelam bom conhecimento do itinerário. Por exemplo, na recomendação de não se levarem criados ou excesso de vestuário, de se ser discreto na maneira de vestir, para não despertar as atenções.

[4] Jean Chélini et Henry Branthomme, *Les Chemins de Dieu*, Paris, Hachette, pp. 187–206.
[5] Frei Pantaleão de Aveiro, *Itinerário da Terra Santa,* Lisboa, António Álvares, 1600, p. 16.
[6] *Apud* François Joukouski, *Les Récits de Voyage,* Paris, Nizet, 1986. p. 40.

Sugere que no embarque em Veneza se comprem um colchão, almofadas e cobertores (estes só servirão à volta, porque na viagem de ida haverá muito calor) e que, quanto à comida, se abasteçam sobretudo de pão, biscoitos e queijo.

Jerónimo Calvo, terceiro franciscano e homem já de uma certa idade, natural de Lisboa, parte em 1614 para a Terra Santa, e escreve o seu relato em 1624. Relato que permaneceu ignorado desde então, e só revelado em 1931 por um lusitanista holandês, Marcus de Jong e, recentemente, editado e estudado por B.N. Teensma.

Na *Viagem de Terra Santa*, Calvo, antes de desenvolver o primeiro capítulo, demora–se, por três longas páginas na edição impressa, numa "Advertência para os Peregrinos que quiserem fazer esta Santa Viagem".

Começa desenvolvendo exactamente o mesmo tópico que também Frei Pantaleão glosou, o do espírito devoto e penitencial com que deve ser empreendida a viagem: "Convém, primeiramente, que o Peregrino, antes de sua partida, como fiel Christão e bom Catholico, faça uma confissão geral com grave arrependimento de suas culpas, e receba o Santíssimo Sacramento, e faça solenemente seu testamento se for pessoa que o deve fazer, com todo o descargo possível de sua consciência, como quem há de passar mares e outros lances perigosos, pera deste modo merecer a Deus ver aquelas Sagradas Memorias onde à custa do seu Precioso Sangue tratou da Redempção das nossas almas, que de outro modo seremos castigados como os Hebreos que por culpas que acometeram no deserto feneceram nele sem ver a Santa Terra, não perdoando Deus nem ao próprio Moisés, com quem falava de rosto a rosto e decretava seus Divinos Mandamentos".[7]

É de assinalar a referência de Calvo ao costume de se fazer testamento antes de uma grande e perigosa viagem como aquela, pois tudo pode acontecer, mesma a morte ou o cativeiro sem regresso.

Depois de sugerir itinerários e o mais conveniente provimento de dinheiro em ouro, de "sequins de pezo trabucante" ou úngaros, recomenda que, até Veneza, o peregrino use um hábito de estamenha fradesca e que, tendo–o deixado aí para o regresso, o substitua por uma sotaina com cordão, porque assim viajará mais seguro. Considera ser da maior conveniência que o peregrino tenha modos de humildade, abatimento, e "finja quanto for possível ser italiano, em particular súbdito da Senhoria de Veneza com quem elles têm tratos de amizade, e guarde–se de mostrar ser Espanhol, que são mal vistos".

Esta recomendação de se viajar como frade ou romeiro cristão, que é também feita por Frei António Aranda, no seu *itinerário da Terra Sancta*, de 1530, é contraditada por Frei António Soares de Albergaria, no *Itinerário à Casa Santa de Jerusalém*, de 1552, que aconselha, como modo de iludir os turcos, os peregrinos se façam, passar por mercadores.

[7] Jerónimo Calvo, *Viagem de Terra Santa,* Introduction, Apographe, Notes et Index par B.N. Teesma, Paris, Centre C.C. Gulbenkian, 1977, p.58.

Além disso, continua Jerónimo Calvo, "não leve consigo nenhum modo de pezo o que vai a pée mais que duas camizas, huma vestida e outra na bolsa de couro que levará, com suas siroulas, lenços e panos de cabeça para limpeza". Peças estas que voltará a vender em Veneza, no regresso. "E por ser verão se uza levar cubertor que comprará em Cipro, por ser a entrada do inverno, que são colchas indianas, que em Veneza se vendem por maes do que custam".

Será bom que também leve um relógio de sol para prevenir a eventualidade de um naufrágio e de ter de se orientar sozinho em terra. E também um "tinteiro com suas thesouras e canivete, e um livrinho de memórias pera registrar as povoações que há no caminho que leva, e as légoas que distam humas das outras, e se há bosques e rios que passar, pera deste modo saber onde vir fazer a noite, que será sempre antes que o sol se ponha ainda que seja ruim pousada, por ser tão perigoso caminhar de noite".

Convém não esquecer "hum pedaço de sabão duro [...], hum rolo de cera e aparelhos pera ferir fogo, linhas, atacas, alfanetes, hum pouco de cordel [...], huma cabacinha da algibeira pera se confortar de quando em quando".

Entre os conselhos finais, Calvo aponta como recomendação das recomendações uma norma cujo cumprimento pode custar a vida ao peregrino: "Guarde–se de levar cousa nenhuma que seja de cor verde". E que tenha muito cuidado em não tirar o chapéu para saudar, ou cuspir no chão, porque pagará muito caro por isso.

É que só os muçulmanos que peregrinaram a Meca e fizeram especiais penitências podem ostentar no turbante uma fita dessa cor, por ser tão excepcional e de tão grandes privilégios que se algum "infiel" a ostentar será punido com a morte. À cor verde também se tinha referido Frei Pantaleão ao explicar a causa dos diversos coloridos dos turbantes: amarelo para os judeus, branco ou preto para os turcos e mouros, verde para os que "mostram descender da geração de mafamede, ou que suas mãys os pariram indo ou vindo da casa de Meca".

Quanto a documentação, deve o peregrino levar uma carta credencial autenticada pelo Núncio Apostólico para poder passar à Terra Santa, incorrendo em excomunhão todo aquele que viajar sem ela.

Tão apertado controlo estava estreitamente ligado à segurança dos peregrinos, à garantia de acolhimento e alojamento pelos franciscanos guardiões dos lugares santos, na sua permanência neles, além de, naturalmente, velarem pelo espírito de peregrinação da viagem. [8]

O autor anónimo do *Libro del Devoto Peregrino y Viaje a Tierra Santa,* de 1636, cujo códice se encontra na Biblioteca Nacional (cód. 5415), dedica também um capítulo especial a estas questões, o quarto: "Em que se ponem advertencias muy necessarias para que se pueda governar el Peregrino, y hazer su viagem como deve, y conviene segun Dios".

[8] Fernando Cristóvão, "Os itinerários da Terra Santa como literatura de peregrinação e vaigem", in *Diálogos da Casa e do Sobrado,* Lisboa, Cosmos, pp. 217–238.

Nele começa por exortar o peregrino a determinar–se pelo amor de Deus e não pelo desejo de conhecer novas terras e gentes.

Recomenda–lhes, tal como os autores anteriores que, dada a incerteza do regresso, faça testamento de bens e tome as disposições necessárias quanto a assuntos importantes a resolver.

Obtida em Roma a indispensável licença do Papa e do Comissário Geral de Jerusalém para prosseguir para os lugares santos, disponha–se a aceitar com resignação cristã as dificuldades e perigos que irá encontrar.

Quanto a questões concretas, recomenda alguns itinerários e aconselha a que não se levem na viagem mais de três ou quatro camisas, e que se traje de maneira a não dar nas vistas e despertar cobiças aos assaltantes. No cálculo das despesas a fazer com a alimentação, pequenas viagens aos diversos lugares, e com as portagens e tributos, recomenda que se convertam em sequins venezianos os duzentos e cinquenta reales de ouro, que acha suficientes.

Recomendações praticamente iguais faz ainda Frei António do Sacramento insistindo muito na idéia de se deixar testamento feito, e em que a principal moeda a usar seja o sequim veneziano podendo, contudo, este ser substituído pelas patacas sevilhanas ou pelas moedas de ouro "Lisboninas, que são as nossas de quatro mil e oitocentos reis, pois estas, pela sua fermosura são muito estimadas pelos turcos para pendentes de suas mulheres". [9]

Também são do mesmo tipo os conselhos que se encontram no capítulo I da *Viagem de Hum Peregrino a Jerusalem,* de 1822, de Frei João de Jesus Christo. [10]

E como a peregrinação não era só um acto de penitência e de louvor, de testemunho, de fidelidade à fé católica, mas também de anátema e objurgação dos infiéis e suas crenças, quando se apresenta a oportunidade não deixa de se referir a eles em termos negativos, a eles e a "su falso y maldito Mahoma".

Este é, aliás, outro tópico do motivo, o de se amaldiçoar o infiel. Frei Pantaleão, apesar de moderado, refere–se a Mafamede como "louco, mau, cão, porco"; Jerónimo Calvo chama aos seus restos mortais venerados pelos muçulmanos "ossos infernais do falso profeta Maphoma", condenando os "embustes e outros em que o Demónio os traz enredados".

É preciso não esquecer que este tipo de linguagem era fruto de séculos de tensões e conflitos culturais, religiosos e políticos entre o Oriente e o Ocidente, entre cristãos e muçulmanos, e que o tempo do diálogo ainda vinha longe.

Tensões estas também extensíveis às várias "nações" cristãs (católicos, ortodoxos, coptas,...) com presença e direitos adquiridos de

[9] Frei António do Sacramento, *Viagem Santa e Peregrinação Devota,* Lisboa, Miguel Manescal, 1748, p.6.

[10] Frei João de Jesus Christo, *Viagem de Hum Peregrino a Jerusalém,* Lisboa, Tip. Da Academia das Sciencias, 1822.

ocupação de espaços no Santo Sepulcro. Por isso este santuário passou a ser, simultaneamente, sinal de união e de divisão, santo dos santos e pomo de todas as discórdias entre os cristãos.

Também, como os anteriores, o autor anónimo desaconselha as vestes quentes, por causa do calor, e o uso da cor verde que, para os Turcos, é sagrada.

Aconselhados os peregrinos nestes e em outros textos semelhantes quanto à preparação espiritual prévia e quanto a disposições práticas para a viagem, as recomendações ainda contemplam o medo da permanência nos lugares santos e de como é feito o acolhimento por parte dos franciscanos.

Devem os peregrinos seguir os seus conselhos e contribuir com donativos para a sustentação desses lugares e da sua estadia. Isso é lembrado na preparação da viagem, ainda antes dos peregrinos deixarem as suas terras, e relembrado depois, nos textos escritos, sobretudo, pelos franciscanos.

Nesses escritos se faz a história dos lugares santos mencionando-se nela o mandato papal que incumbe os filhos de S. Francisco da missão de guardiões, ao mesmo tempo que se tecem grandes louvores à sua dedicação e martírios.

Frei Francisco de Sant'Iago, na sua *Relação Sumária*, de 1706, assim resume o que se passa, logo que os peregrinos chegam. "Os ditos religiosos os acolhem e hospedam caritativamente e lhes ensinam a preparação que devem fazer para visitar aqueles santos lugares, fazendo primeyro huma boa confissão geral, aproveitando-se da Authoridade Apostólica que tem o Reverendíssimo Guardião de Jerusalém, porque he legado do Papa naquellas partes.

Feyto isto, os mesmos religiosos acompanham os peregrinos para visitar os lugares santos, e lhes fazem verdadeyra relação do que aconteceu em cada hum deles. E se para todas estas cousas não houvesse alli quem com tanta caridade o fizesse, julgue cada hum o trabalho que padeceriam os peregrinos [...]; também lhes advertem as indulgências que alli ganham em cada hum dos lugares sanctos e o que nelles hão-de fazer: as quaes são tão grandes e tantas, que seria necessário fazer hum tratado para referir todas". [11]

Nesta *Relação*, Frei Francisco, Definidor da Santa Província de Portugal e Comissário Geral da Terra Santa, analisa duas situações para que pede a compreensão e a solidariedade dos peregrinos: "os muitos e intoleráveis trabalhos que seus religiosos ali padecem", e os "grandes tributos que ali se pagam". Estes dois tipos de questões irão ter grande desenvolvimento na literatura de franciscanos sobre a Terra Santa, até porque não faltavam já as críticas à acusação dos guardiões no desempenho da sua missão.

[11] Frei Francisco de Sant'Iago, *Relação Sumária e Noticiosa dos Lugares Santos de Jerusalém*, Lisboa, Miguel Manescal, 1706.

É nessa linha que se desenvolve grande parte do *Paraíso Seráfico* de Frei João Baptista de Santo António, de 1734,[12] nas suas três partes, que, segundo o título explicativo, se destina principalmente a descrever e contar a história dos franciscanos na Terra Santa, nos "lugares da Redenção [...] guardados pelos filhos do Patriarca S. Francisco com a espada do seu ardente zelo [...] em seu incomparável zelo da perfeição, a magestade do culto que a Deus tributam nos ofícios divinos [...] os frequentes e grandes trabalhos que padecem pela fé, os fructos que adquirem com sua pregação e doutrina: as despesas que fazem: as conductas que deste reino de Portugal recebem".

Elogio dos franciscanos em que se empenharam também Frei Miguel das Almas Santas[13], encarecendo as "lágrimas e tormentos em que na Palestina acabam as vidas os filhos do Seraphico P.S. Francisco", e Frei João de Jesus Christo.[14]

Em complemento do elogio, fazem ambos um veemente apelo a favor da "obrigação caritativa que têm os fiéis de socorrer os santos lugares e das vantagens da esmola que para isso se dá", fazendo acompanhar essa exortação de uma indicação pormenorizada das indulgências concedidas e de tabelas dos lugares onde elas se podem ganhar.

Ao mesmo tema dedicam ambos vários capítulos das suas obras, desenvolvendo-o até à exaustão, em apoio das condutas que de Portugal começaram a seguir desde 1690, por ordem de D.Pedro, directamente da barra de Lisboa "sem dependência dos síndicos e comissário de outras nações", levando os donativos para os lugares Santos. [15]

Os donativos eram angariados em todo o território nacional, no Brasil e colónias de África, e faziam-se em certa época, três vezes por ano, chegando ao seu destino quando os condutores não eram assaltados no caminho.

Mas outras ofertas lá chegavam por outras vias, as da generosidade real com que os soberanos cristãos e outras personalidades honravam os lugares sagrados, como nos relatam Frei João Baptista de Santo António e Manuel Bernardes Branco. [16]

Segundo o autor de *Portugal e os Estrangeiros*, citando os diversos cronistas de viagens à Terra Santa, muitos foram os donativos dos nossos reis (D.João III, D.Sebastião, D.Pedro II, D.João V, D.Maria I), quer em dinheiro, quer em objectos de ouro e prata, paramentos preciosos, etc.

Naturalmente que tão consideráveis somas de dinheiro despertavam muitas cobiças, e nem sempre eram administradas exemplarmente, pelo que não faltavam críticas tanto à teoria das condutas como à sua prática,

[12] Frei João Baptista de Santo António, *Paraíso Seráfico Plantado nos Santos Lugares da Redenção...*, Lisboa, Of. De Domingos Gonçalves, 1734.
[13] Frei Miguel das Almas Santas, *Clamores feitos ao Ceo, Suspiros dados na Terra Santa de Jerusalém*, Porto, 1739.
[14] Frei João de Jesus Christo, *ibidem*.
[15] Fernando Cristóvão, *ibidem*, p.221.
[16] Manoel Bernardes Branco, *Portugal e os Estrangeiros*, Tomo II, Lisboa, 1979, pp.591-594.

privilégios e gestão. A elas se refere, por exemplo, Frei João Baptista de Santo António ao responder "à pseudocrítica que fez um afectado rigorista contra a doutrina contida nesta terceira parte".[17] Precisamente a que descreve o modo de governo franciscano do Sacro Monte. Críticas também do povo anónimo que, satiricamente, verberava os religiosos.[18]

Aliás, a severidade com que o Papa condenava os abusos, confirmava a sua existência. Segundo as bulas papais citadas por Frei Francisco de Sant'Iago: "ficam excomungadas com excomunhão reservada ao Papa todas as pessoas de qualquer grau, estado, condição e sexo que impedem, detêm, alheiam, usurpam e ocupam ou convertem em seus próprios usos, ainda que piedosos, as esmolas da Terra Santa". [19]

Daí que tão repetidos e insistentes elogios aos franciscanos não só faziam justiça à sua dedicação, mas também funcionavam como voto de confiança para compensar as críticas que lhes eram dirigidas.

Com o rodar do tempo e a consequente evolução das mentalidades, das comunicações e da segurança, acelerou-se a passagem das viagens longas e de ideal de uma vida, às excursões rápidas de turismo religioso, normalmente com a duração de uma a duas semanas e que se podem repetir com facilidade.

Em consequência, os conselhos aos peregrinos foram-se diluindo ou tornando supérfluos. Tudo, agora, em princípio, está previsto, e com direito a reclamação...

Além disso, o contacto directo com as outras religiões e culturas e com o quotidiano dos povos visitados desapareceu quase por completo. A organização da viagem passou a ser feita por empresas laicas, as agências de viagens, que combinam com outras dos países de destino, itinerários, transportes, hotéis, restaurantes...

Tal como a literatura tradicional de viagens terminou com o advento do Turismo, também os peregrinos e, conseqüentemente, os conselhos típicos que lhes eram dirigidos, conheceram o seu fim. Ou foram orientados, no sentido de opções de conforto ou de escolhas a fazer num catálogo de visitas alternativas ou complementares, mediante pagamento extra. Pagamento esse que já não reverte a favor da conservação dos lugares santos e dos seus dedicados servidores.

[17] *Ibidem*, p. 546
[18] Códice 8793 da Biblioteca Nacional de Lisboa
[19] *Ibidem*, p. 61.

LEITURA, ESCRITA E IDENTIDADE NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Lélia Parreira Duarte

Para Tania, a querida grande Dama,
lembrando seus estudos de Literatura
Portuguesa, minha carinhosa homenagem

Textos da literatura portuguesa de todos os tempos permitem estudos da questão da identidade. Grandes exemplos seriam *Os Lusíadas*, de Camões, e a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, narrativas que se elaboram em torno das significações imaginárias relativas às viagens dos portugueses, na época do humanismo renascentista.

Os Lusíadas exaltam "as armas e os barões assinalados" e a proteção especial por eles merecida de múltiplas divindades, pagãs e cristã. Também o sujeito de seu enunciado tem de si uma visão positiva: identificando-se com o herói que exalta, revela esperar reconhecimento pela grande proeza em que se constitui o seu "canto de grandezas". Também a *Peregrinação* narra viagens e feitos e tem uma personagem principal, um anti-herói, um pirata, com quem se identifica o narrador, que se chama de "pobre de mim", enquanto exalta os "outros", os povos visitados. *Os Lusíadas* engrandecem portanto os lusitanos, com um estilo grandioso a que se contrapõe o estilo do pícaro da *Peregrinação* – humilde e fingidamente ingênuo, que narra como quem não entende o que está a contar.

A aparência totalizadora da epopéia de Camões quebra-se entretanto com discursos críticos como o do "Velho do Restelo", e quando o eu poético se coloca em causa, ao expressar diretamente – ou ao deixar entrever – seu desejo de ser reconhecido pelo seu canto e pelas credenciais de leitura que apresenta: afirma-se ele assim como leitor, "copista", aquele que vive contemporaneamente em duas dimensões temporais, a da escrita e a da leitura. Atente-se também para os recorrentes comentários com que o Poeta intervém na narrativa e a sua preocupação em falar através dos outros narradores, o que acaba por caracterizá-los a todos como ficção dramática de sua própria voz, como se todos eles não tivessem outra existência além daquela que o texto poético lhes confere, como diz Helder Macedo (Cf. Macedo, 1998, p. 121-141). O discurso do Poeta revela-se assim auto-referencial, como o de Fernão Mendes Pinto, notando-se uma equivalência entre heróis e anti-heróis

– os barões assinalados e os piratas – e as vozes que elaboram o texto que lhes dá significação. E, principalmente, observa–se que ambos os narradores têm consciência de que a sua arte tem necessidade do outro, precisa contar com sua leitura e sua percepção, sua resposta e seu reconhecimento, assim como precisa dos outros que escreveram antes dele.

Na *Peregrinação*, o comprometimento da aparência totalizadora também se revela através das leituras referidas pelo narrador; acentua–se por um excesso de copulativas (como se houvesse um nivelamento e não uma relevância de itens) e pela presença de subentendidos, muitas vezes através da mudança de sujeito no corpo da frase, o que confirma a importância do leitor para o texto. As duas narrativas constroem–se assim, conscientemente, como relatos que retomam outros relatos: fazem simultaneamente leitura, escrita e criação. Seus narradores – frustrados e derrotados – descobrem em si mesmos um potencial de triunfo, não como personagens, mas como enunciadores, salvando–se pela participação no ato criador do outro e contando com a leitura de um outro para completar a sua criação.

Talvez seja exatamente por essa perspectiva dialógica, por apresentarem uma "verdade da poética", que as duas narrativas são retomadas ou estão presentes, de alguma forma, em numerosos romances portugueses contemporâneos que elaboram novos tempos históricos, em que os portugueses não têm mais um império e nem colônias espalhadas pelo mundo. Trata–se de narrativas claramente "performáticas", pois além de registrar sujeitos móveis em processo de significação pessoal e nacional, desvelam para o leitor os bastidores de sua criação, numa produção fragmentada que só pode configurar mosaicos espelhadores de "outridades" e estranhamentos.

Além de focalizar a problemática de uma identidade nacional complicada pela dialética de desterritorialização e reterritorialização existente no mundo contemporâneo, esse novo romance se constrói diante do leitor pelo desvelamento das sucessivas camadas discursivas que compõem a visão dessa realidade, agora discutida em função de um passado e de um futuro vistos como construções ficcionais.

O que pretendo acentuar é a consciência que me parece existir no romance português contemporâneo de que o seu texto é construído como representação, por voz(es) que se coloca(m) simultaneamente em duas dimensões temporais – a da leitura e a da escrita. Através do exemplo de dois romances de Mário Cláudio – *Tocata para dois clarins* e *Peregrinação de Barnabé das Indias* –, quero falar da verdade da poética desse romance contemporâneo, que se desenvolve performativamente diante dos olhos do leitor, conjugando hibridismo, fragmentação e diversidade, podendo assim ser visto como uma releitura simultânea de *Os Lusíadas* e da *Peregrinação*. Esses romances acentuam, especialmente em aspectos da sua escrita, da sua enunciação, mas também certamente através de seu enunciado, as mencionadas questões relativas à identidade da nação portuguesa: revelam os seus autores consciência da necessidade do outro, assim como o conhecimento do caráter instável de uma linguagem que não pode mais

continuar a ser pedagógica e ideologicamente afirmativa, justamente porque se faz a partir de reescritas, novas elaborações de leituras, o que as aproxima afinal de narrativas de características performáticas.

Tocata para dois clarins, de Mário Cláudio (1992), é um romance que encaixa em sua diegese três representações: uma é a "Exposição do mundo português", rememoração projetada para acentuar diante do povo as glórias da nação e a lembrança das grandezas passadas, com o objetivo de garantir crenças e esperanças para o futuro; outra é a representação mentirosa de uma felicidade familiar em que não há comunicação nem entendimento, sendo apenas uma reprodução do triângulo que enfeita as praças do país para exaltar a família, "alicerce da sociedade"; a terceira fala da fantasiosa e fatídica aventura de Lídia e Júlio em África e de sua leitura ideologicamente comprometida, incapaz de compreender que os supostos benefícios feitos aos africanos poderiam ser lidos de forma completamente oposta. Personagens ingênuas e sem capacidade crítica constituem–se como narradores e destinatários das três representações, que se disseminam pelos diversos capítulos do romance, em que vozes diegéticas repetem modelos e reforçam mitos, de forma a dificultar o levantamento de questões e o desenvolvimento de raciocínios. Construídas como legítimas figuras de papel, essas personagens atuam conforme a expectativa do poder, representando adequadamente, nos diversos ambientes, seja em seu círculo familiar mais restrito – de namoro, casamento ou batizado –, seja em situações amplificadas como a das questões africanas ou da participação de Portugal na guerra mundial. Os diálogos reproduzem a atuação inconsciente das personagens, que dão opiniões sem fundamento ou reflexão, como confessa António, ao tentar tranqüilizar Maria em relação à guerra que poderia afetar o futuro do filho em gestação: "'Esta gente acabará por ganhar juízo', sossegava–a eu, sem saber, muito exactamente, a que me referia" (Cláudio, 1992, p. 92). Essa falta de fundamentação pode ser observada na inconsistência das conversas, no fingimento de uma economia de guerra e nas discussões sobre as bases míticas das glórias portuguesas, que seriam sempre favorecidas pela proteção divina, lembrada por referências ao milagre de Ourique (p. 121) e pela confiança nos poderes de Santo António e da Senhora de Fátima (p. 122–3).

O romance coloca em contraposição o sonho de glórias passadas e o presente mesquinho, os exaltados heróis antigos e os portugueses atuais, representados estes através de personagens fracas e individualistas. A magnífica "Exposição do mundo português", preparada para mostrar "a imagem de um povo, inexcedível de grandeza, celebrando o seu triunfo retumbante, na história das civilizações" e que "situara Lisboa, como uma estrela, no centro da Europa convulsionada" (p. 165), acaba por expor o seu estatuto de falsidade e representação, principalmente no momento da desmontagem dos grandes painéis, cujo espetáculo era "pouco encorajante" para os que a haviam previsto e delineado.

Um campo semântico em que predominam idéias de destruição, morte e desespero ("barco escangalhado", "lamento de carpideira", "grandes exéquias", "escombros do sonho despedaçado", "angustiadamente", "fantasmas", "premonição da morte", "recinto baldio", "ervas daninhas", "degradavam", "ruína"), envolve a procissão sombria dos heróis da Pátria, terminada a celebração:

> Muito hieráticos, envolvidos em cordas, lá seguiam os nossos Maiores, em todo o seu volume trepidante, na caixa das viaturas. Miravam o futuro, durante o percurso, com uma crença irremovível, assim, no fado cumprido, e incarnavam, por isso, personagens miserandas, chorando as mágoas de uma história que se consumara. (p. 168)

As contradições presentes no texto reforçam essa negatividade: o sonho de glórias passadas contrapõe–se ao presente mesquinho, os comemorados heróis antigos aos medrosos portugueses da atualidade, o passado de fartura e grandeza ao presente de parcimônia, o que se fala de Salazar ao que fica subentendido nos relatos. A perspectiva diferente do autor sobre a realidade narrada expressa–se através de superlativos e hipérboles, bem como de um vocabulário que fala de fim de festa, decomposição, estilhaçamento, desagregação, desvelamento "do deserto da pobreza e da ignorância humanais", doença, premonição de morte, abandono mortuário e amnésia. Confirma–se, assim, o dialogismo desse romance que acentua a artificialidade de se manter um tom de epopéia nas representações atuais da nação portuguesa, confirmando diante do leitor o caráter de representação dessa narrativa que exibe para o leitor, ao lado das artimanhas do poder, os artifícios de uma escrita que elabora ludicamente as significações imaginárias, construindo–se a partir de leituras e valorização da capacidade de ler os não–ditos.

Também construído em torno de dúvidas a propósito de rememorações, de forma a exibir os artifícios de sua construção é outro romance de Mário Cláudio, *Peregrinação de Barnabé das Índias* (1998). Relendo a viagem de Vasco da Gama, o texto coloca em dúvida o seu heroísmo: foi o chefe da armada ou o grumete Barnabé quem realizou o grande feito da descoberta do caminho marítimo para as Índias? O texto fala da fragilidade, da indecisão e do medo constante de Vasco, sempre protegido pelo irmão Paulo da Gama, apresentado como mais experiente e mais sábio e, por isso mesmo, como o natural comandante da empresa marítima. Fala também da força ficcional de Barnabé, cujo itinerário decorre na sombra, revelando entretanto o seu amadurecimento e a sua ascensão em busca da sabedoria. Barnabé confirma–se como figura principal do livro (dá–lhe até mesmo o título), representando o povo, especialmente os judeus envolvidos com a aventura das navegações e dos descobrimentos. O próprio comandante reconhece no final do romance a importância da personagem, quando dialoga com o ex–grumete e lhe afirma ter sido ele, afinal, o descobridor do caminho

para as Índias, deixando para o leitor extradiegético a dúvida: referir–se–ia Vasco da Gama à viagem real ou à ultrapassagem simbólica do cabo das tormentas – vista por Barnabé como a bíblica travessia do Mar Vermelho?

Esse Barnabé humilde – um judeu camuflado –, faz assim oscilar os alicerces em que se assentam relatos tradicionais de viagens, mostrando que interesses não revelados impulsionam muito mais que o cristianismo os grandes feitos, cujas bases estão antes no desejo de poder e/ou no medo que na coragem. E assim descentra a memória das navegações e desvela os bastidores das viagens de descobrimentos, fazendo circular a responsabilidade das realizações entre reconhecidos e desconhecidos, e mostrando que uma subjacente luta pelo poder impulsionou sempre as escolhas e os objetivos declarados.

Leitura e escrita compõem também, portanto, a narrativa desse romance, pois Mário Claúdio coloca no centro de sua narrativa um Barnabé que de obscuro passa a figura de poderes extraordinários, poderes entretanto tão obscuros quanto os da sua escolha para participar da viagem de Vasco da Gama ou para viver a extraordinária relação sexual em que se envolve com a desconhecida mascarada de argolas de marfim nos tornozelos, ou ainda para a sua figuração de um novo Moisés ou de um novo papa.

Observa–se assim que a atitude do autor do romance não é pedagógica – de quem sabe e pode ensinar –, pois a sua voz constantemente semeia dúvidas quanto ao relato, chamando a atenção do leitor para o caráter de representação da narrativa e para a construção ficcional desse texto que toma como base acontecimentos históricos, introduzindo neles, entretanto, oscilações que colocam dúvidas sobre a sua veracidade: o seu tom lembra constantemente a observação feita por um dos narradores de que era difícil distinguir entre o que sonhavam e o que iam observando. Também a multiplicidade de perspectivas dos relatos renova a dúvida relativamente à sua confiabilidade: estão eles sempre envoltos num clima de lembranças confusas, magia e sonho, especialmente nos momentos em que Barnabé assume a narração, pois acentuam–se então as incertezas do texto de um narrador que nada ousa afirmar, como mostra o grande número de expressões que marcam a narrativa como exercício de linguagem e de narrativa / ficção:

> ouvira falar (...), corria que era cristão (...), afirmando que sim (...), presumia (...), se bem que não ousasse confessar esses pensamentos (...), o sota–piloto narrava–me (p. 146); e desconheço se da minha inocência zombava o que semelhantes maravilhas me descrevia (...), a diversos prodígios aludia ele, e pelo geral, futuro eu, da sua pura fabricação, e é que tanto se gozava de os outros surpreender como de a si mesmo se embebedar com as fantasias que alinhavava (p. 147).

Barnabé mostra assim consciência de que narrações se sobrepõem a narrações: não consistiria principalmente nisso a sua descoberta do caminho

das Índias? Mesmo o seu altruísmo final aparece nesse sentido como enigma; não havia Joseph de Lamego predito que ele se transformaria no Papa da Igreja? Se lhe estava reservado esse papel e se as circunstâncias haviam apontado para ele no momento em que tudo parecia perdido e se transformara milagrosamente, aparentemente por mérito seu, não deveria ele adequar–se a essa imagem? Isto no plano do enunciado, porque no plano da enunciação indica–se, mais uma vez, a ironia da narrativa, que acentua o caráter de representação da assunção de Barnabé ao lugar de pontífice da Igreja, pois o descreve vestindo os paramentos "por cima da farrapada onde basta piolheira remexia", para imobilizar–se no papel de modelo para a pintura do retrato do primeiro Papa.

Parece ser possível concluir que os dois romances de Mário Cláudio fazem uma releitura de *Os Lusíadas*, de Camões, e da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto: desconstruindo vocações totalizadoras que acenam para a permanência e a possibilidade de dominação, esses romances assumem uma posição "performática" e redescobrem a arte de narrar, elaborando uma tessitura textual que exige a participação do leitor não só para a construção do texto, mas também para a reflexão sobre as pós–modernas questões de identidade nacional.

Referências bibliográficas:

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. (ed. org. por Emanuel Paulo Ramos). 5.ed. Porto: Porto Ed., [19–].

CLÁUDIO, Mário. *Tocata para dois clarins*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

_____. *Peregrinação de Barnabé das Índias*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

DUARTE, Lélia Parreira. *Os Lusíadas*, de Camões, e a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto: diferentes perspectivas das portuguesas viagens? In *Veredas* 3–I. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2000. p. 67–73.

LIMA, Isabel Pires de. Questões de identidade nacional no romance português contemporâneo. In: *Actas dos 3ºs. Cursos Internacionais de Verão de Cascais* (8 a 13 de julho de 1996). Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 1997. Vol. 4. p. 157–166.

LOURENÇO, Eduardo. Crise de identidade ou ressaca imperial? *Prelo* n. 1. Lisboa, out./dez., 1983. p. 15–22.

MACEDO, Helder. A poética da verdade n'*Os Lusiadas*. In: _____ & GIL, Fernando. *Viagens do olhar:* retrospecção, visão e profecia no Renascimento português. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 121–141.

PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação*. Transcr. Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

O BRASIL DE MARIANNE NORTH: LEMBRANÇAS DE UMA VIAJANTE INGLESA

Ana Lúcia Almeida Gazzola

Os textos de viagem escritos por mulheres no século XIX entram em contraponto e diálogo com os relatos de autoria masculina nos quais a mulher figura como símbolo, nunca como sujeito da história. As mulheres viajantes construíram seus textos dentro de uma rede complexa de forças e eixos de poder, particularmente o poder patriarcal e o poder do colonialismo, que constituem o fundamento do pensamento vitoriano.[1] Tais noções marcam a produção feminina desse período, revelando a relação entre gênero e poder. É nesse contexto que se situa a obra de Marianne North, pintora inglesa que viveu mais de um ano no Brasil, entre 1872 e 1873.[2]

O período vitoriano, de caráter extremamente prescritivo, revela uma obsessão com a regulamentação: o discurso médico, as leis, os sermões e textos religiosos, os livros de conduta e manuais sobre educação dos filhos, gerenciamento da casa e da economia doméstica, etiqueta e comportamento, atividades profissionais e até mesmo viagens, tudo revela a compulsão vitoriana com o controle e a imposição de uma visão reguladora da sociedade. O ideal feminino do período – que a crítica Barbara Welter definiu como *the cult of true womanhood* – se baseava "em quatro virtudes cardiais – piedade, pureza, submissão e domesticidade. Coloque–se tudo isso junto e se soletra mãe, filha, irmã, esposa – mulher".[3] O papel feminino era, assim, definido pelo espaço da casa, o que reforçava os limites rígidos entre a esfera pública e a privada, entre a casa e o espaço externo do trabalho. Através da polarização dos papéis sexuais, definia–se uma separação de esferas para a atuação do homem e da mulher.

---

[1] A referência é ao reinado da Rainha Vitória (1837 a 1901).

[2] Este ensaio é uma versão reduzida da Introdução a *Marianne North: Lembranças de uma vida feliz* (Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2001), que organizei para a Coleção Mineiriana da Fundação João Pinheiro do Estado de Minas Gerais. Única tradução (feita em co–autoria com Julio Jeha) do relato de Marianne North ao português, o volume inclui reproduções dos quadros mais importantes de North com motivos da flora e da paisagem do Brasil. O IPEA patrocinou a inclusão das gravuras, através do pagamento dos direitos a The Royal Botanic Gardens, Kew. Meus agradecimentos a seu então Presidente Prof. Renato Martins. A pesquisa é apoiada pelo CNPq, através de Bolsa de Produtividade.

[3] Bennett, Judith M. "Feminism and History". *Gender and History,* v. 1, p. 262–263, 1989. Minha tradução.

A noção de *womanhood* adquire uma importância simbólica, associando–se, como representação, a imagens de identidade nacional construídas pelo pensamento hegemônico e regulador. Na Inglaterra, é evidente a relação entre o projeto imperial e a produção da figura feminina – símbolo da casa e da pureza, base do conceito de *Englishness* no período vitoriano, que é também o período da grande expansão imperial inglesa. A representação do sujeito feminino, primordialmente construída em termos da família, da propriedade e da perpetuação da espécie, se relaciona a outras mediações históricas e sociais, como classe, raça, colonialismo e neo–imperialismo. As mulheres não foram simplesmente vítimas passivas do patriarcalismo; ao contrário, o apoio das mulheres foi crucial à sobrevivência do modelo patriarcal. Além disso, as mulheres da elite dominante foram cúmplices e beneficiárias da expansão imperial de seus países.

É fato que a conceitualização vitoriana da mulher, embora bastante resistente a mudanças, foi sendo gradualmente desestabilizada durante o século XIX que, nesse sentido, constitui um verdadeiro *turning point* na história da condição feminina. Como afirmam Renate Bridenthal, Claudia Koong e Susan Stuart,

> as normas enunciadas no início do século eram normas coletivas definindo uma função social – a de esposa e mãe – , estabelecendo os direitos da mulher como uma função de suas obrigações e definindo as mulheres como um grupo social cuja função e comportamento seriam estabelecidos de maneira *standard* e portanto idealizada. Mas essa formulação totalizadora gradualmente se desintegrou, e identidades femininas começaram a proliferar: mãe, trabalhadora, solteirona, mulher emancipada, etc.[4]

Ironicamente, enquanto o homem burguês formulava, com o auxílio de muitas mulheres, o ideal de feminilidade dominante no século, a mulher tratava de criar novos papéis e expandir os limites impostos pelo modelo patriarcal.

A questão da produção literária faz parte desse debate, e da polêmica com relação à educação e ao trabalho da mulher que se desencadeou durante todo o século, na Europa e nos Estados Unidos. Uma das poucas profissões consideradas adequadas a mulheres de classe média era a de escritora ou tradutora, principalmente pelo fato de que o trabalho podia ser desenvolvido na esfera privada. Entretanto, no decorrer do século XIX, a explosão do mercado literário, o acesso da mulher a níveis mais altos de educação, os índices mais altos de alfabetização, e a entrada da mulher em áreas como o jornalismo e o ativismo político resultam na transformação gradual da natureza da literatura feminina. Muda, inclusive, a própria questão da escrita

[4] Bridenthal, Renate, Koonz, Claudia e Stuart, Susan. *Becoming Visible*. Women in European History. Boston: Houghton Mifflin, 1978. p. 4. Minha tradução.

como uma vocação feminina. Mulheres se envolvem na área de editoração (*publishing*): jornalistas, editoras, impressoras, etc. Multiplicam–se as revistas e jornais para mulheres, alguns de cunho feminista. Novas formas de transporte permitem que as escritoras conquistem um público nacional e até internacional.

A explosão da produção feminina em um ambiente ideológico que lhe era desfavorável marca discursivamente os textos escritos por mulhres, que oscilam entre a afirmação e a subversão da ideologia dominante. No caso da literatura de viagens, os relatos escritos por mulheres viajantes oferecem exemplo privilegiado dessas tensões por partirem, por premissa, de um deslocamento – literal e simbólico – da mulher. Nesses textos, tempos e espaços se entrecruzam, redesenhando mapas; a mulher, outro do homem, se opõe ao colonizado, outro do ocidental, e de seu lugar, na encruzilhada de gênero, raça, classe e "nação", constrói uma visão de alteridade necessariamente marcada pela sua própria alteridade; seu texto, também, constitui o que Miriam Moreira Leite chama de "dupla documentação", ao "retratar" a condição feminina no país visitado e, por implicação, no país de origem. Também a posição múltipla da mulher, como dominada/dominadora, periferia/centro, chama a atenção para a complexidade das relações de poder nas quais se situa. Além disso, os textos se colocam em uma cadeia de produção e recepção, e as mulheres escritoras terão de negociar sua inserção nessa cadeia. As pressões ideológicas e culturais e a preocupação com a recepção se tornam determinantes no ato de produção, deixando marcas discursivas visíveis em seus textos.

A viajante é uma figura que vive em um espaço liminar, deslizando nos pontos de intersecção cultural. Arlequim, ora na posição masculina – aventura, perigo, deslocamento –, ora na feminina que lhe garantia a continuidade da aceitação social, reverte por um lado a ideologia dominante ao empreender a jornada mas estabelece, através dela, um espaço de poder no lugar visitado. Figura ambígua, liminar, é ao mesmo tempo centro e periferia, constituindo simultaneamente identidade e alteridade. Superior como raça, inferior como gênero, a mulher–viajante se situa em uma rede complexa de relações de dominação e subordinação, assumindo posições de sujeito contraditórias em lugares de poder (ou falta de poder) que se encontram em processo constante de deslocamento e mutação. Essa instabilidade na posição da mulher – de descentramento/recentramento – resulta na acentuada bi–textualidade dos textos de viagem de autoria feminina.

Pode–se, então, falar em um texto feminino de viagem, ou em um gênero paralelo de literatura de viagem? O ponto que se deve ressaltar é que há uma marca de gênero na significação tanto das viagens quanto dos relatos escritos por mulheres, e que as pressões decorrentes da posição feminina definem uma diferença com relação à produção masculina.

No caso das mulheres, até o século XVIII ainda eram poucas as que se aventuravam a viajar, e quase sempre suas viagens no interior ou exterior se relacionam a problemas de saúde ou deveres familiares. Surgem, entretanto,

vários nomes femininos entre os autores de relatos de viagem, como o de Mrs. Goodwin Vigor, Lady Mary Wortley Montagu e Mrs. Jemima Kindersley.[5] Os textos de viagem tinham enorme demanda tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra, perdendo em popularidade apenas para o romance. Embora esse tipo de texto se associasse a uma atividade na esfera externa à casa, por outro lado se situava na linha da literatura confessional considerada mais feminina. Além disso, havia, para muitos já, e cada vez mais no decorrer do século, o atrativo de serem textos escritos por mulheres.

O século XIX, particularmente sua segunda metade – a era vitoriana – , foi o século de ouro da literatura de viagens escrita por mulheres. No decorrer desse século, as mulheres apresentaram uma mobilidade geográfica crescente, graças à melhoria do sistema de transportes e comunicações, bem como à sua entrada em várias áreas profissionais e à crescente movimentação da esfera privada para a pública, entre outros fatores. São mulheres de classe média ou alta: nobres que acompanham os maridos em viagens diplomáticas, esposas de militares, oficiais da Marinha, comerciantes, cientistas, representantes consulares; jovens viajando com as famílias; viúvas em visita a familiares; senhoras viajando por problemas de saúde; artistas, cientistas ou jornalistas viajando por razões profissionais; algumas mulheres nobres viajando com a família como turismo. Outras, as chamadas *globe trotters*, exploram o globo em todas as direções. No decorrer do século, há um alargamento no que diz respeito à classe social e incluem–se algumas mulheres de situação social mais baixa que viajam sozinhas ou com familiares para "ganhar a vida" ou tentar a sorte no país estrangeiro. Várias dessas viajantes de diferentes nacionalidade vieram ao Brasil no decorrer do século XIX. Muitas escreveram relatos de viagem, a maioria com publicação póstuma.[6]

Os relatos escritos por mulheres viajantes partem, por premissa, de um deslocamento literal e simbólico da mulher, quebrando a homologia estabelecida entre as ordens social, simbólica e espacial. A separação de esferas – pública x privada – para a atuação do homem e da mulher é desestabilizada pela viagem. Os papéis sexuais, já definidos de forma polarizada e delimitados por espaços sociais prescritos socialmente, sofrem o impacto desse deslocamento a novos espaços, nos quais as mulheres terão de negociar sua inserção. A radicalidade dessas mudanças leva, então, paradoxalmente, à reafirmação do sentido do feminino através de sua

[5] Mrs. Kindersley visitou a Bahia, em uma escala do navio que a levava, com o marido, para a África e a Ásia. Seu livro *Letters from the Island of Tenneriffe, Brazil, the Cape of Good Hope, and the East Indies*. London: (J. Nourse, 1777) é o primeiro texto escrito por uma mulher sobre o Brasil.

[6] Na pesquisa que venho desenvolvendo, encontrei 35 textos sobre o Brasil, escritos por 33 mulheres. No século XVIII, a única viajante que relatou sua visita ao Brasil foi Mrs. Kindersley (nota anterior). As demais nos visitaram no século XIX. Maria Graham e Marion Mulhall publicaram dois textos com referências ao Brasil. Entre as viajantes, algumas das mais famosas são, além de Marianne North, Maria Graham, Izabel Burton, Elizabeth Agassiz e Ina Von Binzen. Seus relatos foram traduzidos e publicados em português.

ancoragem no espaço doméstico. Embora em deslocamento permanente no espaço público, tanto pela viagem que opõe fora e dentro, casa e país visitado, como pela escrita que passará a circular fora do espaço privado, as viajantes definem um *locus* de observação sempre associado à casa, com o qual a conexão com o país de origem e suas determinações ideológicas é restabelecida. Mulher e casa se rearticulam nos textos, à medida que a viajante simultaneamente desafia e reafirma os ideais domésticos que sustentam a construção vitoriana dos gêneros.

A viagem proporciona o distanciamento da casa, o que representa uma possibilidade de liberação, e a viajante expressa um sentido simultâneo de aproximação e afastamento de sua cultura. A visão da "casa" se delineia, com maior clareza, como resultado da distância: partida e chegada, momentos que emolduram a viagem, se constituem por sua relação com a casa, as raízes, a referência conhecida. Ao mesmo tempo, a experiência do distanciamento transforma a conexão da viajante com a casa: a viagem pressupõe a domesticação do não–familiar e a desfamiliarização do familiar, pois o olhar da viajante só pode operar por analogia e constraste. A percepção da cultura outra torna a percepção da cultura própria mais complexa.

Por outro lado, a viagem também resulta na redefinição de espaços culturais, abrindo novas perspectivas para a mulher no retorno à casa. Como indica Maria H. Frawley, "a viagem para longe da Inglaterra facilitou a tranformação no *front* doméstico, pois conferiu às mulheres ... o 'capital simbólico' com o qual passaram a competir no mercado cultural da sociedade vitoriana".[7] O grande número de relatos de viagem de autoria feminina e sua crescente popularidade no decorrer do século XIX refletem essa transformação. Viajar, para muitas dessas mulheres, adquire um caráter quase profissional, resultando em livros, convites para palestras, etc. Algumas das viajantes traziam outros produtos culturais, como fotografias, quadros, ou recolhiam amostras de plantas, madeiras, artesanato, insetos, etc. O caso de Marianne North é emblemático, pois não só viajava com o objetivo de pintar a flora de outros países, particularmente a exótica flora tropical, como chegou a viajar com o objetivo de encontrar itens específicos que faltavam em sua coleção, revelando, portanto, um grau de profissionalização que a distingue entre tantas viajantes do século XIX. Da mesma forma, a referência, no texto, a possíveis leitores aos quais deseja agradar indica uma visão mais profissional como escritora bem como sua preocupação com a recepção da obra.

Uma vida feliz

Marianne North nasceu em 1830 e morreu em 1890. Filha de Frederick North, um membro do Parlamento inglês, passou sua infância em Hastings, na propriedade da família em Norfolk. Além de uma meia–irmã do

[7] Maria H. Frawley, *A Wider Range*. London: Associated University Presses, 1994. p. 29. Minha tradução.

que encontra. Tanto neste aspecto quanto na descrição detalhada de jardins e de casas, inclusive dos quartos em que dorme, a autora contribui para a documentação sobre a vida brasileira no século XIX e possibilita comparações interessantes entre seus hábitos e os dos grupos com os quais entra em contato. Assim, como as outras mulheres viajantes do período, North apresenta ao leitor contemporâneo a dupla documentação que constitui uma das contribuições mais interessantes de seu relato de viagens.

Outro aspecto que associa o texto de Marianne North à já existente tradição de uma escrita feminina de viagens é o movimento circular da narradora entre as esferas pública e a privada. Como indica Mary Louise Pratt, a mulher viajante organiza seu relato "de forma centrípeta ao redor de locais sucessivos de residência a partir dos quais a protagonista se lança ao mundo mas sempre retorna".[8]

Desta posição inicial fixa na esfera privada, Marianne North expande os limites domésticos através de visitas, excursões e sessões de pintura ao ar livre. North executa vários movimentos para pintar seus objetos: alguns lhe são trazidos à casa ou ao jardim, outros ela retrata em seu *habitat*, próximo ou distante da casa em que se hospeda. Paisagens são captadas, muitas vezes, a partir de uma posição fixa em janelas ou varandas das casas que visita. Janelas, varandas e jardins constituem espaços liminares, fronteiras entre dois mundos, duas esferas, ao mesmo tempo abertura e separação, mas ainda se mantêm como espaços protegidos conectados à esfera privada.

É interessante observar, por exemplo, que a relação de Marianne North com a flora que retrata sempre passa pela noção de domesticação. Embora viajando por tantos lugares exóticos, se considerados do ponto de observação da cultura e espaço de origem, Marianne o faz sempre através de uma rede de segurança que mantém sua referência ao conhecido, ao doméstico: as famílias que a convidam, as amigas e os amigos que a acompanham, são pessoas de expressão nas comunidades que visita e lhe garantem a inserção nesses espaços estranhos. Além disso, uma rede de mediações se estabelece inclusive para fornecer–lhe espécimens das floras locais: literal e simbolicamente, a flora exótica se desloca de seu *habitat* e vem até o espaço protegido de Marianne, para entregar–se como objeto ao processo de pintura e catalogação – de mais domesticação pelo olhar classificatório, portanto. É nesse sentido que a obra de Marianne North responde com clareza ao projeto eurocêntrico, que trata de incorporar a realidade dos países visitados às ordens e categorias do conhecimento europeu. A tendência classificatória, tão em moda nos *wonder cabinets* desde o século XVI, se encontra expressa na obsessão de Marianne com sua coleção, o que a leva inclusive a organizar viagens com objetivos bem específicos, como pintar uma determinada planta, e na fixação em uma precisão cientificista e naturalista pelo detalhamento. Também a organização da

[8] Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes*: Travel Writing and Transculturation. London: Routledge, 1992. p. 158–59. Minha tradução.

coleção na North Gallery, feita pela própria artista, reproduz os mesmos princípios classificatórios: a tendência a incluir objetos e amostras "autênticos" trazidos dos países visitados e a própria disposição dos quadros, lado a lado e sem espaço entre as obras, como uma coleção de selos colada nas paredes.

North se situa, em termos de seus objetos e estilo, totalmente dentro da tradição, pois opta pelo naturalismo que caracteriza a maioria dos chamados artistas viajantes e escolhe como objeto privilegiado aquilo que, na natureza, mais se afina ao sujeito feminino: a flora, que predomina sobre as paisagens, seu outro campo de interesse. Ao descrever paisagens urbanas e naturais, oscila entre comentários ancorados numa posição de superioridade cultural, quando se refere à decadência e sujeira de vários lugares que visita, e afirmações sobre a beleza e grandiosidade da natureza. A natureza retratada é sempre exuberante, grandiosa, e contrasta com a pequenez do elemento humano, sempre colocado em posição secundária, descentrada no quadro, sempre visto à distância, como que sem foco, ou até mesmo totalmente ausente. Seus quadros paisagísticos confirmam a tradição da pintura de paisagens inglesa dos séculos XVIII e XIX: a representação da natureza se dá como uma realidade desprovida de história, um espaço vazio, em que as relações sociais se encontram totalmente ausentes.

Vale a pena ressaltar, ainda, a opção de Marianne North pela pintura não problemática, e sua fixação em um tipo de objeto que em nada desafiava, e até mesmo confirmava, a posição feminina prescrita pela sociedade vitoriana. Talvez seja essa a razão principal de sua aceitação pelos contemporâneos, como indica o reconhecimento da própria Rainha Vitória em carta a ela enviada após a doação de suas pinturas a The Royal Botanic Gardens.

Outro aspecto a ser considerado é o fato de que, embora viajar para pintar não fosse uma ocupação considerada feminina, a pintura fazia parte das atividades prescritas para mulheres do nível social de North, como a música (piano e canto). Em um artigo publicado em 1831 na revista *Gardener's Magazine,* por exemplo, J.C. Loudon afirma que "saber desenhar flores botanicamente, e flores horticulturalmente ... constitui uma das maiores realizações de nossas jovens da sociedade que vivem no interior."[9] Por outro lado, North acaba por romper com a ideologia dominante ao revelar uma visão profissional de sua atividade como pintora. Ao invés de compactuar com a visão ornamental das atividades artísticas como complemento ao tipo de educação considerada adequada para mulheres, North pinta para ganhar a vida, e revela ser este o objetivo de suas viagens. Também sua forma de lidar com o conjunto de sua obra responde à mesma visão profissional: deseja torná–la accessível ao público, preservá-la como uma coleção, como uma série que adquire sentido em conjunto. Ao construir o "museu" que abriga sua

[9] J.C. Loudon, citado em Anthony Huxley, "Introduction". In: *A Vision of Eden. The Life and Work of Marianne North.* New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980. p. 9. Minha tradução.

obra, North reforça sua importância como bem simbólico e a contextualiza em um espaço cultural privilegiado, aumentando, pela aura, seu valor. Vale lembrar que, quando se inaugurou a North Gallery, a fotografia estava em seus primórdios, e a pintura era o meio mais adquado para retratar paisagens e objetos de países distantes. Isso explica porque houve tanto uma moda de missões artísticas visitando países, inclusive a convite de governos locais, como o hábito de incluir artistas nas expedições científicas desde o século XVIII. No caso do Brasil, por exemplo, destacam–se a Missão Artística Francesa, a participação de William James na Thatcher Expedition de Louis Agassiz, os quadros de Maria Graham e os de Marianne North. No caso de North, a combinação de dois interesses – a pintura e a botânica – resultou no conjunto de uma obra que teve, além do apelo ao gosto do público contemporâneo por países "exóticos", um certo valor científico. Entretanto, suas 832 pinturas receberam avaliações discrepantes quanto à qualidade artística: enquanto o catálogo da exposição que inaugurou a Galeria as apresentava como obra de uma verdadeira artista, outros comentaristas as consideravam frias e "desprovidas de sensibilidade ... causando uma impressão desagradável."[10]

Mas a realização de North deve ser valorizada em termos das condições de trabalho e de transporte das telas. Sem dúvida, a própria quantidade de quadros já representa um enorme investimento. Os quadros eram pintados em papel preparado e fixados em tela no retorno à Inglaterra, o que permitia a restauração dos estragos causados pela armazenagem e viagem. Embora sua técnica seja bastante constante, não apresentando transformações significativas ao longo dos anos, e nunca perdendo um ar bem comportado, por outro lado trata–se de um registro importante para a botânica, inclusive quando se considera que muitos dos *habitats* retratados por Marianne North sofreram posteriormente um processo de deterioração causado pela ação humana.

O Brasil de Marianne North

Marianne North foi uma das viajantes que melhor conheceram o Brasil, onde permaneceu por mais de um ano entre 1872 e 1873. Visitou várias cidades: Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Petrópolis, Teresópolis e passou oito meses em Minas Gerais. Esteve em Juiz de Fora, Barbacena, Congonhas, a capital Ouro Preto, Morro Velho, o seminário do Caraça, Caeté, Mariana, Curvelo, Cocais, Santa Luzia, Sabará, Lagoa Santa. Visitou fazendas e grutas, conheceu o dr. Lund, fez amigos entre os mineiros e os ingleses residentes no estado. Ao deixar Minas e seus amigos, manifesta, em seu habitual tom algo contido, uma certa tristeza. Aparentemente, foi bem recebida e gostou da viagem, tanto que veio para ficar três semanas e permaneceu durante oito meses.

Entretanto, o sentimento positivo não é constante em seu relato. Ao

[10] Wilfrid Blunt, citado em Huxley, op. cit., p. 13.

contrário, com um texto extremamente irônico, North critica costumes locais e faz avaliações às vezes bastante duras sobre as pessoas com quem entra em contato, exceto, é claro, seus amigos. Embora expresse várias vezes seu agradecimento pela hospitalidade que recebia, inclusive de famílias desconhecidas em cujas casas solicitava hospedagem durante suas viagens, North não se cansa de apresentar comentários bastante agressivos. Refere–se, por exemplo, ao "desejo costumeiro [dos mineiros] de saberem o preço de tudo", considera vários de seus conhecidos "desprovidos de idéias", registra que "patriotas são raros no Brasil", menciona repetidamente a sujeira de casas e pessoas e representa de maneira grosseira e caricatural aspectos físicos e costumes locais. Sobre uma família que lhe oferece hospedagem, por exemplo, comenta que "teria feito fortuna em um parque de diversões"; cita a referência feita por uma inglesa a uma senhora conhecida como sendo "muito respeitável ... para uma brasileira"; menciona a pouca curiosidade dos brasileiros pelas coisas do país; revolta–se com a impunidade dos criminosos e a falta de justiça. Mesmo ao elogiar, critica: uma horta bem cuidada é "um milagre de limpeza para o Brasil"; uma das casas que aluga é "limpa ... considerando as pessoas que a cuidam"; uma família que a hospeda gosta de música mas "é uma platéia sem talento", e assim por diante.

O que ressalta nesses comentários é que a percepção da realidade do Brasil está marcada pelos padrões de referência europeus, e mais precisamente ingleses, que informam o olhar de Marianne. Tudo é medido a partir da posição eurocêntrica: a avaliação de pessoas, comportamentos e locais é positiva quando há uma aproximação aos padrões da cultura de referência, e é negativa quando ocorre um distanciamento. As observações sobre o que é europeu denotam sempre um sentido de superioridade, marcando como absoluto e universal um gosto que, obviamente, é uma construção cultural. Entre os europeus, ela ressalta muitas vezes a superioridade inglesa. Petrópolis, por exemplo, não passa de "uma imitação ruim de uma estação de águas alemã de segunda classe"; ela sempre se senta à cabeceira das mesas, por ser considerada "a estrangeira mais importante"; as mercadorias européias são muito melhores que os produtos locais; as crianças mais bonitas do mundo são as inglesas; a bela vila cornualesa de Morro Velho contrasta com a sujeira dos ambientes brasileiros; as horríveis estradas brasileiras lembram a Itália e constituem "abominações [que] parecem uma praga comum a todas as nações latinas". A posição de superioridade cultural é explicitada inúmeras vezes. No enterro de um velho compatriota que fora envenenado, por exemplo, os ingleses de Morro Velho dão uma demonstração de união, para não "deixar os nativos pensarem que os ingleses podiam ser tratados assim". A oposição fica clara, e se estabelece não mais entre brasileiros e ingleses, mas entre ingleses e *nativos*, um termo que carrega as marcas de uma história de dominação colonial e denota a identificação da autora com a posição imperial da Inglaterra.

Também as relações sociais estabelecidas no Brasil recebem uma avaliação crítica da parte de Marianne. Ao descrever a forma como pessoas de nível social alto eram carregadas em liteiras, Marianne estabelece um contraste com o bom costume inglês de andar a pé. Ao se referir aos negros, ela não esconde seu preconceito: as descrições os reduzem ao grotesco, ao ridículo ou ao

pitoresco. Eles são "figuras estranhas, enormes, espalhafatosas", são preguiçosos e sorrateiros, e bastaria tê–los como empregados para perceber que os que os defendem estão equivocados. Em nenhum momento, ao abordar a questão da escravidão, Marianne contextualiza o comportamento dos negros. O que fica implícito é uma visão negativa dessa raça, sem uma avaliação das determinantes culturais que explicam as estratégias de sobrevivência utilizadas. Os elogios à "branda forma" que toma a escravidão no Brasil e as freqüentes referências à alegria e contentamento dos escravos não convencem, pois Marianne se trai ao afirmar que esses são "tão mimados como nós mimamos nossos animais de estimação"! No retrato do outro, seja ele o negro ou o brasileiro, a autora opera por generalização e homogeneização, reduzindo a alteridade a um sistema fixo de diferenças em que a superioridade da cultura de referência fica assegurada.

Também na descrição de paisagens rurais e urbanas percebe–se a ancoragem do olhar observador em sua própria cultura. Marianne contrasta "as belezas da natureza e as misérias da humanidade", e apresenta sempre uma avaliação negativa de tudo que resulta da intervenção humana no Brasil: os prédios "são de mau gosto", o "espalhafato berrante dos jardins" contrasta com a "beleza adorável" e "abundante" das paisagens, as cidades são mais bonitas "à distância", o país só tem a oferecer as "maravilhosas curiosidades naturais". Aliás, convém observar que tais curiosidades têm valor de mercado na Europa, algo que Marianne conhece bem. Além de explicitar a intenção de vender alguns de seus quadros, ela se refere ao alto preço que poderia conseguir se levasse mudas de plantas para vender. Da mesma forma, borboletas e amostras de madeiras são colecionadas, e visam um mercado específico. A relação de Marianne com o Brasil se dá, assim, dentro de uma perspectiva comercial, e a partir de interesses bem estabelecidos e nada neutros ou inocentes. Aliás, bem afinados à visão inglesa referente aos países da América do Sul.

O olhar de Marianne, portanto, não se desloca nunca de seu *locus* de "origem": a Inglaterra é ponto de partida e chegada, tanto para a viagem como para a representação que a viajante faz do país visitado. A lembrança de casa, da pátria, da "terra distante", dos rituais de "nossa igreja", da "brumosa velha Inglaterra", está sempre presente. E mesmo quando se percebe, no relato que cobre os intervalos das viagens, que a autora tem dificuldade em permanecer por muito tempo em seu próprio país, que de alguma forma a oprime, é pelo distanciamento que ela faz uma aferição mais completa da casa. Não é, pois, imprevisível que sejam estas as palavras com as quais conclui seu relato: "Nenhuma vida é tão encantadora quanto aquela vivida nos campos ingleses, e nenhuma flor é mais perfumada que as prímulas, primaveras, campainhas e violetas que crescem em abundância à minha volta aqui". Ao constituir uma visão própria do Brasil e de tantos outros locais percorridos nas inúmeras viagens, Marianne os mede a partir da visão que já traz consigo. E para ela, como para tantos outros viajantes, *there is no place like home...*

Para Tania, mulher–viajante,
amiga e referência.

PALIMPSESTS OF MEMORY

Monica Spiridon

In European culture, spatial landmarks have been assigned a multi–functional task: to interpret, to explain and to legitimize the perceptions of national identities. The unities which national identities proclaim are produced in specific historical sites, within specific discursive formations and are the result of an over determined process of closure. More precisely, what the term identity treats as fundamental is not a natural, but a constructed form of closure, whose particular function is to exclude, to leave out and to render outside the Other.

The *Master Tropes* of more than one nationalist literature were spaces like Rome, Athens, Byzantium, Paris or Vienna. In the wake of a growing anxiety about national identity, literature in different European areas has persisted in building crisis heterotopias (in Foucault's terms): prestigious models, such as *Post–Byzantine Byzantium*, the *Forth Rome*, *Little Paris, Vienna fin–de–siècle, the Athens of the Baltic Realm* are able to meet the requirements of legitimacy.

In several cases in European culture, one may also speak of symbolic and mythical constructions of the same city in different national logics. What must be noted is that, by its very nature, the mythical sense transcends the immediate temporal sphere, although obviously not all temporality. In these cases, we may refer to events and "variants" or preferably different *mythologems* for the same city.

There are various literary representational modes of "imaginary geography" and literary "images of cities". These relationships could be considered on different levels:

1.Compensatory relationships between real and imagined cities.

What kind of geographic phantasms are typical for particular artists, different times and ethnic groups of a given race? What kind of national or supernational utopias are born in the same city?

Deprived of their real topographical meaning, Rome, Paris, Byzantium, Athens, Vienna or Berlin have been currently superimposed over various cultural knots such as Bucharest, Munich, Saint Petersburg and Budapest to compensate for a certain lack of a dignified identity. Each time that a city proclaimed another city – like Paris or Rome – as its signifiant in

order to legitimize itself in symbolic terms, a so called *secondary cultural sign* was born.

In different European cultures, the verosimility of such symbolical modeling has been rhetorically validated by the reports of occasional travelers, but, most frequently, by literature itself.

2.Imaginary idealization of a given urban space – images of glorious cities.

Historically, the distances between certain city topographies accepted as real and their symbolic representations have been highly variable.

In France, for instance, in the seventeenth century the distance between the two elements was perceived as more important than their proximity and was consequently over–emphasized. The ideal city–models of the time – imperial Rome, Alexandria, Tyre, Carthage or Troy – acquired a spectacular symbolic dignity, rhetorically validated by this school. In building this kind of spatial relationship, the mentality of the time placed a particular emphasis on the moral, political and religious gap between the *"really real"* and its ideal model. The so–called Roman model of the French and Parisian classical universe was represented as an ideal city, transparent to retrospective contemplation, but tremendously different when compared to the actual urban world.

3. The play of the literary geographic imagination between national, supranational and local spatial images.

First, let us begin by examining a Russian example:

Gleb Lebedev has developed the theory of the *topochrone* – a reversal of the Bakhtinian *chronotope* – prioritizing place over time and emphasizing the memory and the spirit of the place. The *topochrone* of *The New Archeologists* – the name of the research school founded by Lebedev – focuses on the multiple potential of the locale. According to him, if a city such as Petersburg (Petrograd–Leningrad–Saint Petersburg) had not existed, it would have had to be invented. Or rather, Peter the Great did not just invent, but he realized the symbolic potential of the multiethnic Baltic rim. Petersburg was founded on the ancient route from the Viking world to the Greek and embodied the old "nostos" or homecoming of the Slavic–Baltic world. Lebedev maintains that a number of potential Petersburgs emerged in the seventeenth and eighteenth centuries – fortresses such as Ladoga or Volchov. Some *New Archeologists* even think that the city finally realizes the symbolic fate of all Russian democratic city–states devoured by Moscow in the fifteenth century in its drive for consolidation and centralization of the Russian lands.

Secondly, a German example is worth attention.

It is well known that for most Germans urban society was the antithesis of the organic community that inspired much nationalist thought. However, during the nineteenth century there was a strand of German urbanism that had the same mythic functions as ruralism had for the others. In Germany, the nineteenth century was an age that opened a deep fault line

between the horizon of expectations – the line of "with–images" and the space of experience. Over this period so–called preservationist narratives suggested that the gulf could be bridged, at least partially, by a strong impact of memory, tradition and history on everyday reality. These constantly associated such townscapes as Lübeck (with its status as a Hanseatic city), Nüremberg or Aachen (with their ancient origins) giving them an aura that transcended the everyday destructiveness of the so–called "transition period", which Germany was traversing.

Age, value and myth were associated with specifically *burgerlich* dimensions and aspects, linking the development of German cities, the urban cells of national identity, with specific social groups.

The production of literary topographies is an ideal illustration of the so–called *de–naturalization of the mimesis* – a concept fostered a long time after Aristotle. The *hard* version of verosimility (the Greek *eikos* or the *possible*) slides towards the soft version of cultural verosimility (relying on the Greek *doxa,* or *common opinion*). Such a theoretical development was essential in accounting for some fundamental mechanisms of literary representation, either disregarded or simply ignored by Aristotle.

Identity is frequently linked to a specific physical landscape and, as that landscape changes, to the memory of times when things were different. Hence, why, for nationalism, naming and renaming – the continuing transformation of a supposedly eternal physical environment – is one of the most powerful and contentious tools of memory as one of the most explicit attempts to rewrite the past.

The uneasy relation between the reality and the recollection of cities has deep semantic roots. An imaginary city–text is based on an actual city, surrounded by a constellation of alternative reminiscent worlds.

We cannot look for something we have lost unless we remember it, at least in part: the subject cannot receive representations without creating new ones. Hence, in any spatial recollection, the intertwining of memory and oblivion is essential. These self–reflecting processes are clues pointing to the chain of representations where any step refers to or mirrors another one and where the subject moves between, as well as creates multiple layers of representations. The multiplicity of layers in any process of representation turns a city–text into a palimpsest–city.

According to M. Halbwachs, memories hinting at collective identities imply choices on various levels. If choice is understood as a fundamental property of consciousness, a cognitive necessity and a cultural one too, we have to choose a perspective every time we speak and it becomes possible to argue that we constitute ourselves as we speak. The content of memory and the messages it evokes are also ineluctably social, insofar as they are acquired in the social world and can be coded in *Symbol systems* that are culturally familiar.

We currently assign to our familiar spaces clusters of heteroclite symbolic recollections. Consequently, what I will call a "palimpsest city"

should rather be the result of using urban spaces as instruments of the mutual interaction identity–memory. Moreover, even more as the development of collective identities based more on memory than on history. Manipulating the relationship between present times and historical past to help refine and legitimize cultural identities is one of the main functions of the palimpsest–type representation of a city. Through the processes of collective spatial representation, memory helps rescue irreversibly lost stretches of the past connecting it to the present.

"Palimpsest" is the major trope of my attempt to single out the eclectic layers of memory piled up by the literary representations of the capital city of Byzantium. The concept calls attention to the different points of view and to the diverse strategies of representation involved in naming, renaming and symbolic identifying Byzantium / Constantinople / Istanbul / Tsargrad as the centre of a centennial struggle for national independence and cultural legitimacy.

The texts selected as relevant to our analysis belong to the Romanian fiction of the twentieth century. They help capture the changing attitudes and the heterogeneous layers of sense assigned to the same urban space through the process of shifting its names. The capital–city of the Byzantine Empire has been identified as Byzantium, Constantinople, Istanbul or Tsargrad in particular circumstances by various groups of characters in works by the same author, or even by the same character in the same text revolving around religious, political, social, economic or emotional variables.

For the Romanians, the Byzantine Empire has been a cradle of their national and cultural Origins, a space of the foundational memory. Alongside the Western Roman heritage (the primary source of the Romanian language), the Eastern touch of Romanian Byzantine Christianity represented a worshiped pillar of national self–consciousness. The "*First Rome*" as a well as the allegedly "*Second Rome*"(Byzantium / Constantinople) have embodied the twin roots of "Romanianness."

Romanian interwar historians have even diffused the hypothesis of a continuous Byzantine spirituality between the Danube and the Carpathians after the fall of Constantinople, owing to the Greek cultural network active in the Romanian Principalities. This theory of a post–Byzantine Byzantium is still an open chapter of the Romanian historiography and culture.

However, memory has operated differently and in this respect literature is a more accurate account of the symbolic recollection of the Byzantine legacy by resorting to the present in various ways. The relationship between past and present plays the main part in this processes and in the following text analyses I intend to underline this point.

Naming urban places is in itself a form of selective remembrance of things past at the same time a symbolic action. It can be a short–term process but most frequently, it is a kind of long–term knowledge, intermingling past and present events in a way specific to all mnemonic processes. Both long–term knowledge and current impressions reflect attempts on the part of the perceiver to comprehend and to explain aspects of history. Some of these efforts of grasping meanings take the shape of explicit symbolic form with reference to category labels.

In order to lay emphasis on my line of argument, I have selected two parallel sets of texts from the twentieth century Romanian fiction. The first series consists of roughly speaking historical novels and they are to be stylistically considered serious texts, within the framing polarity *grave – comic.* In order to help refine my conclusions, two of the three novels belong to the same author.

Creanga de aur (*The Golden Bough),* by Mihail Sadoveanu, one of the most prominent novelists of the Romanian literature, takes the form of a typical parable and was published between the two world wars. The second text, also by Sadoveanu is *Zodia Cancerului sau Vremea Ducai Voda* (*The Sign of the Cancer or the Reign of Prince Duca*) an allegedly realist historical evocation that juggles in its background with the theme of the *Good Savage* turned upside down. (This means that the figure of the foreign traveller is a commissioner of the seventeenth century Paris facing a radically different if not a barbarian civilization). The third novel *Adio, Europa* (*A Farewell to Europe*) was produced during Ceausescu's rule, but never published during its author lifetime, due to censorship. After the fall of communism, it was published posthumously and it holds the rare reputation" in Romania of genuine "drawer literature."

The author of *The Golden Bough* uses the well–too known convention of the framed story. The narrator, a geologist travelling across the Carpathians with his disciples, practices a symbolic profession, as he is also addicted to hermeneutics. In his frequent evening talks by the fire with his students, the logic of empiric historiography is frequently at the forefront on the discussion. Professor Stamatin openly doubts historical reason and its utility: "I have never thought they might get anything out of such *wreckage of the time–ocean"*– maintains the devotee to the alternative of imaginary projections based on memory and credited with a paramount force of revelation. In the aftermath of his accidental death, the disciples come across his manuscript called *The Golden Bough,* the fictitious journey of a future local leader from the peaks of the Carpathians down to the imperial Byzantium. It is obviously a voyage through the strata of the collective memory towards one of the hallow sources of Romanian identity – The Eastern Roman Empire and its capital–city.

Surprisingly enough, this city is never identified as Constantinople – its name at the time – but is called Byzantium, by its oldest name. From the point of view of the protagonist – a pilgrim coming down from the Danube to the Mediterranean – and especially for that of his homeland is self–consciousness, only the mould of the empire really matters.

Insignificant in itself, Constantinople – the city of the savage emperor Constantine, the Isaurian – stands for the very idea of Byzantium. The traveller deciphers the layers of a manifold reality – the eternal, significant and noteworthy level and the secular, worldly and ephemeral one. In

Sadoveanu's novel, space is valued by an ethnic group (the ancestors of the Romanians) by means of the contrasting pairs secular–*millennial* or *eternal–ephemeral*: "These are foreigners, barbarians from northern and southern regions, and they are after the phantasms and passions of the transient moment; what is alive in their hearts is not the eternal – Byzantium, it is a Byzantium that lives for one day."

As the main character sharply notices, in early May of the year 787 Byzantium, the capital–city was "an abyss of delights where all peoples mixed and mingled." Nonetheless, his commitments push him to become familiar with all the details of the "seat of the greatest empire", apparently "a paradise on earth and the hub of the world."

Cesarion Breb has been commissioned to explore the backbone of the empire and the true order of Christ, which had arrived by the Danube banks and around the Carpathians from the imperial city. He is looking for the hidden marks of a very special city – best called *Celestial Byzantium* – an equivalent of the *Celestial Jerusalem,* secured by the collective memory and by its products: perennial songs, old sayings and out–of–date manuscripts. On the contrary, what he runs into is the city of corrupt and decayed emperors – a Constantine–city ("Constantine polis"). The book strongly stresses one of the emotional obsessions of the Romanian identity: the imperial syndrome, the overrated interest in the memory of the empires engraved in the national past.

This syndrome is the source of a two–sided evaluation. First of all, a positive one, since the Romanian culture descends from two impressive empires – linguistically, from the imperial Rome (the *First Rome*) and religiously, from the Byzantine empire and from its capital–city, the *Second Rome*. There is also a negative even demonised dimension assigned to empires by the same syndrome: their capacity to generate the downgrade of civilisation and of humanity, which results in corruption, decay and death.

Both sides are present and in contrast in *The Golden Bough.* However, only the second one is striking in *The Sign of the Cancer,* by the same author. The narrative focuses more closely on the events and on the point of view of the "western foreigner", on his way across Moldavia towards Istanbul, and leaves more room for a rich variety of subtle nuances. The narrative shift that occurs in the second novel is obviously strategic and keeps the doors open to constantly playing with the names of the former Byzantine capital. In this novel, Sadoveanu's characters use three names of the same city in parallel – Constantinople / Stambul (the Romanian name of Istanbul at that time) and also Tsargrad. The process of naming/renaming has evidently been dribbled through numerous strata of personal and group recollections.

The good will ambassador of Louis the fourteenth – the abbot de Marenne – is the only one to occasionally refer to Istanbul as Constantinople. The memory of Constantinople, the former capital city of a deceased empire, accidentally haunts the lonely reflections of the French traveller between the Western and the Eastern Europe. His journey across the Romanian Principalities stirs this kind of bittersweet reflections and he mentions the old

name of the city only when thinking at the hazardous destiny of his friend prince Alecu, the fierce enemy of Duca. Apart from this, seizing the opportunity of a brief outlook of the city, an impersonal narrative voice reminds the readers of the twilight of Constantinople, now sleeping beneath the dwellings of a newborn empire, mingling with the walls of the sparkling Istanbul. This auctorial voice is rather absent and vaguely melancholic, like an echo of the well–known adage: "*Sic transit gloria mundi.*"

Both Istanbul (Stambul) and Tsargrad are names that imply a negative image of the empire and of its capital–city. Stambul is the name of a non–European, Oriental city. It emblematically refers to a hostile and barbarian conqueror, different in language, values and customs from his victims – heirs of the first and of the second Rome, being keen on the Byzantine type outfits, on civility codes, on cooking recipes and on royal etiquette. Except from the French traveller, all native characters also use the third parallel name: Tsargrad. This is the Slavic translation for the formula: "*the city of the Caesars*", coined by the imperial Russia and still alive in the Soviet Union, although perceived as either archaic or poetical.

Beyond this kind of nominal game, a fascinating interplay of different social, cultural, religious or political perceptions of the three mighty empires surrounding Romania has been carried on for centuries. In fact, Sadoveanu himself presents us with a story about bygone empires aiming to draw us to a conclusion about his contemporary and aggressive one: the Soviet Union.

In *The Sign of the Cancer*, the *topos* of the empire is constantly the centrepiece. The French abbot has secretly been commissioned by the *Roi Soleil* to carry out an implicit pact with the Turks against the Habsburgs, overtly hostile to both France and the Ottomans. In its relationships with the Ottoman empire, France of Louis the Fourteenth – that had always epitomized for the Romanians the European Occident and their Latin relatives – seeks a certain stability, directed against the aggressive designs of both Russia and the Austrian–Hungarian empire.

It is quite obvious that the novelist evaluates the political forces at work in his seventeenth century fictional world from the point of view of the twentieth century Romania, when the neighbouring Soviet Union was planning to expand towards the West – which it eventually did, taking over Romania after the second world war.

On the one side in Prince Duca's time, Turkey represented the conqueror of Byzantium and the destroyer of Constantinople, whilst on the other it could have been the unique rampart against the Habsburgs and first and foremost against Russia, the future Soviet Union. Hence the manipulation of the name *Tsargrad* – "the city of the emperors" but nonetheless "the city of the tsars"– as a double reminder. It hints towards the humiliation of Constantinople, bereft of its past glory by a powerful and greedy empire, the big fish being swallowed by a much bigger one. At the same time it hints towards a Russia plotting to swallow everything between the Northern see and the Mediterranean including the Ottoman empire and its capital–city, Istanbul

– the ex–second Rome – and to promote a "*Third Rome*", as Catherine the Second used to do.

A rather confusing mesh of memories specific to different temporal layers can be detected in the novel. In order to decode this name game we need to keep in mind that the three parallel names are being manipulated by different groups with particular perspectives and sometimes by the same character, according to various circumstances. Their choices are working on axes loaded with values such as: neutral versus emotional; popular versus educated; native versus outsider; aggressor versus victim; oriental versus occidental; European versus non–European.

Among the names used in the novel, Tsargrad is a self–explaining one and therefore the masses – especially peasants, but also merchants, soldiers, servants at the Prince's Duca court – exclusively designate Istanbul as Tsargrad. For ordinary people it does not mean "the city of the Caesars" but "the city of the Tsars". In this way, the author recalls the well orchestrated campaign of the Empress Catherine the Second, in the seventeenth century, when Moscow tried to emerge as the "Third Rome" – the direct successor of Constantinople – for the nations oppressed by the Turkish empire.

It is worth noticing that whenever the same character uses the three names in succession he is shifting them according to his audience, trying to share the same recollections and to point to the same area of cultural memory. This frequently occurs in the case of Prince Alecu – Duca's rival – who is the most proficient in shifting names. Talking to his devoted servant, he only refers to the city as Tsargrad, as native peasants usually do. But he calls it Stambul when addressing his beloved princess Catrina, Duca's daughter, meaning the capital of an empire that will decide on his love. While being harboured in the city by the French abbot, he is bitterly referring to Istanbul and only once to Constantinople, the glory of the past Byzantine Empire.

The names used by the couple of lovers, prince Alecu/princess Catrina, also alternate according to their higher or lower spirits. In such cases, Istanbul seems rather neutral, while Tasrgrad is the obviously demonised name. It recalls the centuries of Turkish oppression indirectly getting at the emerging Eastern military force, the Russian imperial army – especially the kazaks, periodically sacking their homeland.

For the French abbot, the opposition Constantinople–Istanbul clearly stands for the polarity Occident versus Orient or even European–non–European (as conceived in Sadoveanu's contemporary signposts of reference.)

Between Istanbul and Tsargrad, the novelist sets a mirroring relationship playing a hermeneutic part in his text. The opposition is manoeuvred in a subtle way. The destroyer of Constantinople – contemporary Istanbul – heralds the future Tsargrad – Moscow, the forthcoming city of the tsars, demolishing the power of the Ottoman empire and expending over its territories.

Sadoveanu dreamed up real places along the lines of different group memories and notably of his generation of interwar intellectuals. A cursory glance at his work might notice frequent statements about his mission to write on behalf of the voiceless past generations who couldn't speak out their memories. A congruous part of his monumental work consists of travel, fishing and hunting narratives, testifying for his interest in the most remote corners of the country and in the isolated communities living there – a genuine source of stories about forgotten destinies.

The novelist's fictitious spaces are overloaded with meanings deeply rooted in memories that had survived owing to linguistic stereotypes, still active in contemporary Romania. This makes proof of the deep complicity between recollection and fiction. Such fictions testify for the intimate cooperation between literature and memory and for the differences between history and memory every time when reconstructing past is at the forefront.

A firm independent confirmation of the function allotted by Sadoveanu to the name of Tasrgrad, when compared to both Istanbul and Constantinople, is to be found in a later novel, published after the fall of communism, when its author, I. D. Sirbu, had already passed away: *Adio, Europa (A Farewell to Europe).* Its system of name coding is quite clear and it was striking to censorship as well.

Craiova, the city where the author sets the events, is a communist Romanian urban community reputedly orientalized and "Balkan". The narrator induces to its readers the inference that everything related to and occurring within this peculiar space and time are deviant from current, normal, European standards and closer to the non–European older Turkish features of the country.

Nonetheless, the city is nicknamed Tsargrad – not Istanbul (or Stambul) as expected. The explanation for this apparently paradoxical choice is that the Ottoman Empire symbolically stands for the Soviet Union, the communist oppressor that cannot be overtly singled out. Since it is impossible to nickname this abnormal space "Moscow", the narrator chooses to substitute it with the name of a city set as an ideal model by the Russian tsars. Tsargrad, the imperial city of the Caesars, becomes for the oppressed Romanians the Soviet metropolis – Moscow, the allegedly *Third Rome.* The author's option should be placed in the same logic as Sadoveanu's, when writing about Prince Duca's time, while being perfectly aware of the tremendous Eastern threat to modern European interwar Romania, represented by the city of the communists tsars.

One layer of memory acts as a catalyst for a different – a later or an earlier – one. In such cases, the names of urban spaces operate as agents of recollection and of sophisticated processes similar to optical "refraction". When compared to history, memory manoeuvres different projections of the same space, fracturing it, jeopardizing its unity and assigning various and even conflicting meanings to its parts. In this way, memory discloses its repetitive dimension. In *A Farewell to Europe,* the idea of the empire is demonised and the negative evaluation of one layer of memory enhances the negative strength of the other.

In the previous series of texts, the semantic shift between the names assigned to the same city has been overloaded by the authors with symbolic meanings – religious, political, emotional, ideological, ethnical, social and so on. Their reading calls for a subtle hermeneutics, sensitive to both the inner contexts of the fictional *diegesis* and to the outer contexts of when the texts have been produced.

More than once this symbolic surplus has been overused by the authors and has eventually brought about a legitimate feeling of saturation. The second series of texts that I will only briefly refer to in the following lines should be seen as a retort to this situation. All of them are parodic and ironic and they make use of a well–articulated and dense intertextuality. This type of texts take the act of naming cities as their fictional theme, involving it in a sequence of meta–textual processes and literary self–mirroring. In these particular cases, the choice of literary forms – such as literary genres – acquire a far–reaching significance in itself. A main place should be reserved on such occasions to the various narrative and structural devices associated to the strategic game of recollection. Formal devices such as irony, parody, metaphor, and allegory have currently been endowed by the authors with political significance.

Cartea de la Metopolis (The Book of Metopolis) by Stefan Banulescu is the chronicle of a city –Metopolis – that overtly masquerades as a sheer copy of old Byzantium (the original name of the capital–city). The network of lies, legends, mythology and old sayings that shrewdly intermingle across this bizarre city also hint a certain relation of successorship – at least symbolical – between the City of the emperors and Metopolis. The name of Metopolis means "the city of the metopes". These "metopes" are pieces of red marble dug up from the hills surrounding the city and gratified by the citizens with the fake reputation of Byzantine vestiges.

Nonetheless, in Banulescu's novel, whatever concerns the relationship between Metopolis and the original Byzantium turns out to be fake, but natives don't seem bothered by this. On the contrary, the key characters in the novel are phoney Byzantine personalities – phoney emperors or empresses or poor imitators of them – just because they cannot distinguish between reality and fake or they are not even interested in doing so.

There are two categories of characters engaged in this process of mystification. First of all, there is a culturally refined elite, lead by two experts in reconstructing the past: the old archaeologist and byzantinologue Fillip Lascareanul, a quasi–mythical figure of the city, and his niece and disciple Fibula, having studied archaeology in both Paris and in Rome. Most natives see old Fillip as a literal reincarnation of the Byzantine memory of Metopolis. In her turn, when back to her native city, Fibula enters the business of orphevrery and practices a special type of counterfeit. She mixes and melts gold vestiges belonging to all historical strata of the urban history into allegedly Byzantine–type jewels. Metaphorically pointing to the ways

memory itself works, she mixes genuine Roman coins, with coins originating from the Second Rome – Byzantium – or from Turkish Istanbul.

At the popular level, the ordinary citizens' unique concern is to perform their phoney memories, in all possible ways. This theatrically displayed memory gradually turns, into social ritual and even into Carnival (in Bakhtine's sense). The main event of this collective commemoration is the annual representation of the play script *A Byzantine Fantasy*. The most noticeable particularity of this text is the ironical, mocking way of representing the imperial court and its characters – most of which have at least two contrasting versions, emphasizing the repetitive essence of recollection.

Implying imitation and repetition, memory helps perpetrate tightly ritualized institutions. When represented in literature, this process frequently ends up in ridicule clichés and becomes a rich source of parody. (Post) modern writers are quite aware of this and seem very interested in turning it into a theme of their fictions, as it happens in the *Book of Metopolis*.

The theatrical dimension of memory constantly fascinates Romanian writers. Marin Sorescu deals with this in his historical play *Raceala* (*The Cold*) which evokes the battles between Vlad the Impaler and sultan Mahomet the Second. The latter crosses the Danube and goes north invading Vlad's territories, followed not only by a magnificent army, but also by an original ambulant theatre. To be more specific, after taking over Constantinople, the conqueror has imprisoned the whole imperial family into a golden cage, carrying it with him on the battlefields and forcing his prisoners to endlessly stage for him the fall of Constantinople: "In the evenings, Byzantium was falling" – a character notices, making use of its original name to designate the city. On the one side, this is the particular way of Mahomet to remind everybody of this memorable and glorious event of his personal past. The performance is a literally "living memory", constantly connected by him to the present (This goes on despite the fact that the sultan is himself a writer of poetry and would probably have been able to celebrate this radical turning point in history in his own verses.)

On the other hand, the strange ritual has been conceived as a frightening *memento* to the invaded natives, successors of the Byzantine Empire and of its cultural and religious heritage. Thus a significant part of their memory and of their national identity becomes the hostage of the sultan: a typical case of stolen memory. However, we should not ignore the fact that the mocking register of this "play within a play" has a soothing dimension. It points to the fact that when turned into performance and molded into stiff patterns, all memorable events, even the most tragic ones, become relative and rather erratic.

Following the formal line of argument of Banulescu's and Sorescu's, a young Romanian prose writer of the eighties – Ioan Grosan – captures another outstanding dimension of the repetitive recollection, especially through literature: its proximity to quotation and to intertextuality. This is the theme of his parodic travel novel *O suta de ani de zile la portile Orientului*

(One Hundred Years at the Gates of the Orient). The title itself is a mixture of quotations, from Garcia Marquez and from an emotionally overrated formula of Raymond Poincare, pointing to the location of Romania "at the gates of the Orient".

The phantasm characters of this text travel constantly round trips between the Romanian Principalities, Rome and Byzantium / Constantinople / Istanbul / /Tsargrad. They belong to all imaginable social, ethnic, geographic, economic, gender and cultural strata. They are Romanians, Turks, Tartars, Bulgarians, Albanians, Greeks, Westerners rambling along the Danube and across the remote corners of the eighteenth century Turkish empire, accompanied by prominent characters of the Romanian history or textbooks of literature etc. There are no borders between ages and spaces, between real life and the fictitious universes of Romanian literature.

References to different cities – Byzantium / Constantinople / Istanbul / Tsargrad included – are amalgamated, overlap and are randomly used by all these characters until total confusion, bordering Babel. All possible rules are comically deconstructed until we are led to the conclusion that spatial stereotypes imply an elaborate manipulation of memory, making use of quotation and intertextuality. The author obviously aims to display the technical processes of recollecting, of representing memory through texts and of the overlapping of these texts inside a specific cultural area. According to his fictitious demonstration, the final outcome of this seems to be "the memorable quotation", a particular type of stereotype.

A few concluding remarks.

A basic conclusion of the above analyses confirms Halbwachs' hypothesis that memory is always a matter of choice: the selection of a shared dimension of the past. We remember in order to explain and justify our past, to demonize it or praise it, to ascribe meaning to it.

Every so–called "real" space is a mere product of the storage of various significances – be they parallel, telescoped, conflicting, overlapping, exclusive, complementary etc. These kinds of mixed symbolic senses are specific to every human community. Most frequently, they are representations of the *Self* and of the *Other*. Recollection endows these representations with various values: ethical, ideological, political, religious, social, economic and so on. Within a particular community, these values are shared, having previously been selected, secured and sorted up through specific ritual procedures.

As far as the literary representation of memory is concerned, we might agree that the architectural way of building the distinct layers of recollections assigned to the same space finds a suggestive analogy in the procedures of building the intertextual structures selected to account for it.

In the same way, we cannot ignore the fact that building urban palimpsests always generates repertoires of stereotypes. Stereotyping is primarily a process through which groups represent and assert their different

and sometimes conflicting views, values and ideologies. The application of those stereotypes can have positive or negative consequences, but that assessment is largely a political judgement. In such cases, the term "political" refers to the broad class of activities through which all groups represent and promote their shared interests in relation to others, rather than to the narrow class of activities related to party, politics or government – as sociologists maintain. Stereotype formation comes not at the end of the journey but is an ongoing process on the road that takes a group from one significant event to the next. Memory is one of the essentials tools that allows social groups to make a rich variety of sense out of their moulding spaces.

The functioning of the real city as a site of cultural production is always mediated through symbolic practices of self–identification of the communities which inhabit this city. It is possible to articulate various paradigms of spatial imagination on a real city, which do not depend simply on the shifts in historical poetics.

In the terms stated by J. Hillis Miller in *Topographies*, we could move from the Heideggerian "dream of harmonious and unified cultures rooted in one particular place" to "an understanding of literary spaces, as open to potentially limitless mapping, according to various contextual strategies."

Therefore we can conclude that any investigation into the complex and fascinating processes of building spaces of memory inevitably places the explorer in a somewhat uncanny situation, ideally described by Italo Calvino in his *Invisible Cities*:

"I could tell you how many steps make up the streets rising like stairways and the degree of the arcades' curves and what kind of zinc scales over the roofs; but I already know that this would be the same as telling you nothing. The city does not consist of this, but of relationships between measurements of its space and the events of its past. As this wave of memories flows in, the city soaks up like a sponge and expands."

REFERENCES.

Bonetti. Michel. 1994.*Habiter. Le bricolage imaginaire de l'espace,* Paris: Desclee de Brouver.

Bruns.Gerald L.1 987, Cain: Or the Metaphorical Construction of Cities, Salmagundi,74–75:70–85.

Compagnon. Antoine. 1998. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun,* Paris : Ed. du Seuil.

Gelley.Alexander. 1993. "City–Texts: Representation, Semiology and Urbanism", in Poster Mark (ed.), *Politics, Theory and Contemporary Culture,*New York: Columbia University Press: 237–261.

Gregory. Derek. 1994. *Geographical Imaginations.*London: Blackwell.

Halbwachs. Maurice 1992. *On Collective Memory,*Edited, translated and with an Introduction by Lewis A. Coser, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Haupt. Heinz–Gerhardt. Michael G. Muller & Stuart Woolf eds. 1998. *Regional and National Identities in Europe in the XIXth and XXth Centuries/ Les identités régionales* et *nationales en Europe aux XIXe et XXe siècles.* Kluwer Law International.
Hillis–Miller, J., 1995, *Topographies.* Stanford: Stanford University Press
Lehan. Richard. 1998, *The City in Literature. An Intellectual and Cultural History.* Univ. of California Press.
McGarthy. Craig. Vincent Y.Yzerbyt and Russel Spears editors.2002. *Stereotypes as Explanations. The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups,* Cambridge: Cambridge University Press.
Meyendorf. John. 1996. Rome,Constantinople, Moscow. Historical and Theological studies St. Vladimir's Seminary Press *Pavel. Thomas.G. 1996. L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique. Paris :Gallimard.*
Pitsakis.Constantinos.G.1992."Universalité et nationalisme: la Nouvelle Rome. Quelques Points de repère à travers les textes grecs". in *Umanita e nazioni nel diritto e nella spiritualita da Roma a Constantinopoli a Mosca,* a cura di Pierangelo Catalano e Paolo Siniscalco. Herder Editrice e Libreria: 25–43.
Tachiaos. A.E.1989. "Byzantium after Byzantium". in J. Meyendorff et al., *The Legacy of St. Vladimir*, SVS Press: 45–60.
Turner. Victor. 1974. *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society,* Ithaca: Cornell University Press.

LA FOLIE : NARRATIVISATION DU VÉCU COLONIAL

Sylvie André

Le thème du fou, dans la littérature post–coloniale, est un thème récurrent. Or la folie, si l'on en croit Michel Foucault, est susceptible d'une définition sociologique et culturelle autant que d'une définition purement clinique et scientifique: "La conscience de la folie, au moins dans la culture européenne, n'a jamais été un fait massif, formant bloc (...) Pour la conscience occidentale, la folie surgit simultanément en des points multiples, formant une constellation qui peu à peu se déplace, transforme son dessin..."[1].

Dans cette perspective, il paraît particulièrement intéressant d'étudier les variations de cette thématique dans les oeuvres des écrivains post–coloniaux. Au–delà de la part de création individuelle, la fréquence du thème invite bien entendu à l'analyser au regard de la situation sociologique et culturelle de l'époque, et donc de la situation coloniale qui est un élément capital de l'histoire du début du XX ème siècle.

Les oeuvres romanesques étudiées appartiennent à des aires culturelles différentes et leurs écrivains ont été ou sont impliqués dans des processus de décolonisation divergeant les uns des autres. Je me propose donc de montrer que ces situations déterminent d'une certaine façon l'image du fou et sa fonction narrative. J'ai choisi de comparer des textes narratifs de la littérature Maori anglophone à une nouvelle et un roman publiés par un grand écrivain africain lusophone, Mia Couto, qui me semblent particulièrement significatifs.

Dans un premier temps j'aimerais situer plus précisément les oeuvres dont j'ai choisi de parler dans l'espace et dans le temps. Le peuple polynésien, probablement originaire du Sud–Est asiatique a essaimé dans une grande partie de l'Océan Pacifique, à l'intérieur d'un triangle approximatif partant de Hawaii jusqu'à l'île de Pâques et la Nouvelle–Zélande. La langue parlée en Polynésie française est assez proche de celle parlée aux îles Samoa, en Nouvelle Zélande et dans les autres archipels polynésiens. Les Polynésiens constituent ainsi 80% environ de la population de la Polynésie française, une forte majorité de la population samoane mais seulement 15% de la population de la Nouvelle–Zélande dont ils sont pourtant le peuple d'origine. Ce peuple

[1] Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1999, Gallimard, p.215

a connu durant le XXème siècle des destins politiques très différents, même s'il a, dans l'ensemble, vu sa culture laminée par la vague coloniale. A partir d'une situation de domination, il a, grâce à un très fort mouvement de renaissance culturelle et d'affirmation identitaire conquis son indépendance en 1962 aux Samoa, acquis une autonomie politique de plus en plus grande en Polynésie française à partir de 1984 et une reconnaissance politique de ses droits en Nouvelle–Zélande.

Patricia Grace, néo–zélandaise, et Albert Wendt, quant à lui originaire des îles Samoa, constituent deux exemples de romanciers maori, vivant en Nouvelle–Zélande, écrivant en Anglais pour affirmer leur droit à l'existence et à la différence. En effet même un système démocratique ne leur garantit pas une reconnaissance suffisante et les marginalisent en tant que minorité ethnique. Ils ont publié leurs premières oeuvres, au début des années 1970, au moment même où le gouvernement néo–zélandais reconnaissait la spoliation des droits dont avaient été victimes les Maori du fait du système colonial mis en place au XIXème siècle. La légitimité des droits de la couronne britannique sur l'île de la Nouvelle–Zélande est fondée sur le Traité de Waitangi signé les 9 et 10 juin 1840 par la plupart des chefs Maori et les représentants de la Couronne. Pendant de longues années, la version en langue anglaise de ce traité, signé aussi en langue maori, a prévalu, alors qu'elle ne reconnaissait aucun des droits fonciers du peuple indigène. Or, la version en langue maori pouvait servir de base à une interprétation beaucoup plus favorable aux droits coutumiers, et fut donc à l'origine de nombreux procès dont l'issue réaffirmait avec constance le droit du colonisateur. Ce n'est qu'en 1975 que le gouvernement néo–zélandais admit explicitement le préjudice colonial par le biais du *Treaty of Waitangi Act* qui instituait le tribunal de Waitangi, compétent en matière de revendications coutumières maori sur les terres relatives au traité: "(il) finit par remplir un rôle fondamental dans la recomposition du paysage social, juridique et politique de la société néo–zélandaise au point de devenir la 'conscience de la nation'"[2].

Mutuwhenua de Patricia Grace publié en 1978, participe de ce mouvement de restauration des droits et de la culture maori comme constituante essentielle de l'identité néo–zélandaise post–coloniale. Otto Heim lit dans ces romans une apparition de la violence sociale et familiale qui est le signe d'un refus du prétendu consensus qui prévalait auparavant quant à la prééminence des valeurs "Pakeha", c'est à dire celles des néo–zélandais d'origine européenne[3]. Pouliuli d'Albert Wendt paru en 1977, exprime plutôt la difficulté à constituer une identité nationale dans un contexte post–colonial d'accession à l'indépendance. Le thème du Fou présente de grandes similitudes dans les œuvres citées. Ces similitudes sont dues à une perception

[2] Yves–Louis SAGE, " La Protection de la pierre de jade ("pounamu") dans le droit néo–zélandais", in *Multiculturalisme et identité en littérature et en art*, l'Harmattan, 2002, pp.99–125.

[3] Otto HEIM, *Writing along Broken Lines*, Auckland University Press1998, p.13

commune du phénomène colonial et au trouble axiologique qui résulte de la colonisation. Désorientées, les communautés ont tendance à trouver dans le fou la figure de leur désarroi et de leur besoin de transcendance du Sens. Cependant d'autres similitudes apparaissent en fonction des formes et des étapes du processus de décolonisation.

L'explication de la folie du vieil homme (The Old Man) dans le roman d'Albert Wendt, est de cet ordre. Le fils d'un pasteur indigène est repéré par les missionnaires européens pour son intelligence. Il est le premier Samoan à partir étudier la doctrine religieuse en Angleterre. Quelques mois après son retour il sombre dans la folie: "He accused (his superiors) and his dead parents of having stolen his soul and replaced it with the crippled soul of papalagi",[4] ce qui signifie "personne d'origine européenne". Parmi les membres de la communauté, certains pensent que la folie est un refuge contre une insupportable souffrance causée par la somme de connaissances étrangères à son propre univers qu'il a dû accumuler. En fait la folie du vieil homme semble issue d'un intense sentiment de transgression coupable : il a trahi les siens et leur culture commune. En effet, pendant des années il a répandu une religion étrangère et contribué ainsi à la colonisation des esprits. Le héros principal du roman, Faleasa Osovae, sera lui aussi emporté par la folie, après l'avoir feinte, parce qu'il se révèle incapable de concilier les valeurs modernes et les valeurs traditionnelles. La liberté individuelle, le goût de la réussite et de l'argent sont pour lui incompatibles avec le sens traditionnel de la communauté, de la solidarité et de l'autorité. Le symbolisme accusateur du fou chez Albert Wendt se traduit au niveau même de la transgression vestimentaire. Dans Pouliuli le vêtement du fou symbolise les ravages de l'endoctrinement des esprits et du culte de l'efficacité: "Then he started to appear publicly in a strange uniform which the LMS's rivals, the catholics priests, identified as a german military uniform. Soon afterwards he (...) took to organising military parade with his students at the theological college".[5]

Au commencement de la renaissance maori, le traumatisme colonial peut être crûment exprimé au moyen d'un symbole frappant et sans ambiguïté, au moins à ce niveau de l'analyse.

Dans Mutuwhenua, publié par Patricia Grace à peu près à la même époque que Pouliuli la folie n'est pas un symbole immédiatement donné comme tel mais elle apparaît au fil du récit comme la conséquence inéluctable d'une double inégalité de destin : une jeune femme maori doit suivre son mari d'origine européenne, abandonnant ainsi sa famille et sa terre. Leur mariage est le résultat de goûts et d'intérêts communs. Dans la première partie du roman, l'héroïne Linda Ripeka, fait l'expérience d'un amour qui la conduit à valoriser la similarité des conduites humaines plutôt que les différences. Elle est prête à voir en son père un raciste parce qu'il est réticent à accepter

[4] Albert WENDT, *Pouliuli*, University of Hawaii Press, p.111

[5] *Pouliuli* p. 111

Graeme et elle s'émerveille des rapprochements qu'elle peut établir entre les activités ménagères de sa mère et de sa belle mère. Cependant une telle attitude révèle comme en creux, en s'efforcant de le nier, à quel point les deux communautés peuvent se méconnaître et vivre séparement dans le même pays. Le mariage a donc lieu et les deux époux partent vivre dans une ville éloignée. Peu à peu Linda sombre dans la dépression, envahie par une sorte de sentiment d'inquiétante étrangeté des lieux, des choses et des gens. Même son mari lui parait étranger: "in some things there can be no bridge to understanding"[6].

Le compromis auquel elle aspirait n'a pu naître et si Graeme l'aime suffisamment, il devra faire l'effort d'accepter sa "Maoriness" autrement dit sa polynésianité. Linda fait l'expérience de l'impossibilité de vivre coupée de ses racines familiales et géographiques malgré sa bonne volonté et son amour. Graeme doit aller vers elle et non l'inverse. Derrière l'histoire se dessine donc une allégorie des rapports entre les communautés. Seule une pédagogie de l'inversion dialectique des rapports de pouvoir peut changer les choses : message d'espoir bien qu'il paraisse peu réaliste a priori. C'est le message que porte la naissance de l'enfant métis à la fin du roman même s'il existe "differences (...) that could never be resolved".

Ainsi pour Patricia Grace comme pour Albert Wendt les tentatives d'assimilation sont à la lettre une folie, le biculturalisme une schizophrénie. Cette analyse caractérise bien sûr les romans de la première période. Indéniablement, dans les romans analysés ici, le fou est le meilleur symbole du traumatisme colonial. En effet, certains personnages ont perdu le "Sens", dans la confrontation de deux cultures. Incapables de faire coexister des forces trop divergentes, ils n'ont pu préserver leur intégrité mentale. Les textes font état d'une souffrance psychologique telle qu'elle les a conduits à la folie. La transgression involontaire des barrières culturelles et des règles du système colonial débouche sur la folie.

Les particularités de la décolonisation en Afrique lusophone peuvent expliquer certains aspects de la thématique du fou dans les œuvres de Mia Couto que nous allons analyser. Alors qu'en Afrique noire francophone, comme aux Samoa, le processus de décolonisation s'est fait sans violence armée dans les années 60, dans les pays lusophones, tels l'Angola et le Mozambique, la décolonisation a été beaucoup plus tardive et s'est faite dans un contexte de lutte violente. Bien sûr, la théorie communiste de la décolonisation soutenue par la politique de l'Etat soviétique, ont eu une importance capitale : l'aliénation des pays et des peuples ainsi que la domination coloniale légitimaient le recours au soulèvement de type guerilla. En effet, devant un système colonial qui survivait et se durcissait à cause de la dictature salazariste au Portugal, les colonies africaines lusophones ont été le théâtre de guerres entre les forces coloniales métropolitaines et les mouvements de libération armée soutenus par l'URSS, le MPLA et l'UNPA

[6] Patricia GRACE, *Mutuwhenua*, p. 121

en Angola fondés en 1956, le FRELIMO au Mozambique, fondé en 1964. Dès 1966, l'Afrique du Sud vient compliquer le jeu en appuyant en Angola un mouvement nationaliste mais anti–communiste : l'UNITA. Après la révolution des œillets au Portugal qui commence le 24 avril 1974 les colonies portugaises africaines vont accéder à l'indépendance, le 25 juin 1975 pour le Mozambique[7], le 11 novembre 1975 pour l'Angola, ce qui donnera lieu dans les deux cas à un exode massif des populations d'origine portugaise. Toutefois, dans un contexte de guerre froide, les indépendances seront endeuillées par des guerres civiles atroces, dont les séquelles ne sont pas complètement disparues et dans lesquelles s'opposeront gouvernements issus des anciens mouvements pro–communistes et groupes armés anti–communistes.

Publiant en 1999 un roman sur l'accession du Mozambique à l'indépendance, *Chronique des jours de cendre*, Mia Couto va placer la figure du fou au centre de son entreprise narrative. Comme chez les romanciers maori, la folie est l'expression privilégiée du traumatisme colonial avec cependant une dimension spécifique, due à l'histoire. L'un des personnages de Mia Couto est très proche du fou de Pouliuli, « The Old Man ». Fils de sacristain africain, il a cru aux promesses de l'église catholique et à la beauté du monde. Enrôlé dans l'armée coloniale, il deviendra fou à la suite d'une attaque de sa caserne. Comme « The Old Man », il inversera les signes, priant nu dans l'église afin d'être débaptisé : "je ne veux parler qu'avec le diable. Toutes ces choses, je les veux aussi longtemps que va durer cet enfer que nous vivons ici"[8].

La civilisation occidentale s'est révélée encore une fois tueuse d'âmes. Toutefois, l'originalité de Mia Couto est ailleurs : le plus fou n'est pas africain mais portugais et dissimule sa folie sous l'apparence de la normalité : Lourenço de Castro, inspecteur de la PIDE[9], remplit sa fonction de répression avec zèle et rentre tous les jours chez lui retrouver sa mère. Elle est la seule, avec sa sœur, à être le témoin des rites obsessionnels et conjuratoires auxquels se livre Lourenço, comme se laver perpétuellement les mains, de ses cauchemars, de ses phobies, comme celle du ventilateur qui lui rappelle les circonstances de la mort de son père, lui aussi inspecteur de la PIDE. Le système colonial relève en soi de la folie, de la déviance : asservir des hommes ne peut se faire impunément. Le colonisateur ne peut être épargné par la négation de l'humain qu'il a mise en place et à laquelle il participe. Contrairement aux romanciers maori de la fin des années 70, en 1999, chez le romancier Mozambicain, la dénonciation ne s'arrête pas à la dénonciation du traumatisme culturel, elle dit le vice fondamental du système colonial : on perd son humanité en niant celle de l'autre. Autre folie, celle de la Tante Irène, jeune femme arrivée tardivement dans la colonie, sympathisant avec les

[7] Symboliquement, le roman de Mia Couto a pour titre original : *Vinte e Zinco*, double référence au 25 avril 1975 et au 25 juin 1975.
[8] Mia COUTO, *Chronique des jours de cendre*, Albin Michel, 2003, p.82
[9] PIDE : police militaire sous la dictature de Salazar.

Africains, tombant amoureuse du leader indépendantiste, participant aux actions du FRELIMO. Lorsque son amant est arrêté et torturé à mort[10], lorsqu'elle voit son cadavre, elle sombre dans la folie. Ici encore, la dénonciation est claire, sans ambiguïté, le système colonial, de par sa logique même d'aliénation et de répression, est une folie au sens plein du terme.

Il convient de souligner que dans les romans analysés est toujours présente une dimension de la folie que Michel Foucault voit apparaître en Europe à l'aube de la Renaissance et qui, selon lui demeure une dimension essentielle de sa définition, même si le monde moderne s'efforce de l'ignorer: "La seconde (dimension) , héritière des grandes horreurs ancestrales, reprend, sans le savoir, le vouloir ni le dire, les vieux rites muets qui purifient et revigorent les consciences obscures de la communauté (...) elle demeure plus proche de la rigueur immobile des cérémonies que du labeur incessant du langage."[11].

Dans la plupart des romans, en effet, le fou entretient de mystérieux liens avec le monde de la spiritualité et de la signification dernière. Dans Mutuwhenua, la folie de Linda est en relation avec un objet ancien, exhumé lorsqu'elle était enfant et qui est doté d'un pouvoir mystérieux, lié à l'âme du grand–père mort depuis de longues années. Dans le roman d'Albert Wendt les villageois sont persuadés que la folie est reliée au surnaturel. Les religions traditionnelles et occidentales se mêlent sans que cela soit perçu comme une incohérence . En ce qui concerne le Vieil Homme que nous évoquions ci–dessus, "the belief that he was in his own unique way a messenger of God, living proof of God's ability to suffer the world's pain, became firmly rooted among the people"[12].

En revanche Faleasa , quant à lui, est possédé par un démon traditionnel, un "aitu", qui prend la voix de la mère décédée du héros. Mary, dans un roman plus tardif de Patricia Grace, Potiki, a une relation particulière avec le lieu sacré de la communauté, le Marae, qu'elle passe des heures à nettoyer amoureusement. En ce qui concerne son fils, Toko, à la suite d'une pêche miraculeuse, il ne fait plus aucun doute qu'il est "un cadeau spécial(...) un taniwha (un génie de la mer)".

Depuis sa naissance, la famille est persuadée qu' "il a des dons. Il possède un savoir particulier".[13].

Quant à l'univers de Mia Couto, il est peuplé de croyances africaines : "Sachez que ces gens, les nègres comme vous les appelez, ont des pouvoirs que vous ne connaissez pas"[14].

[10] Mia COUTO, *Chronique des jours de cendre*, Albin Michel, 2003, p.108 : *« Il frappa, frappa tellement que les mains de l'autre se défirent en charpie, pâte sanguinolente et sans contour »*
[11] Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p.222
[12] Albert WENDT, *Pouliuli*, p.112
[13] Patricia GRACE, *Potiki*, p. 98 et 67
[14] Mia COUTO, *Chronique des jours de cendre*, p.30

Ainsi, dans Chronique des jours de cendre, le mécanicien africain qui accepte de ne travailler que pour la PIDE, va–t–il dépérir jusqu'à en mourir et tous pensent qu'il est victime de sorcellerie. Quant à Irène, elle entretient de mystérieuses et étroites relations avec Jessumina, la *« nyanga »* ou sorcière de la communauté. Pour Michel Foucault, comme nous l'avons dit, une figure particulière de la folie apparaît en Europe à une période de bouleversement du savoir et elle exprime les limites de la conscience lucide. "La folie fascine parce qu'elle est savoir (...) Ce savoir, si inaccessible et si redoutable, le Fou, dans sa niaiserie innocente, le détient. Tandis que l'homme de raison et de sagesse n'en perçoit que des figures fragmentaires d'autant plus inquiétantes– Le fou le porte tout entier en une sphère intacte: cette boule de cristal qui pour tous est vide, est pleine à ses yeux, de l'épaisseur d'un invisible savoir"[15].

Ainsi dans la littérature que nous analysons, le fou est–il incontestablement en même temps que le symbole central du traumatisme colonial, celui d'un autre savoir, un savoir la plupart du temps ésotérique, difficile à exprimer, à conceptualiser.

Bien évidemment, cette présence des croyances traditionnelles et l'accent mis sur un ordre de signification "supérieur" ne veulent pas dire nécessairement que les romanciers maori ou le romancier mozambicain aient une foi absolue en ces croyances. Ils veulent pourtant, sans aucun doute, manifester ainsi une profonde envie de transgresser les schémas d'interprétation qui leur sont proposés au niveau de la conscience claire. Ils veulent aussi porter témoignage d'une quête d'identité et de sens non encore parfaitement aboutie. C'est à cet égard que les divergences entre les oeuvres sont sans doute les plus importantes, car on touche au coeur de l'organisation narrative de la signification. Dans certaines oeuvres la dimension mythique côtoie la dimension romanesque pour montrer à la fois la continuité des valeurs fondamentales d'une culture, leur dynamisme et leur prolongement dans une recherche de sens résolument tournée vers le présent et l'avenir. Subramani analyse le style d'Albert Wendt de la manière suivante: "The typical style of what might be called the "abstract reality"of Wendt's fiction is abstract diction, aphoristic statements and allegory (...) the real world merges with the mythic as the characters surrender their corporality and become allegorical principles"[16].

La quatrième de couverture de l'édition française du roman de Mia Couto, parle d'une littérature "à la croisée de l'imaginaire africain et de la langue portugaise", d' « une écriture riche » imprégnée « d'un esprit « magique »".

Toutefois, au vingtième siècle et dans un contexte de lutte contre le colonialisme, le mythe échoue à expliquer le monde. La parole prophétique du fou demeure incompréhensible ou au moins obscure pour les hommes ordinaires. Dans le roman d'Albert Wendt, le constat est désespéré. Le chef

[15] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p.64–67
[16] SUBRAMANI, *South Pacific literature*, university of South Pacific, 1985

du village, Faleasa Osovae feint de sombrer dans la folie pour échapper à une existence qu'il pressent inauthentique, pour pouvoir transgresser les règles et être libre. Cependant aidé de son meilleur ami, il pense pouvoir continuer à diriger son clan et l'engager dans l'avenir qu'il espère être le meilleur pour la communauté. Sa manipulation des êtres va avoir des conséquences tragiques et il sombrera dans une folie véritable, incapable de s'opposer à l'évolution de son peuple vers des structures occidentalisées de la pire des façons : prééminence de l'argent et de la corruption. Son échec est aussi spirituel, puisqu'après avoir été un diacre exemplaire, il se retrouvera face au Vide du Ciel. "It didn't matter now whether he was a christian or not: he was soon to die and the Void didn't scare him any more– Pouliuli would embrace him, give him mining"[17].

Toutefois cet affrontement du démon traditionnel de la nuit, Pouliuli, se transformera en défaite, puisque cet esprit fort sombrera dans la démence. Son ami conclut amèrement le roman par ces mots: "sleep on, my most precious friend, safe in the embrace of Pouliuli, The Great Darkness (...) Sleep on, my friend, while the world dreams of terror..."[18]

Ici , tragiquement, le Sens délivré par le fou est absence de sens et le démon de la Grande nuit donnera son titre à l'ouvrage.

Il n'est guère étonnant que dans des romans plus tardifs comme Potiki la tonalité du thème ait évolué. En effet la situation politique a elle–même évolué ainsi que les diverse formes de néocolonialisme. Par ailleurs, les idéologies réactionnaires de restauration des valeurs traditionnelles, au besoin artificiellement recréées, ont fait long feu. En effet, les pays nouvellement indépendants qui ont voulu mettre en place une nouvelle société à partir de schémas ancestraux pour gommer la domination coloniale ont pratiquement tous échoué, de la Tanzanie à l'Indonésie: "Most countries, however have at some point acknowledged the damaging consequences of rejecting much that is Western and attempting to take their countries back to an idyllic, often only mythical, world on the past"[19].

Le biculturalisme, en Afrique comme dans la zone Pacifique est désormais vécu plutôt comme une chance que comme une insupportable schizophrénie. Ainsi, en Nouvelle–Zélande, les gouvernements tendent–ils à promouvoir une identité biculturelle faisant même de la culture maori le coeur visible de leur différence à l'intérieur du Commonwealth.[20] Dans les romans des années 80, le fou n'est donc plus seulement le symbole privilégié du traumatisme colonial, même s'il demeure une figure clef de la quête axiologique. Dans *Potiki*, Mary et son fils Toko sont des handicapés physiques et mentaux de naissance. S'ils peuvent symboliser aux yeux des Pakeha la dégénérescence de la race Maori, ce symbole est vigoureusement nié par le narrateur: "Je vis ce qu'il vit (...) Il vit en ma grand–mère, en ma

[17] Albert WENDT, *Pouliuli*, p. 136
[18] Albert WENDT, *Pouliuli*,p.147
[19] Raj VASIL, *Biculturalism*, Victoria university of Wellington, 2000, p.4
[20] Le Haka des All blacks est une danse guerrière traditionnelle des Maori.

Mary et en moi, tout un peuple décrépit, demeuré, difforme. (...)Ce fut alors que je compris(...) les années de blessures, de chagrin et d'esclavage enserrés dans le coeur de ma grand–mère Tamihana".[21]

En fait ces êtres se révèleront une richesse sans mesure pour leur communauté. Donc, dans les années 80, la problématique colonisés / colonisateurs prend une nouvelle forme. Il ne s'agit plus de dénoncer les méfaits de la colonisation mais davantage de se prendre en charge pour agir. En Afrique, après 20 ans d'indépendance, l'heure est au bilan et à une vision plus sereine du phénomène colonial. Michael King fait état d'une évolution historique qui explique ce changement de perspective en Nouvelle–Zélande: "Compared with the conditions of earlier years, major and irreversible adjustments had been made within New Zealand society by the 1980s. Maori were a far more visible component of every aspect of the country's life".

Dans les romans des années 80, le fou est toujours une figure clef de la signification, mais la tonalité en est plus optimiste en général.

Dans *Potiki*, le roman de Patricia Grace publié en 1986, nous trouvons des échos de diverses actions entreprises par les Maori pour faire reconnaître leurs droits, actions telles que la "Maori Land March" ou encore l'occupation de Bastion Point pour empêcher la construction d'un parc de loisirs sur des terres dont les Maori avaient été indûment dépossédés. Dans ce roman, Patricia Grace envisage même l'action violente comme la seule réponse possible au refus pakeha de reconnaître les graves préjudices nés de la colonisation.

Dans ce roman, le fou joue un rôle très particulier. Il est certes fortement rattaché à la tradition et à un sens supérieur comme dans les romans des années 70, mais, il est d'une certaine façon ramené à une univers purement humain où seuls les hommes sont responsables de leur destinée. Il faut sans doute pour mieux comprendre la fonction du fou dans cette oeuvre, rappeler les constructions intellectuelles qui ont permis aux peuples colonisés de reconquérir leur dignité et de revendiquer leur liberté. Ceci nous conduira à mieux apprécier la tentative de Patricia Grace. Pour les francophones, il faut mentionner l'immense impact de la Négritude dont la plus grande réussite a été de renverser les valeurs et de douer de positivité ce qui jusqu'ici était considéré comme les signes mêmes de l'infériorité du Noir. On sait pourtant que la Négritude exaltée par Léopold Sédar Senghor a été vivement critiquée dans ce qu'elle pouvait avoir d'essentialiste. En effet la race était quasiment acceptée comme une donnée de base, ce qui ne pouvait être que dangereux et par ailleurs éminemment discutable, l'existence de races humaines étant dépourvue de fondement scientifique.

Toutefois la Négritude en même temps qu'une opposition à l'idéologie communiste universaliste, qui appliquait à toutes les sociétés la même analyse et proposait les mêmes solutions, a développé un courant de reconquête et de relecture de la tradition. On a vu surgir de grandes figures

[21] Patricia GRACE, *Potiki*, ed.Arlea, p.147

magnifiées, telles que Chakha en Afrique [22]ou le demi–dieu Maui en Polynésie, porteuses du symbole de la fierté d'être soi et de la dignité retrouvée. La même vision essentialiste était à l'oeuvre, les revendications se faisant au nom d'une "âme noire" ou d'une "âme maori". Dès lors comment concevoir le rattachement à une culture et à une tradition qui ne soit pas un piège, le prétexte à l'exclusion, à la tyrannie, à l'obscurantisme, à la violence? En choisissant les personnes les plus faibles de la communauté, Mary et Toko, pour en faire les réceptacles de la tradition, Patricia Grace éloigne toute possibilité d'instrumentalisation de cette tradition à des fins politiques ou personnelles par ces personnages. Ce qui n'était pas le cas dans le roman d'Albert Wendt, Osavae Faleasa utilisant la tradition pour asseoir son autorité. En fait Mary et Toko ont un lien mystérieux avec le Marae ou foyer spirituel de la tribu. Le Marae maori de Nouvelle–Zélande a toutes les poutres et les pièces de charpentes sculptées de figures anthropomorphes. Mary passe sa vie à frotter et à cirer ses figures, comme pour les maintenir en vie. On pourrait presque penser que son fils, Toko, est né de cette activité, même si une explication beaucoup plus prosaïque nous est donnée: "Et elle posa son visage contre le visage sculpté (...)Ils s'étreignirent et restèrent ainsi, étroitement enlacés, à écouter le battement, les pulsations et la paix de leur coeur".[23]

Une sculpture représentant Toko, lorsqu'il mourra, viendra occuper la place qui lui était réservée, à la base d'un pilier. Car Toko, à sa façon, a pu prédire l'avenir de la communauté. Leur infirmité, celle de sa mère et la sienne, les protége du mal. Ce sont des êtres parfaitement bons, a qui leur innocence donne des pouvoirs d'entendement spéciaux: "Et ce que je sais depuis, c'est que ma connaissance, mon savoir à moi, sont différents. C'est une connaissance des choses d'avant, et de maintenant, et d'après, qui ne ressemble pas à la connaissance des autres personnes".[24]

En fait, Toko est une sorte d'incarnation du Marae, gardien de la tradition familiale, à qui l'auteur adresse de merveilleuses pages poétiques qui ouvrent et ferment le roman. Le Marae est la mémoire d'un peuple, le signe de sa pérennité. Il transcende le temps pour relier les choses et les gens à l'essentiel: "C'était une vieille histoire, un récit ancien, mais à présent, un nouvel épisode s'y ajoutait. L'origine du récit remontait à la graine qui avait donné l'arbre. (...) C'était une histoire qui ouvrait la mémoire et y plantait sa graine. Elle se faisait récit d'un peuple grâce au bois, êtres et bois étant tous deux nés de la terre et du ciel, de telle sorte que l'arbre et la tribu ne faisaient qu'un, les membres de la tribu étant frères de l'arbre."[25]

Le Marae délivre la signification ultime pour qui sait interpréter les figures, mais cette signification est toujours chez Patricia Grace le fruit de la rencontre d'une collectivité et d'une terre. Si elle transcende l'individu, elle est purement humaine et ne fait jamais référence à un monde supérieur, sauf

[22] cf. Mia COUTO, *Chronique des jours de cendre*, p.93
[23] Patricia GRACE, *Potiki*, p.32
[24] Patricia GRACE, *Potiki*, p.76
[25] Patricia GRACE, *Potiki*, p. 252

peut–être celui de l'animisme le plus basique, génies de la Terre et de l'eau par exemple. La référence à Dieu est toujours distante et ironique: "La volonté de Dieu nous intimait de réciter l'alphabet, les tables de multiplication, le catéchisme, de chanter les hymnes. Les caramels et les images des saint martyrs étaient conservés dans une boite en fer verte décorée d'un Jésus."[26].

Mary se trompe aussi sur les paroles de l'Ave Maria, en faisant quelque chose d'amusant et de sans conséquence. L'Histoire racontée par le Marae n'est pas une histoire figée ou qui peut être perdue ou défigurée. Cette histoire est en perpétuelle création. Elle évolue sans cesse avec les besoins des hommes. Lorsque l'ancien Marae est détruit par un acte criminel, la communauté le reconstruit et l'adapte: "Certains dessins reproduisaient les anciens, ceux qui faisaient déjà partie de notre identité(...) Il y avait également de nouveaux motifs : l'inondation et le feu, les routes et les engins, la cohésion et la force, le travail et la récolte."[27].

Ainsi, en 1986, Patricia Grace réussit–elle à renouveler le thème de l'âme ethnique. Elle en maintient la transcendance qui devient création collective dépassant tout individu. Elle la présente aussi comme ouverte au monde moderne et aux autres grâce aux vertus de l'amour et de la bonté symbolisées par deux êtres innocents et fous: Mary et Toko. Dépouillée de son discutable essentialisme, l'âme du peuple peut désormais fonder à la fois une identité et un avenir.

Mia Couto, quant à lui, refuse les frontières et les oppositions, à sa manière. Rappelons que cet écrivain est d'origine portugaise et a choisi la nationalité mozambicaine. Ce passage des frontières culturelles et ethniques est symbolisé par le couple Jessumina/Irène. Elles ont en effet un destin semblable. Toutefois, si le parallélisme narratif demeure la signification est ambiguë, peut être comme l'avenir même du Mozambique sur le court terme. Jessumina "avait été prédestinée. Elle allait sans tarder recevoir l'esprit du nzuze et disparaître dans les eaux du lac Nkuluine. (...) Jessumina entra dans le lac et s'évanouit dans ses eaux pendant sept ans (...) au fond de l'eau, le peuple du lac lui enseignait les secrets d'un autre savoir " [28].

A la fin du roman, alors que le régime colonial s'effondre, Jessumina entraîne Irène vers le lac : suicide ? meurtre expiatoire symbolique ? initiation et transmission de pouvoir entre la femme noire et la femme blanche ? L'écrivain maintient la plurivocité de l'épisode. L' « âme ethnique » peut, peut–être, dépasser la couleur de peau, la culture transmise dès l'enfance, pour déboucher sur une fraternité de destin. La folie d'Irène devient donc le signe d'une mystérieuse élection : la folie est porteuse d'une signification pour l'avenir.

Comme nous l'avions déjà constaté, les oeuvres des années 80 sont nettement plus optimistes que celles des années 70 : le Fou sert à évaluer le passé, à apprécier la place à lui accorder afin d'en faire le ferment du présent. La folie devient signe positif.

[26] Patricia GRACE, *Potiki*, p.23
[27] Patricia GRACE, *Potiki*, p. 206.
[28] Mia COUTO, *Chronique des jours de cendre*, p.65

Nous laisserons le mot de la fin à l'écrivain africain lusophone et à sa nouvelle intitulée Rosa Caramela[29]. L'héroïne en est infirme et folle. Sa folie est de naissance mais le thème de la colonisation est sous–jacent puisque, comme le dit l'auteur:" The hunchback was a mixture of all the races, her body crossed many a continent"[30].

Sa manie consiste à aimer, à nettoyer et à habiller les statues des jardins publics. L'une d'entre elles est sa préférée, statue d'un représentant de l'administration coloniale dont le nom est oublié. Pourtant le commandant fera emprisonner Rosa Caramela : "Her only crime: venerating a colonialist (...) yearning for the past".

Rosa a voulu s'opposer à la démolition de cette statue. Or, selon les autorités, cette statue est un obstacle à la naissance d'une nouvelle société. Il faut effacer les séquelles du colonialisme et retrouver une « pureté » identitaire perdue: "The hunchback's madness concealed other, political motives (...) the monument was a foot from the past tripping up the present".[31]

Toutefois une telle attitude peut donner lieu à toutes les dérives et à tous les racismes. Il suffit de rappeler ici le drame du Rwanda ou plus près de nous les événements de Fidji et le refus de considérer les habitants d'origine indienne comme des citoyens à part entière au nom de la légitimité de la race[32]. Cette revendication de "purification" a pu permettre ainsi la justification de toutes les tyrannies politiques après les indépendances: "Sukarno, the great Indonesian nationalist, condemned Western democracy as divisive and ill–conceived and establish "Guided democracy" based on the traditional concepts of musjawarah (discussion and debate) and mufakat (consensus) In practice it turned out to be little more than an attempt by Sukarno to entrench his personal power."[33].

Dans la nouvelle de Mia Couto, l'honneur national exige que la statue soit démolie et Rosa, si inoffensive, jetée en prison. La revendication nationaliste outrancière devient à son tour une folie de l'histoire. A sa sortie de prison, Rosa créera un scandale en se dénudant devant une tombe ouverte lors d'un enterrement et pleurera auprès de la statue déboulonnée. Dans sa folie, et avec son innocence, elle tirera la leçon de l'histoire du colonialisme "(it) no longer belongs to time".

Quant au colonialiste déboulonné "it was as if he had climbed down himself, burdened by fatigue"[34].

---

[29] Mia COUTO est mozambicain. Deux de ses recueils de nouvelles ont été publiés en anglais: *Every Man is a Race* (*Cada homen é uma raça*, 1990), *Voices made Night* (*Voces anoitecidas*, 1986). Edition *citée: Every Man is a Race*

[30] Mia COUTO, *Rosa Caramela*, p.1

[31] Mia COUTO, *Rosa Caramela*, p.5

[32] En Mai 2000, Georges Speight tente d'abolir la constitution fidjienne qui garantit les mêmes droits à tous les citoyens.

[33] Raj VASIL, *Biculturalism*, p.5

[34] Mia COUTO, *Rosa Caramela*, p.8

A sa façon, Mia Couto, demande que l'on tourne la page, que le colonialisme ne soit plus prétexte à la dictature ou frein pour l'avenir. Quant à Rosa Caramela, si elle aime les statues, c'est parce qu'elle n'a jamais reçu d'amour ou d'affection de la part des êtres humains. Elle est persuadée, qu'à travers elle, c'est l'amour qui est condamné. Il est peut–être temps de rappeler que le roman de Patricia Grace *Potiki* est sous–titré l'Homme–amour.

Parce que la folie permet d'écarter le carcan de l'organisation dominante de la signification, de faire apparaître d'autres modes d'appréhension du monde, elle joue un rôle central dans la narrativisation du vécu colonial. Le thème de la folie ouvre les chemins d'une signification en cours d'élaboration : comment rendre compte du phénomène colonial, comment en dénoncer le scandale et les séquelles d'une manière recevable par la société contemporaine, comment le dépasser pour l'intégrer à une histoire collective en construction sans en gommer l'horreur inadmissible ? La plupart des romanciers post–coloniaux ont su exploiter le thème pour enrichir notre compréhension de la réalité contemporaine.

NUEVAS APORTACIONES AL ESTUDIO DE LA RECEPCIÓN HISPÁNICA DE LA OBRA DE ANTONIO TABUCCHI

Assumpta Camps

Antonio Tabucchi (Vecciano, 1948) es, sin duda, el escritor italiano de su generación que goza de una mayor proyección internacional, con éxitos tan importantes como la novela *Sostiene Pereira* (1994), la cual culmina para el gran público una carrera literaria, iniciada en los años '70, que cuenta ya con una veintena de obras.

En este artículo estudiaremos la recepción de su obra en el ámbito hispano, con particular atención a las divergencias que se observan en el estudio de la traducción de su producción literaria en catalán y en castellano, y que obedecen a las particularidades propias de cada sistema literario.[35]

La inmediatez de Tabucchi en traducción castellana

Tabucchi empieza a ser traducido y publicado en España a mediados de la década de los '80, siendo su primera obra conocida en esta lengua *Donna di Porto Prim* , que presenta la editorial Anagrama poco después de su aparición en Italia, es decir, en 1984. A partir de este momento, se irán sucediendo, con una celeridad inusitada en el panorama de la recepción de la literatura italiana entre nosotros, las traducciones de sus obras, con tan sólo uno o dos años de distancia respecto de las primeras ediciones italianas. Es el caso de *Notturno indiano* (editada 1984 en Italia y 1985 en España), *Piccoli equivoci senza importanza* (1985, frente a 1987 en España), *Il filo dell'orizzonte* (1986, frente a 1988 en castellano), *L'angelo nero* (1991, frente a 1993 en nuestro país), *Sostiene Pereira* (1994, frente a 1995 en España), hasta alcanzar la estricta contemporaneidad, como ocurre en *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (publicada el mismo año 1997 en uno y otro país). Habrá, sin embargo, algunas excepciones a esta tónica general seguida por la recepción española de su obra, pero hablamos en todos los casos de desfases temporales de cinco o seis años como mucho, algo insignificante si lo comparamos con lo que ocurre en el caso de otros escritores italianos del siglo

[35] Una primera versión del presente ensayo fue publicado en CAMPS, A. (2002). *La recepción literaria*. Barcelona: PPU. Este estudio aporta nuevos datos que completan y actualizan la versión anterior.

XX., como hemos tenido ocasión de evidenciar en estudios anteriores. Nos referimos, por ejemplo, a *Il gioco del rovescio* (1981 en Italia, frente a 1986 en traducción castellana), o de *Requiem* (publicada inicialmente en portugués en 1986) que no se dará a conocer en España hasta 1994. De hecho, el éxito indiscutible de *Sostiene Pereira* no sólo determinó una mayor celeridad — como se observa en la inmediatez con que se presenta al público español la siguiente producción de Tabucchi, por ejemplo *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997)—, y por tanto un menor desfase temporal en su recepción, sino la recuperación de una parte de su obra anterior, como ocurre con *Sogni di sogni* (de 1992, presentado en España en 1996), o el mismo *Requiem*, así como la reedición de las obras de Tabucchi traducidas anteriormente en España. Si bien es cierto que este proceso de recuperación se había iniciado ya unos años antes, gracias a la buena acogida que obtuvo *Notturno indiano*. Así, por ejemplo, veremos traducido en 1986 *Il gioco del rovescio*, como ya apuntábamos arriba. Sin embargo, las obras de los años '70 quedarán claramente postergadas, y tardarán mucho en darse a conocer en España, si es que se traducen. Nos referimos, por ejemplo, a *Piazza d'Italia* (publicada en Italia en 1975 y tan sólo en 1998 en nuestro país, contemporáneamente en castellano y catalán). En el mismo sentido, hay que hablar de otro título bastante más reciente, y sin embargo desconocido hasta 1999, como es *Dialoghi Mancati* (1988). Peor es el caso de *Il piccolo naviglio* (1978), aún por traducir, un título sin duda menor de su producción, pero que a pesar de todo merecería quizá un poco más de atención.

A pesar de estas escasas excepciones, las traducciones y reediciones de sus obras siguen una dinámica bastante lógica, y una periodicidad de uno o dos años, gracias a la labor de la editorial Anagrama de Barcelona fundamentalmente. No podemos decir lo mismo, sin embargo, de su recepción catalana, como tendremos ocasión de analizar más tarde. Y menos aún en las otras lenguas estatales. Su presencia en el ámbito gallego es muy reciente y escasa (tan sólo podemos reseñar las ediciones gallegas de *Nocturno hindú* y *Afirma Pereira,* ambas de 1999), y ninguna, en cambio, en euskera. Cabe señalar, por otra parte, que la recepción de Tabucchi en ámbito hispano se localiza casi exclusivamente en Barcelona desde un primer momento, aunque con más razón en la actualidad dada la exclusividad de derechos de traducción que ostentan Anagrama, para el castellano, y Edicions 62 para el catalán. Con muy pocas excepciones: *Un baúl lleno de gente* y *Los diálogos frustrados*, títulos que verán la luz gracias a la editorial Huerga y Fierro de Madrid, con licencia de Anagrama, y que cuenta con una distribución muy inferior en el mercado hispánico.

El título de Tabucchi que arroja un mayor número de ediciones es sin duda *Sostiene Pereira*, con múltiples reediciones en castellano (y en catalán, presente asimismo en gallego), básicamente gracias a Anagrama (aunque hay que añadir a sus ediciones las del Círculo de Lectores, Salvat editores y RBA). Constituye un verdadero *boom* editorial, bastante insólito — como apuntábamos arriba, en la historia de la recepción hispánica de la literatura italiana contemporánea. Hasta 1995 sus traducciones acostumbraban a

reeditarse dos o tres veces, a lo sumo cinco, como *Notturno indiano*. Pero a mediados de los años '90 se produce un cambio substancial en este panorama, siendo así que a partir de entonces, además de las primeras ediciones castellanas y catalanas de *Sogni di sogni* (1996), *La testa perduta di Damasceno Monteiro* (1997 en castellano y catalán), *Un bagule pieno di gente* (1997 en castellano), o *Piazza d'Italia* (1998 en castellano y catalán), hay que hablar de múltiples reediciones de sus obras ya publicadas en años anteriores. Así, por ejemplo: *Donna di Porto Prim* (reeditada en 1996 en castellano), *Notturno indiano* (reeditada en 1995 y 1997 en castellano, y en 1993 y 1997 en catalán), *Il gioco del rovescio* (reeditada en 1997 en castellano), *Piccoli equivoci senza importanza* (reeditada en 1997 y 1998 en castellano), *Il filo dell'orizzonte* (reeditada en 1997 y 1999 en castellano), *I volatili di Beato Angelico* (reeditada en 1997 en castellano), *L'angelo nero* (reeditada en 1997 y 1998 en castellano), o *Requiem* (reeditada en 1996 y 1997 en castellano). Como consecuencia de este *boom* editorial, el lector español tiene a su disposición desde mediados de los '90 una buena representación de la producción tabucchiana.

Sin lugar a dudas, una de las claves de este cambio producido a mediados de los años '90 se debe al estreno de la película *Sostiene Pereira*, basada en su novela homónima. El éxito de la película ha contribuido notablemente a hacer que Tabucchi fuera conocido por el gran público español, cumpliéndose una vez más la norma según la cual la película juega un papel importante en la promoción de un libro, hecho que han sabido aprovechar fehacientemente las editoriales que cuentan con los derechos de traducción, es decir, Anagrama y Edicions 62, de Barcelona.

Tabucchi en catalán

La traducción de la obra de Tabucchi al catalán es subsidiaria de su introducción en España por Anagrama, siendo la primera muestra *Petits equívocs sense importància*, de 1986, que curiosamente no verá la luz en castellano hasta un año más tarde, aunque se ha reeditado en esta lengua en varias ocasiones (1997 y 1998). La Editorial Pòrtic de Barcelona es responsable de este primer interés por Tabucchi, que comprende la obra citada, a la que seguirá el título *El fil de l'horitzó*, publicado al año siguiente (1987), en ambos casos inmediatamente después de las primeras ediciones italianas (de 1985 y 1986 respectivamente). Por tanto, aunque la recepción catalana no precede a la castellana (a diferencia de lo que ocurre recurrentemente en la recepción de muchos autores italianos del siglo XX), sin embargo se anticipa en lo que a estas dos obras coetáneas se refiere, publicadas por la editorial Feltrinelli de Milán originariamente. Los títulos anteriores de Tabucchi, en especial obras de innegable relieve como *Donna di Porto Prim* (1983) o *Notturno indiano* (1984), ambos publicados por Sellerio de Palermo, se dejarán de lado en ámbito catalán durante años: en el primer caso, esta obra no se traducirá hasta la tardía fecha de 2003; en el segundo, deberá esperar 8 años (1992), si bien es cierto que a partir de entonces conocerá varias reediciones (1993 y 1997). La situación es aún peor en el caso de otros títulos de la producción de Tabucchi, en absoluto menores,

como *Il gioco del rovescio*, *I volatili di beato Angelico* o *L'angelo nero.* Siendo así que podemos afirmar que la traducción de sus obras en catalán no alcanza una cierta regularidad hasta bien entrada la década de los años '90. No sólo es relativamente reciente, como vemos, sino que, como viene siendo habitual en el contexto editorial catalán, también es más reducida. De hecho, se limita a tan sólo 11 títulos, y en su mayoría se trata de ediciones únicas, que no han conocido ninguna reedición salvo en el caso de *Nocturn a l'Índia*, presentado por primera vez en esta lengua por la Editorial Bromera de Alzira, en 1992 (8 años más tarde de su presentación en Italia, como apuntábamos, y 7 años después de la traducción de Anagrama, reeditada también en 1987, 1988, 1995, 1997 y recientemente en 2001); *Afirma Pereira*, publicado por Edicions 62 de Barcelona en 1995 (reeditada en 1998, 2001 y 2003); y *El cap perdut de Damasceno Monteiro* (reeditada en 2001). Sin duda la discontinuidad editorial ha afectado a la traducción al catalán de la obra de Tabucchi, que parece regularizarse, sin embargo, a partir del éxito internacional de *Sostiene Pereira* y del momento en que Edicions 62 se hace cargo de la publicación de sus traducciones a esta lengua de forma exclusiva. A partir de entonces, irá afianzándose hacia el cambio de siglo. Hasta tal punto que no sólo hallamos, a partir de mediados de los '90, una traducción de Tabucchi cada año, prácticamente con el ritmo de aparición que hemos constatado para la recepción en castellano, sino que observamos, además, que se reedita la traducción anterior de *Nocturn a l'Índia* en 1993 y 1997, y se publica por primera vez *Dona de Porto* Pim (2003), colocando ambas obras en el lugar que se merecen, después de años de inexplicable desatención en ámbito catalán. Ni que decir tiene que, una vez más, la popularidad adquirida por el autor a partir de 1995 ha contribuido notablemente a su éxito editorial también en este reducido mercado catalán, que constituye un subsistema del polisistema hispánico. Quedan, sin embargo, algunas obras de Tabucchi por dar a conocer al público catalán, y esperamos que la tónica seguida en los últimos tiempos sirva no sólo para acelerar su recepción a partir de ahora — como así ha sido con la traducción de *Si stà facendo sempre più tardi* (editada en castellano y catalán en 2002 contemporáneamente) —, sino también para recuperar parte de su producción anterior que ha quedado en el olvido.

Los traductores de Tabucchi

Capítulo a parte, pero no exento de interés, es el que hace referencia a los traductores de Tabucchi en España. La primera traductora de su obra fue Carmen Artal, conocida por sus versiones de Bruno Munari, de Melandri, o de Andrea de Carlo, así como de Baudelaire, entre otros. A ella se deben *Dama de Porto Prim*, *Nocturno hindú* y *El juego del revés*. Joaquim Jordà, conocido como traductor de Leonardo Sciascia o Giorgio Manganelli, además de por sus versiones de M. Foucault o de Rousseau, y traductor, a su vez, de autores catalanes al castellano (entre los que cabe citar a Quim Monzó, Ferran Torrent o Pere Calders), substituyó a Artal para Anagrama en *Pequeños equívocos sin importancia* y *La línea del horizonte,* entre 1987 y 1988. Sin

embargo, los mayores traductores de Tabucchi al castellano son Javier González Rovira y Carlos Gumpert, que han traducido, casi siempre conjuntamente, toda su producción restante (excepto *Un baúl lleno de gente*, obra de P. L. Ladrón), especializándose en Tabucchi ya desde 1991. Por otra parte, C. Gumpert es el traductor habitual de Tabucchi para la prensa periódica española. Anagrama ha presentado casi exclusivamente su obra a esta lengua, haciéndose cargo de los derechos de traducción (que ha cedido tan sólo para *Un baúl lleno de gente*, ensayo literario sobre la obra de Pessoa, y *Los diálogos frustrados*) desde hace años, con singular perspicacia, y buena fortuna desde que ha sobrevenido el *boom* editorial de Tabucchi a partir de 1995.

En catalán, sin embargo, la discontinuidad observada en las editoriales que se han ocupado de este autor se repite en lo referente a los traductores, y ni siquiera la exclusividad de derechos que ostenta Edicions 62 en los últimos tiempos ha propiciado una continuidad en este sentido. Las primeras traducciones, presentadas por Pòrtic, son obra de Salvador y Marta Albertí, dos traductores más conocidos por su dedicación a trabajos de lingüística y diccionarios de catalán. Joan Francesc Mira, conocido como especialista de la obra de J. Fuster, además de por sus colaboraciones en la prensa catalana radical (en el "Temps", concretamente), es el responsable de la versión catalana de *Nocturn a l'Índia*. Por su parte, Xavier Riu, profesor de Filología Clásica y traductor habitual de Edicions 62, se ocupó de la traducción catalana de la muy exitosa *Afirma Pereira*, mientras que *Somni de somnis...* es obra de otro traductor habitual de la casa editorial barcelonesa, Jordi Cornudella, conocido por dar a conocer a otros autores italianos contemporáneos, como Roberto Pazzi, además de por sus estudios de la obra de J. Carner. Por su parte, Pep Julià, traductor de *El cap perdut...,* está también vinculado a esta editorial y es conocido, además, como traductor del inglés (de Allan Brown o Gerald Durrell, entre otros). Más recientemente se han incorporado a esta tarea otros traductores: Víctor Compta o F. Miravitlles, y sobre todo Pau Vidal, responsable de la versión catalana de *Donna di Porto Pim* para una colección de Edicions 62 de amplia distribución y gran prestigio, como es la "MOLU XX", así como traductor de la última novela del autor italiano, *Es va fent més i més tard.* En general se trata de traductores profesionales en su mayoría (excepto en algunos casos, como hemos podido ver), pero ninguno muestra, desgraciadamente, la especialización y conocimiento del universo tabucchiano que se advierte en el terreno de la traducción al castellano. Sin embargo, resulta obvio que a partir de la mitad de los '80 en castellano, y de los '90 en catalán, la producción de Tabucchi se acostumbra a presentar al público por parte de traductores de renombre en sus respectivos campos, lo cual es índice del prestigio adquirido por el autor, y a la vez —como pez que se muerde la cola—, una de las causas que ha contribuido a dignificar la calidad de sus traducciones. La reciente profesionalización de la traducción determina, no obstante, que no hallemos

escritores entre las filas de los traductores de la obra de Tabucchi, a diferencia de lo que venía siendo habitual en otras épocas.

Sin duda Tabucchi, no siendo un escritor de masas, sino un autor cuya calidad literaria y constantes referencias literarias lo alejan de la producción de gran consumo, ha conseguido llegar al gran público. Su reconocimiento es, de hecho, previo al *boom* editorial, acaecido a partir de 1995, dado que ganó numerosos premios literarios con anterioridad, desde el "Médici Étranger" de 1987. Con todo, el año 1994 es el de su verdadera consagración como escritor en Italia, pues obtiene por *Sostiene Pereira* el Premio Campiello, el Viareggio–Ràpaci o el Premio Scanno. Con todo, su traducción a 16 idiomas se debe en gran medida al éxito de la película homónima. Habrá que ver, pues, a partir de ahora, cuál será su evolución en el futuro, y cómo se comporta la recepción de su obra en ámbito hispano en el s. XXI.

Referencias bibliográficas

Dama de Porto Prim, trad. de Carmen Artal (en castellano), Ed. Anagrama, Barcelona 1984. Reeditada en 1987 y 1996.
Dona de Porto Pim, trad. de Pau Vidal (en catalán), Ed. 62, Barcelona 2003 ("MOLU XX").
Nocturno hindú, trad. de Carmen Artal (en castellano), Ed. Anagrama, Barcelona 1985. Reeditada en 1987, 1988, 1995, 1997 y 2001.
Nocturn a l'Índia, trad. de J.F. Mira (en catalán), Ed. Bromera, Alzira 1992. Reeditada en 1993 y 1997.
Nocturno hindú, trad. de Onofre Sabaté (en gallego). Edicións Positivas, Santiago de Compostela 1999.
El juevo del revés, trad. de Carmen Artal (en castellano), Ed. Anagrama, Barcelona 1986. Reeditada en 1987, 1997 y 2001.
Petits equívocs sense importancia, trad. de S. y M. Albertí (en catalán), Ed. Pòrtic, Barcelona 1986.
Pequeños equívocos sin importancia, trad. de J. Jordà (en castellano), Ed. Anagrama, Barcelona 1987. Reeditada en 1997 y 1998.
El fil de l'horitzó, trad. S. y M. Albertí (en catalán), Ed. Pòrtic, Barcelona 1987.
La línea del horizonte, trad. de J. Jordà (en castellano), Ed. Anagrama, Barcelona 1988. Reeditada en 1997, 1999.
Los volátiles del beato Angélico, trad. de J. González Rovira y C. Gumpert (en castellano), Ed. Anagrama, Barcelona 1991. Reeditada en 1997 y 2000.
El ángel negro, trad. de J. González Rovira y C. Gumpert (en castellano), Ed. Anagrama, Barcelona 1993. Reeditada en 1997 y 1998.
Réquiem: una alucinación, trad. de J. González Rovira y C. Gumpert (en castellano), Ed. Anagrama, Barcelona 1994. Reeditada en 1996, 1997, 2002.
Réquiem, trad. de Núria Prats i Empar (en catalán), Ed. 62, Barcelona 2001 ("El balancí", 414).

Sostiene Pereira, trad. de J. González Rovira y C. Gumpert (en castellano), Ed. Anagrama, Barcelona 1995. Reeditada en 1996, 1997 y 2003. Reeditada por Salvat Editores [Parte de la *Obra Completa*. T. 4], Barcelona 2002.
Afirma Pereira: un testimoni, trad. de X. Riu (en catalán), Ed. 62, Barcelona 1995. Reeditada en 1998 y 2001, y en 2003 (en "Petita biblioteca universal").
Afirma Pereira, trad. de Mª Dolores Martínez (en gallego), Editorial Galaxia, Vigo 1999.
Sueño de sueños. Los tres últimos días de Fernando Pessoa, trad. de J. González Rovira y C. Gumpert (en castellano), Ed. Anagrama, Barcelona 1996. Reeditada en 2000.
Somni de somnis, Els tres últims dies de Fernando Pessoa, trad. de J. Cornudella (en catalán), Ed. 62, Barcelona 1996.
Un baúl lleno de gente, trad. de P. L. Ladrón (en castellano), Ed. Huerga y Fierro, Madrid 1997.
La cabeza perdida de Damasceno Monteiro, trad. de J. González Rovira y C. Gumpert (en castellano), Ed. Anagrama, Barcelona 1997. Reeditada en 1998 y 2002. Reeditada por RBA Coleccionables, Barcelona 2000.
El cap perdut de Damasceno Monteiro, trad. de P. Julià (en catalán), Ed. 62, Barcelona 1997 ("Butxaca", 1). Reeditada en 2001.
Piazza d'Italia: fábula popular en tres actos, un epílogo y un apéndice, trad. de J. González Rovira y C. Gumpert (en castellano), Ed. Anagrama, Barcelona 1998.
Piazza d'Itàlia: faula popular en tres parts, un epíleg i un apèndix, trad. de Víctor Compta (en catalán), Ed. 62, Barcelona 1998.
Los diálogos frustrados, trad. de P. L. Ladrón (en castellano), Huerga y Fierro, Madrid 1999.
La gastritis de Plató, trad. de Francesc Miravitlles (en catalán), Ed. 62, Barcelona 1999 ("LLibres a l'abast", 333).
Se está haciendo cada vez más tarde: novela en forma de cartas, trad. de C. Gumpert (en castellano), Anagrama, Barcelona 2002. Reeditada por Círculo de Lectores, Barcelona 2002.
Es va fent més i més tard, trad. de Pau Vidal (en catalán), Ed. 62, Barcelona 2002 ("El balancí", 444).

5. O Comparatismo e suas fronteiras

NATIONAL LITERATURES IN THE AGE OF GLOBALISATION

Mihaly Szegedy–Maszak

> 'a national literature comes to consciousness at the stage at which any young writer must be aware of several generations of writers behind him, in his own country and language, and amongst these generations several writers generally acknowldged to be of the great. (...) He will recognize the common ancestry, but needn't necessarily like his relatives.' (Eliot 19665, 56.)

Today a literary historian cannot pretend to be an omniscient observer recounting 'wie es wirklich gewesen ist'; instead he may be inclined to present an occurrence from several different perspectives that may at times contradict rather than complement one another. There are no 'raw' facts in literary history, just as there is no transparent interpretation. Any fact transmitted by an historian already implies certain theoretical presuppositions. Those who believe that historical facts or literary texts speak for themselves are simply biased without knowing it. They do not realize that literary history is a self–reflective discipline and an act of strategic fictionalising.

My intention is to discuss the role of some keywords used by literary historians. Instead of offering a systematic investigation, I wish to focus on biographical, national, comparative, evolutionist and reception–oriented research. It might be necessary to look for new keywords even if no means has been discovered for getting rid of the old ones.

Except for the works of two or three major authors, an earlier Hungarian text is read primarily as a specimen of medieval, renaissance, or Baroque culture, while books written on nineteenth–century literature are often read for the biographical keys they can supply to the 'canonical' works. Historians of literature were always affected by public opinion. In the discussion of texts written in earlier centuries scholars were led primarily by an antiquarian interest that inspired them to search for historical monuments. By contrast, in the case of works composed in more recent periods, the cult of genius often made them view texts as fragments of autobiography. This conception, inspired by a vitalist approach to personality, led to the idea that Petőfi and Ady were the most important Hungarian authors of the last two centuries and to the rise of the biographical monograph as a genre. While it should be given its historical due as an important factor influencing the

attitude of generations of readers, recognition of the historical legitimacy of the genre should not be mistaken for a demand for its restoration. The study of the cult of Petőfi or Ady cannot be substituted for the analysis of the changing reception of their works. One may even ask if the popularity of the biographical approach was not responsible for the emphasis on these two poets at the expense of Vörösmarty, a Romantic of international magnitude, János Arany, whose place is still undefined in comparative terms, Babits and Kosztolányi, authors whose activity was deeply rooted in the spiritual atmosphere of the early decades of the twentieth century.

One of the difficulties for historians is how to distinguish value–judgments from arbitrary articles of faith. The distinction between factual information and value–judgments is untenable. We never make unpreconceived judgments, but are always confirming or rejecting received opinion, whether consciously or unconsciously. In the nineteenth century, the idea of national identity served as a criterion for separating the essential from the negligible. In histories of national literatures, the works have been approached almost exclusively from a point of view that has emphasized what is nationally distinctive rather than what is common to several nations. To bridge the gap between national and comparative literary history is easier said than done. A comparative assessment of the literatures in languages of large distribution is quite different from that of the so–called minor literatures. A Hungarian comparatist may be tempted to focus on values that are widely accepted as central to his native culture but are hardly known to the international public. For the adherents of national historiography, it is difficult to resist the temptation to correct international judgment. While it is certainly true that commentaries on the less accessible literatures may be based on superficial evidence – a striking example of this is René Wellek's essay on the Baroque containing a reference to the work of Endre Angyal, a Hungarian scholar of negligible significance (Wellek 1963, 116, 120) –, it would be a mistake to dismiss international reception as merely a bunch of pitiable errors. The interests of a foreign audience may differ from those of a native public. Let me use a recent example to illustrate my point.

In 2002, Imre Kertész was awarded the Nobel Prize for Literature. At the time this happened, his works had been sold in more copies in Germany than in Hungary. Several explanations have been offered. None of them seems to be convincing. Mine would be based on the idea of a discrepancy between national and international perspectives due to different degrees of translatability. The works of Péter Esterházy are arguably more significant achievements of verbal art but they are deeply rooted in Hungarian history. Their emphasis on the historical connotations and semantic aspects of the signifier make them less translatable than *Fateless*, the first and possibly best novel by Kertész, which is becoming an integral part of the slowly emerging international canon of holocaust literature. Kertész has a double identity: history forced him to see himself as belonging both to 'us' and to the 'other', and his language reflects this.

Before I pass to what could be regarded as the common denominator of the literary histories with biographical and national orientations, I wish to point to the uncertainty of the survival of the national paradigm. In the 1990s, numerous publications tried to warn that the world stood culturally in great danger of Americanisation. The result may be eroded historicity, a danger predicted in *The Sense of the Past* (1917), an unfinished novel by Henry James about America's isolation from history. If this hypothesis is correct, the globalisation of the economy may involve denationalisation and the effacement of local cultures. 'It does not matter where I am so long as I have a computer connected to the Internet,' Hillis Miller wrote in a book in which he tried to assess the changes in literary study in an age of globalization (Miller 1999, 17). Integration into the global economy at the expense of the enhancement of national economies, the internationalisation of production, marketing, and consumption, the dramatic increase in the number of supranational state interactions, and the development of the global media may involve cultural consequences. They may lead to a breakdown in the spatial separation of cultures and to the removal of all traces of the archaic. If the forces of global economy collapse the Second and Third Worlds into the First, so that the world draws more tightly together into a single system, some cultures may lose their relative autonomy, their otherness. As one of the American spokesmen of globalisation argues: 'A new *kind* of imagined community has been created, an electronically mediated sort that is fundamentally transnational, qualitatively different from Benedict Anderson's print–based national form' (Buell 1994, 313). The hypothesis concerning such a process can be supported by the fact that for Koreans Japanisation might be a more immediate cultural threat than Americanisation, as Russianisation for Estonia, or Indianisation for Shri Lankans.

Economic globalisation may go together with the disappearance of historicity, collective memory, the sense of the past, and the contemporaneity of the noncontemporaneous (the anachronistic). National differences may be replaced by such other kinds of affiliations and identity positions as gender, or interest groups that are not territorialised. I do not want to rush to any judgment. All I wish to say is that ideas on cultural imperialism are widespread. Paul Ricoeur and Clifford Geertz are just the most well–known among the numerous scholars who are afraid that post–capitalist infrastructure will shape the mind of people belonging to different communities to a single pattern. The new communication technologies are transforming culture. The use of electronic media leaves less time for reading. The displacement from the book age to the hypertext age may go together with a new process of canon formation.

Of course, the preexisting purity of local cultures is an illusion; the subjection of one culture to another is as old as history. The question is whether the formation of a media–bound global culture means that a new era is unveiling itself, a period in which the ideal of a bounded national culture becomes obsolete, and postmodern multiculturalism seems to burst apart

national frames, partly because of what could be called a new migration. The conclusion Sándor Márai (1900–1989) had drawn from his own experience was that a writer of the diaspora was tempted to view the literature of his/her native language through the eyes of the adopted country. Some writers and historians who fled to the West after the Communist takeover came to regard the Eastern half of Europe as a defective copy of the Western world, just as Britain or France considered India or Algeria to be undeveloped equivalents of the Western world. Deterritorialisation meant falsification, Márai argued in his diary. Members of diasporas or immigrants run the risk of becoming labilely bicultural. The question arises if the history of a writer who spent most of his life in exile and the history of his/her homeland are two sides of the same history.

Márai's assumption, expressed in his poem *A Funeral Sermon* (composed in 1950), that those who live in exile fall between two stools is a far cry from the characterization of the transnational intellectuals given by György Konrád in his *Antipolitics*, an essay published in English translation in 1984. Márai's works may also serve as a reminder that those who argue that the "kernel of 'native' culture becomes more and more like unwrapping an onion: one finds relationships (global, regional) beneath relationships, not a hard, definitive, genuinely local core" (Buell 1994, 40) may forget that language, a sine qua non of literature, creates serious problems for globalisation. Because of these difficulties, the future of national cultures will continue to be a vexing problem for a wide spectrum of literary historians, a charged point of contention between the supporters and detractors of 'mondialisation'.

A historian, whether biography–, nation–, or comparison–oriented, must resort to the organism model – grounded on the laws of origin, growth, and decline – before certain works can begin to appear as stages in an evolution. The analogy between the growth of organisms and the development of the arts goes back to Aristotle's account of the history of tragedy that reached its terminal point in *Oedipus Tyrannus*, a work accorded canonical status. The concept of a paradigm shift or qualitative leap presupposes the existence of continuity. Juxtaposing blocks is one extreme, gradualism is another. Both can be seen as versions of a plot of genealogical identity and inheritance.

Many works have been transformed from functional or practical pieces into autonomous works. The word 'autonomous' is equivocal; it signifies the absolving of literature from the obligation to fulfill so–called extra–literary functions. 'Autonomous literature' may be an ideal type that is somewhat comparable to what Richard Wagner called 'absolute music'. In the Middle Ages the degree of motivation was never as significant as is suggested by histories based on Romantic precepts. It would be an anachronism to speak of epigonism in the literature of the fourteenth century.

Directly or indirectly, most literary histories were written under the influence of Giorgio Vasari's celebrated work *Le vite de' piu eccelenti pittori, scultori ed architettori*. What needs to be remembered is that while it is possible to argue that the mimetic skill of drawing or painting on a flat surface developed in the course of generations, no similar basis for a teleological treatment of literature can be discovered. In verbal art, evolutionary models have proved to be of more questionable legitimacy. In result, it is wiser to be reluctant to group the modes of representations in some ascending scale.

Such changes as the rise of free verse or the growing prominence of interior monologue are commonly regarded as the signs of literary progress. Such teleological processes, however, can be further complicated and partially undermined by other developments. Originality is not an intrinsic quality of the object itself. What may seem progressive from one angle may turn out to be backward–looking from another perspective. The opposition conservative – modern needs to be broken down and polarising language dropped. Experimentation in one direction is often purchased by the loss of innovation in another. The orchestration of *La Symphonie phantastique* could be called innovative in comparison with that of Beethoven's *Ninth Symphony*. If you focus on thematic development, the work by Berlioz could be called not only far less sophisticated but even retrograde. Such ambiguities need to be taken seriously especially since interpretive perspective is part of history. If the French poetry of the 1880s is examined from the perspective of the development of free verse, not Mallarmé but Gustave Kahn can be called a representative of the avant–garde. If the later evolution of Anglo–American verse is the starting–point, Jules Laforgue merits more attention than the author of *Un coup de dés*. The works of László Ungvárnémeti Tóth (1788–1820), a Hungarian poet who showed no interest in the experimentation associated with Romanticism and composed verse in Greek as well as in Hungarian, were rediscovered in the middle of the twentieth century by Sándor Weöres, an author who anticipated Postmodernism. Both perspectives belong to the history of reception: in one sense each offers an alternative to the other, but there is also a stage at which one approach is transformed into the other. The complex relations between originality and tradition destabilize binary oppositions. It is not that the distinction is useless, but new and old are always contingent, and if we treat them as stable and given entities, we risk missing the actual reception of works of art.

In an age of postcolonialism, we may profit from non-Western cultures and learn to refuse to think in terms of clearly opposed, exclusive Cartesian dichotomies. As the *Bhagavan Gita* says, 'Who dares to see action in inaction / and inaction in action / is wise'. One criterion of understanding may be to see conservatism in the avant–garde and vice versa. New and old are not raw facts but matters of interpretation. Such systems of binary opposites yield to a more complex awareness; each term is shaped by and helps shape the other. On the innovative–traditional boundary, the 'maybes' are multiplying especially if we leave the literatures in languages of large distribution. Needless to say, this argument is based on the assumption that the size of a community is the only possible ground for arranging the

languages of the world in an ascending scale, a preconception difficult to justify or refute.

One of the obstacles to the integration of less accessible literatures into the international canon is the belief in the unity of the Zeitgeist in every artistic manifestation of an age, a thesis inherited from Geistesgeschichte. Even some of the volumes in the series called *A Comparative History of Literatures in European Languages* may be somewhat vulnerable in this respect. The volume on Symbolism, for instance, contains chapters on poets who may be traditionally associated with that movement, although their works have almost nothing in common with the poetics of Mallarmé and his circle, which serves as a starting point in the introductory part of the volume. The contradiction is undeniable: on the one hand, it is assumed that what Mallarmé represented was not a French but an international movement; on the other, this paradigm proved to be inapplicable to the works by authors who did not work in France. A fear of discordant overabundance may inspire historians to force ready–made patterns on incompatible literary phenomena. The construction of an ideal type homogenises diversity into a single category.

Fredric Jameson's evolutionary model, the cultural periodization of the stages of realism, modernism, and postmodernism, is directly modeled on a Marxian interpretation of technological and economic progress. No Marxian inspiration can be detected in the distinctions Jauss made in his later essays, or in Ernő Kulcsár Szabó's idea of a succession of four stages: classical modernism, avant–garde, late and postmodernism. Kulcsár Szabó's periodization is the only one to have emerged so far in Hungarian literary history since the collapse of the so–called Second World. Its links with the evolutionist tradition may not be perceptible at first sight, but his well–argued interpretation of postmodernism has striking similarities with Jameson's views on postmodernism as the culture of a de–historicised present and the manifestation of a multinational consumer capitalism that is inseparable from the expansion of capital into hitherto uncommodified areas and the rise of the media and the advertising industry. In fact, the global interactiveness of what is sometimes called information society can be foregrounded as the cause of the master or totalizing narrative of evolution. The history of reception shows that the beautiful and the original are not natural or autonomous qualities but fabrications and, as such, fragile achievements, constructions of specific social worlds.

It has been suggested that literary history focused on reception can resolve the tension between aesthetic and historical criteria, especially if we concede that the concept of originality is deeply unstable and has both historical and aesthetic implications. The turn from impact (Wirkung) to reception can be seen as a consequence of the fact that the ideal of the immanence of the self–contained work of art has fallen into disrepute. In the history of recording music, this shift of emphasis corresponded to the growing emphasis on the value of live recordings. It is certainly true that norms of

interpretation shifted through general artistic and intellectual movements. The reaction to the Romantic emphasis on personal involvement in interpretation derived from aesthetic concerns that prevailed in the intellectual climate of the years following both world wars. Edwin Fischer numbered Hindemith, Stravinsky, and Toscanini among those who tried to purify musical interpretation of Romantic subjectivism (Fischer 1956, 106); Schönberg suggested that the 'rigidity of feeling' that characterized impersonal interpretation had something to do with the influence of the 'stiff, inflexible meter' of American jazz (Schönberg 1975, 320). A link could be made between the adherents of the ideal of 'Werk–' or rather 'Notentreue' (the thesis that the past has to be approached 'on its own term', and that interpretation can be securely based on the value–neutral accumulation of objective facts) and the neo–classicists and the spokesmen of 'neue Sachlichkeit' of the 1920s or those structuralists of the 1950s and 60s who insisted on the 'scientific' spirit of textual analysis. The history of the interpretations of Shakespeare's plays suggests that in the more distant past more performer or interpreter freedom was expected than has been allowed in the twentieth century, since the interpreter often played a large part in the process of composition.

To believe in a 'Fassung letzter Hand' and to insist on the 'original' meaning of a work of art is to fear exposure to history. Translations, adaptations, Renaissance plays, numerous works by Honoré de Balzac, Henry James, Marcel Proust, Dezső Kosztolányi, and others can remind us of the heterotextuality of the work of art; the reader must take over much of the responsibility of the editor, sifting through the various versions. It would be misleading to associate the questionable identity of the literary work with any given historical period. Such works as *King Lear*, *Le chef d'oeuvre inconnu*, *The Portrait of a Lady*, or *A la recherche du temps perdu* prove the interrelations between re–writing and re–reading.

As a theoretician of historically informed interpretation argues, the idea that understanding is restoration 'is *anti*–historical, assuming as it does that there are essences in artistic production and reception that are entirely unaffected by the passing of time and place' (Butt 2002, 54). Interpretation always means reading under certain conditions. As new historicists maintain, the literary historians' goal is to examine 'how texts might have affected hypothetical readers at different times and places, sometimes supplementing their accounts with other kinds of historical evidence. And their speculations have the same status, and are subject to the same rules of evidence, as any other historical speculation' (Gallagher and Greenblatt 2001, 170).

A history of literature focused on reception may be handicapped by the paucity of the documents available. What has survived of earlier interpretive styles is impossible even to begin to speculate. Since the manner in which individuals, groups, or communities receive literary works is seldom documented, modes of interpretation cannot be adequately reconstructed without serious difficulties. The historian has to rely on functional

relationships between conventional patterns of perception, aesthetic, ethical, ideological, and political norms, and the institutions of society. Since it is scarcely conceivable how an historian could ever succeed in reconstructing a bygone event, the complex interaction of text, interpretation, and reception needs to be re–created.

My tentative proposition for the literary historian is to offer a teleology and at the same time half withdraw it, to propagate not one but two attitudes. In contrast to those who tend to draw their examples from what is a so–called established literary canon, as historians we need to ask ourselves how we can select those textual traces that have played a significant role in culture. Artistic greatness can hardly exist without historical impact.

It is quite possible that a national literature does not lend itself as a subject to narrative history, just as the identity of an author's output or the continuity of the history of a genre can be questioned. 'Die Identitaet des Werkes,' Dahlhaus wrote, 'ist demnach in der Kontinuitaet der Wirkungsgeschichte und in dem Ziel einer vollendeten Interpretation, dem sie zustrebt und dem sie naehert' (Dahlhaus 1977, 246). In my mind, there can be no such 'complete and perfect interpretation' because understanding is by definition partial. All teleologies are based on an established canon, and history works against such an ideal. Even Gombrich, a firm supporter of canonicity, admitted in his last book that a transition could be made 'from an evolutionist view of the history of art to a relativist conception that sees every phase as an example of a particular stylistic mode – later art, in other words, is not better than the earlier phase, it is only different' (Gombrich 2002, 29). Besides, the firmly rooted idea that literature in its highest forms consists of texts with art character can be challenged as being outmoded, as being a relic of structuralism. As Mallarmé noted, as early as 1891, 'dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif' (Mallarmé 1945, 866).

A social event, belonging to the past as well as to the present, rather than a work is the central category of literary history. Literary processes have primacy over texts, since the historian's goal is to gain insights about the relation of an aesthetic form to the life–world of the people to which it belongs. If the subject of literary history is an event, a communicative process, a complex of functional relationships between texts and their reception, dates of composition need to be supplemented by dates of greatest influence or effect. As Koselleck has pointed out, it is possible to speak of the non–contemporaneity of the contemporaneous. There may be contesting rhythms and different levels, and the overlapping tempos cannot be reduced to a common underlying metre. Historical events are of various durations and the historian has to cope with conflicting rhythms and overlapping, perhaps even incompatible structures. We cannot do without teleology but we need to consider several possible teleologies that are at variance with each other.

Original works represent discontinuity as well as continuity. In a sense, each important work marks a new beginning.

Although it is difficult to pay attention to conflicting demands, history needs to be supplemented by counterhistories, arguments on innovation by counterarguments, imaginary projections by counterprojections. It seems that literary texts can be viewed less as finished entities standing outside time than as works shaped by re–creative readers. As a musicologist wrote in a recent book on interpretation, 'the meanings of works of art do not deal with timeless realities, nor are they exclusively the result of a creator's thought and conscious, or even unconscious intentions, but may be apprehended differently at different times, in different circumstances by different people" (Day 2000, 229). If we regard works of art as living things, we have to write literary history as a history of changing interpretations. Rewriting literary history is not reading between the lines, searching for an intention that is not expressed. It is rather writing in the margins, acknowledging the supplementary status of interpretation, always revealing more margins to be filled.

References

Buell, Frederick (1994) *National Culture and the New Global System.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Butt, John (2002) *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance.* Cambridge: Cambridge University Press.

Dahlhaus, Carl (1977) *Grundlagen der Musikgeschichte.* Köln: Hans Gerig.

Day, Timothy (2000) *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History.* New Haven: Yale University Press.

Eliot, T. S. *To Criticize the Critic and Other Writings.* London: Faber and Faber.

Fischer, Edwin (1956) *Beethovens Klaviersonaten.* Wiesbaden: Insel.

Gallagher, Catherine and Greenblatt, Stephen (2001) *Practicing New Historicism.* Chicago: The University of Chicago Press.

Gombrich, E. H. (2002) *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art.* London: Phaidon.

Mallarmé, Stéphane (1945) 'Sur l'évolution littéraire (Enquete de Jules Huret)', in *Oeuvres completes*, eds. Henri Mondor and G. Jean–Aubry, Bibliothéque de la Pléiade, Paris: Gallimard, 866–872.

Miller, J. Hillis (1999) *Black Holes.* Stanford, CA: Stanford University Press.

Wellek, René (1963) *Concepts of Criticism.* New Haven and London: Yale University Press.

CULTURAL TRANSPARENCY IN A POSTNATIONAL WORLD

John Boening

For some time now, we have been hearing that we will soon be living – if we are not already living – in what is being called a postnational world, a world in which the received geopolitical constructs we know as nation–states are being rendered obsolete by global economic, legal, cultural, and social developments. As Donald Pease puts it in his introduction to a special issue of the journal *Modern Fiction Studies* devoted to national and postnational narratives, "the time–bound and enclosed nation–state has given way to more complex patterns of interdependence," including "global tribes with widespread diaspora networks, epistemic communities with transnational allegiances, and migrant labor forces" (1997:2).

Although the idea of the nation–state as a unit of identity has always come fraught with limitations and complications, particularly when it has been applied to cultural and literary matters, it has up to now been the default choice as a geocultural point of reference, despite the fact that few cultural identities neatly fit any "national" cartography: some extend beyond the political borders of a nation or nations, some coexist within such borders. We may also sometimes speak of larger non–national geocultural entities (e. g., "sub–Saharan Africa", "Europe," the "Middle East," "Latin America," etc.) but – at least in Western academic discourse – the world's cultures are still overwhelmingly perceived and considered against a background map of "nations": we study and teach national literatures, national images, and so forth, even as we realize the inherent problems and pitfalls of doing so. As Nestor Garcia Canclini has pointed out, "up until twenty years ago, part of an artistic and cultural style defined national literatures. Even when the early twentieth–century avant–garde movements moved beyond their homelands, they continued to be identified with particular societies: Italian futurism, Russian constructivism, and Mexican muralism. The names associated with many artistic movements in the second half of this century suggest that national profiles continue to define innovation. One talked [note the past tense!] of Italian neorealism, French New Wave, and the New German Cinema." Garcia Canclini and other scholars have been for over a decade attempting to "analyze the contradiction between this manner of characterizing artistic movements and the transnational conditions of the

1990s in which art and communication are produced, circulated and received." They are asking, for example, "What remains of national identities in a time of globalization and interculturalism, of multinational coproduction and the Chain of the Americas, of free trade agreements and regional integration. What remains when information, artists and capital constantly cross borders?" (1997:247). Or, as Jean Franco (perhaps not coincidentally another Latin Americanist) has pointed out, not only has "the nation" long been a complex and much contested term but in Latin American criticism, "it is no longer the inevitable framework for either political or cultural projects" (1989:204). Responding to Frederic Jameson's claim that the "national allegory" characterizes Third World literature at the present time, Franco writes: "What I propose ... is not to refute Jameson's generalization...but rather to consider whether the term `national allegory' can be any longer usefully applied to a literature in which nation is either a contested term or something like the Cheshire cat's grin – a mere reminder of a vanished body" (205).

It is now time to ask whether and in what ways the problems we have always recognized in discussing and comparing cultures or literatures using a "national" cartography have been altered, multiplied, complicated, or superceded by new questions posed by our emerging post–national century. If we jettison or lose the nation–state as a central point of reference, what then do we now mean when we speak of "the foreign" or, in that sense, "the other"? If cultural identity is no longer built on – or held up against – the national imaginary, then what is counter–identity (or, in a multicultural context, what are the counter–identities)? Ours is no longer, it turns out, an age of the mosaic (no matter how much politicians like to use this attractive metaphor), with neatly demarcated and differentiated tiles of cultural identity. It is also emphatically not a melting pot. Both homogenizing and counter–homogenizing tendencies are at work, as scholars of global dynamics have lately been reminding us.[1]

Jan Nederveen Pieterse, in a noted essay entitled "Globalization vs. Hybridization," contends (in a quasi–humorous vein) that the question today has become:

How do we come to terms with phenomena such as Thai boxing by Moroccan girls in Amsterdam, Asian rap in London, Irish bagels, Chinese tacos and Mardi Gras Indians in the United States, or `Mexican schoolgirls dressed in Greek togas dancing in the style of Isadora Duncan' (Rowe and Schelling 1991:161)? How do we interpret Peter Brook directing the

[1] Reingard Nethersole puts it succinctly when she writes "Widespread popular vocabulary today that operates with prefixes like *multi–* and *pluri–* to capture phenomena like difference, diversity, and fragmentation merely represents one side of the force field of globalization. On the other side of its differentiating powers, homogenizing tendencies are at work, which are expressed by prefixes like *trans–* and *inter–*. Integration of the local into the global is being called for, or the foreigner into a specific community, of the subject with other subjects (intersubjectivity), and so on, while notions of the transnational, transregional, transcultural, and even transdisciplinary contest historically constituted borders between terrains. (2001:643).

Mahabharata, or Ariane Manouchkine staging a Shakespeare play in Japanese Kabuki style for a Paris audience at the Théâtre Soleil?" (1995:53).

How, in short, do we as scholars of literature adjust to and deal with the displacement of a horizontal world of discrete "national" cultures by a new world in which cultures are far more fluid and portable, coming to reside, for shorter or longer periods, within one anothers' cartographical borders in ever–shifting patterns, a world in which, as Mike Featherstone is quoted as saying (in *National Geographic*, of all places) "we are all in each others' backyards."

* * *

The "classical" way of viewing the world of nations and national imaginaries is as a network of multiple polarities, juxtapositions, clusters of self–other binaries. In his remarks on national narratives, Pease holds that they "derive both their coherence and the claim to 'universal' value from their opposition to 'other' national narratives. These opposed narratives 'face one another like images gesturing from opposite directions toward a patriotic threshold, the reader who calls one image reality and the other a reflection is, in fact declaring what side of the mirror he or she is on' "(1997:5).[2]

In sociological and anthropological theory, where post - and transnationality have attracted a good deal of attention and have between them spawned a veritable industry of scholarship and debate,[3] this relation takes the form of the "friend/enemy" paradigm of intercultural relations. As Zygmunt Bauman has written, "... following [Georg] Simmel, we may say that friendship and enmity...are...the archetypal forms of sociation. Between themselves...they are the frame within which sociation is possible, they make for the possibility of 'being with others'. Being a friend, and being an enemy, are the two forms in which the other may be recognized as another subject, construed as a 'subject like the self,' admitted into the self's life–world, be counted, become and stay relevant. If not for the opposition between friend and enemy, none of this would be possible." Bauman believes that "like most other oppositions which order simultaneously the world in which we live and our life in the world, this one is a variation of the master–opposition between the inside and the outside."

[2] Pease is quoting from Doris Sommer's *Foundational Fictions: The National Romance of Latin America* (1990). It is also worth recalling, as the *New York Times Magazine's* language columnist once did, that the English word "country" — the most common synonym for "nation" — in fact has its root in the Latin "contra," or "`against,' via OFr *contrée*, originally the land or region separate from, or up against, other discrete areas." (William Safire, *NYTM*, August 15, 1999; 27). The *Oxford English Dictionary* takes this further, pointing up the analogous German word *Gegend*, from *gegen,* "against," confirmed by German etymological dictionaries, which note that these are once again *Lehnubersetzungen* from L. *contra*, via OFr *contrée*.

[3] And not only there. Robert A. Gross observes that "transnationalism has moved to the forefront of American Studies," noting that it served as the organizing theme for the September 1998 issue of *American Quarterly*, the leading journal in the field., as well as the main topic of the annual meeting of the American Studies Association that same year (377). The University of Illinois Press is one of a number of prominent academic presses to have launched a book series – *Transnational Cultural Studies* — with the word "transnational" as part of the rubric.

Furthermore, "the friends/enemies opposition sets apart truth from falsity, good from evil, beauty from ugliness. It also sets apart proper and improper, right and wrong, tasteful and unbecoming. It makes the world readable and thereby instructive. It dispels doubt." (1990:144).

But Bauman sees a challenge to this classical friend/enemy model emerging in our increasingly fluid and kaleidoscopic world: the stranger – someone who comes today and stays tomorrow (this is also Simmel's phrase) – and who "cannot be integrated into the cosmopolitan/local, friend/enemy forms of sociation; indeed the stranger introduces a disturbing indeterminacy into attempts at classificatory clarity." (Featherstone's paraphrase, *Global Culture*, 9).

To Bauman, there are two kinds of "unfamiliars" in the world, one consisting of those who inhabit remote regions, and who thereby set "the limits of familiar territory (the *ubi leones*, written down as danger warnings on the outer boundaries of the Roman maps). Exchange with such unfamiliars is...[usually] a function of [a] special category of people (say, commercial travellers, diplomats or ethnographers, or a special occasion for the rest [tourists, e.g.]" (147). According to this theorem, " territorial and functional separation cease to suffice once the mere unfamiliar turns out to be the stranger.... The stranger is, indeed, someone who refuses to stay in the 'far away' land or go away and hence a priori defies the easy expedient of spatial or temporal segregation" (149). Today, Bauman argues, "aliens appear inside the confines of the life–world and refuse to go away.... These new aliens are not visitors.... They do not wear swords; nor do they seem to hide daggers in their cloaks (although one cannot be sure). They are not [in short] like the enemies one knows of. Or at least that is what they pretend. However, they are not like the friends either. ... There is no clear rule about meeting the strangers. Intercourse with strangers is always an incongruity. It stands for the incompatibility of the rules the confused status of the stranger invokes" (152). This stranger need not, of course, be an individual – and in our new world rarely is. The stranger – in this case plural and collective – is what was once called a "foreign" culture – now no longer separated spacially but come to reside – for longer or shorter periods of time – within/ amidst, the space and structures of a given – and different – host culture/nation. In the jargon of our age, cultural associations have become translocal or transnational.

According to Arjun Appadurai,

> The most important feature of these emergent cartographies is that they do not appear to require horizontally arranged, continuous, and mutually exclusive claims to territory. They frequently involve transecting maps of allegiance and a politics of nonexclusive, territorial copresence. Kurds, Sri Lankan Tamils, and Sikhs may have their various problems as citizens [he must mean residents!] in the new Germany, but they appear to have no difficulty with the ... overlapping, in Frankfurt, Berlin or Hamburg, of their diasporic maps (1994:50–51).

What has happened in the recent past, in other words, is that cultures no longer stand across from one another, but have become transient, mobile and portable. In the new postnational world, exile, or perhaps better, dispersal, is not the exceptional condition, but the norm. The world appears to be changing from a fairly orderly arrangement of "friends" and "enemies" into an unruly, confusing, disorderly collective of strangers.[4]

A bit over thirty years ago, in "Extraterritorial," an essay which subsequently provided the title for one of his most influential books, George Steiner posited the condition of exile as the paradigmatic condition of the writer in our time, and contended that "it makes of Nabokov, Borges, and Beckett the three representative figures in the literature of exile – which is, perhaps, the main impulse of contemporary literature." (1969: viii). Steiner saw these three writers – high modernists writing in the wake of two World Wars and the Holocaust – as symbolic. They had not only discarded their geographical roots, they had moved into what Steiner calls a "polyglot matrix." Nabokov, for example, was forced by political events to become "an exile, a wanderer, a *Hotelmensch*" not only from his Russian roots but from successive and temporary "homelands" as well (7).

I would like, a generation – and a sensibility – later, to see Steiner as unusually prophetic, though perhaps not in a way he would have intended. The condition of the few has become the condition of the many. Perhaps *Hotelmenschen* is too redolent of a bygone world, that of European high modernism – it smacks of Swiss luxury spas – to serve as a metaphor for the millions of transients of our postmodern and postnational age, but what word can we use for the those who are part of what Appadurai, Pease and others have termed the "diaspora networks" of our day? For they, too, are a kind of *Hotelmenschen*. Just as cultures have always tried to deal with the individual stranger by trying to embrace and/or absorb him or her (the melting pot idea), so, too, there are concerted efforts underway – often obviously for political reasons, but also because of the cultural "discomfort" and disorderliness brought about by strangers in one's midst – to absorb, to domesticate, as it were, the collective stranger that is a "foreign" cultural presence. But such efforts will – now as always in the past – be doomed to failure.

They are doomed to fail precisely because such strangers will always be differentiated and distinguished by their respective languages, one or many,

---

[4] Citing the pioneering work of James Clifford (*The Predicament of Culture*, 1988), Frederick Buell has written, "Examining the challenges a changed world order presents anthropological theory and practice with, James Clifford has perhaps drawn the most arresting picture of ethnicity as transnational. In addition, he shows how changed global relationships have created an almost exponential increase in cultural heterogeneity, which strains the ability of existing theory (especially any totalizing theory) to encompass it. Thanks not only to migration, but also to travel and the imagined travel produced by the modern media, Clifford argues, 'new spatial practices, new forms of dwelling and circulating' have emerged in the contemporary world" (311–12).

"pure" or composite, into what Steiner long ago called the condition of Babel.[5] Languages are the only portable ramparts, and they are strong defenses indeed. As Antoine Berman has put it in his *The Experience of the Foreign*, "Every culture resists translation, even if it has an essential need for it. The very aim of translation – to open up in writing a certain relation with the Other, to fertilize what is one's Own through the mediation of what is Foreign – is diametrically opposed to the ethnocentric structure of every culture.... There is a tinge of the violence of cross–breeding in translation" (1992:4).

But this resistance, this essential opacity, may ironically have a positive as well as a negative side, at least in its consequences. For language is the veil that makes cultures mutually attractive to one another, indeed one could say seductive, and hence draws them into fruitful/consequential encounters with one another. To the very extent, one could argue, that languages and language practices distinguish their users as separate, alter, other, different, no matter their proximity or socio–political relation, they multiply the possibilities of cultural engagement and thereby enlarge the experience of living in the world. The condition of Babel, as Aleida Assman has recently put it, can thus be considered a blessing as much as a curse. She closes an essay whose title links those three terms (it appeared in the volume *The Translatability of Culture*) with a passage from the poet and dramatist Hugo von Hofmannsthal, who chose for his "meditation on identity and alterity" the "language of Eros," and who is "careful to distinguish the interactional mode of the Two from that of the One. His own terms are `embrace' and `encounter.' Embrace is linked to the mode of the One; it implies fusion, unity, the extension of the self. Encounter is linked with the mode of the Two; it invokes alterity, surprise, mystery, and awe: `I think it is not the embrace but the encounter that is indeed the decisive erotic pantomime.... In the embrace, strangeness, estrangement are fatal, cruel, paradox – in the encounter, each is shrouded in its eternal solitude as in a precious cloak' (1996:100)."

Were it not for the hosts of "strangers" now increasingly passing through our lives or living amidst and amongst us, our world might still have more of the clarity and orderliness it once seemed to have when national borders divided and distributed us over a more manageable and less problematic map. But in the increasingly clamorous and vertiginous intermingling of cultures that is the postnational world, I may not be the only one who is thankful for the existence of a "precious cloak," who is grateful that some things resist translation – that some mysteries will inevitably

[5] It is at once astonishing and dispiriting to a comparatist to note how the factor of language and the questions it introduces is glossed over in much current sociopolitical work on post/transnationalism. One example will have to stand for many: John Tomlinson's *Globalization and Culture* (1999), which has been praised (by Mike Featherstone) for bringing "the centrality of culture to debates on globalization," devotes only two or three pages to issues of language, and those chiefly to glancing reference to communication theory or to the prospect of worldwide English hegemony/dominance.

remain and — perhaps even thereby – beckon us toward one another. As Borges wrote in "The Library of Babel," "my solitude is gladdened by this elegant hope."

WORKS CITED

Appadurai, Arjun. "Sovereignity without Territoriality: Notes for a Postnational Geography." *The Geography of Identity*. Ed. Patricia Yeager. Ann Arbor: U Michigan P, 1994. 40–58.

Assman, Aleida. "The Curse and Blessing of Babel." *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*. Eds. Sanford Budick and Wolfgang Iser. Palo Alto: Stanford UP, 1996. 85–100.

Bauman, Zygmunt. "Modernity and Ambivalence." *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. Ed. Mike Featherstone. *Theory, Culture and Society*. London: SAGE Publications, 1990. 143–49.

Berman, Antoine. *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*. Trans. S. Heyvaert: SUNY P, 1992. Originally published by Editions Gallimard in 1984 as *L'Épreuve de l'étranger*.

Buell, Frederick. *National Culture and the New Global System*. Baltimore: John Hopkins UP, 1994.

Featherstone, Mike, Scott Lash, and Roland Robertson, eds. *Global Modernities*. SAGE: London, 1995.

Franco, Jean. "The Nation as Imagined Community." *The New Historicism*. Ed. Aram Veeser. NY and London: Routledge, 1989. 204–12.

Garcia Canclini, Nestor. "Will There Be Latin American Cinema in the Year 2000." *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*. Ed. Ann Marie Stock. Minneapolis: U Minnesota P, 1997. 246–58.

Gross, Robert A. "The Transnational Turn: Rediscovering American Studies in a Wider World." *Journal of American Studies* 34.3 (2000): 373–93.

Nethersole, Reingard. "Becoming Global: Travel, Trade Technology." *PMLA* 116.3 (2001): 638–49.

Pease, Donald. "National Narratives, Postnational Narration." *Modern Fiction Studies: Special Issue: National and Postnational Narratives* 43.1 (1997): 1–23.

Pieterse, Jan Nederveen. "Globalization as Hybridization." *Global Modernities*. Ed. Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson. London: SAGE Publications, 1995. 45–68.

Steiner, George. "Extraterritorial." *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. 1969. New York: Athenaeum, 1971. 3–11.

Tomlinson, John. *Globalization and Culture*. Chicago: U of Chicago P, 1999.

DE FRONTERAS, TRAVESÍAS Y OTRAS LIMINALIDADES

Zulma Palermo

> Os embates da fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflictuosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso.
>
> *Hommi Bhabha*

En estas breves páginas buscaré sintetizar las modificaciones que ha recibido la noción de "frontera" en las políticas culturales que consolidan los proyectos identitarios, en el paso que va desde la formación de las naciones en el s. XIX[1] hasta su forzada dilusión a fines del s. XX[2] tal como se concretan en las formaciones discursivas por la escritura. Parto para ello de la aceptación de una doble premisa: que las prácticas literarias constituyen una de las formas más eficaces del pensamiento de la modernidad para su construcción y, simultáneamente, que la noción de "nación" no resulta posible sin su complementaria, la de "fronteras", pues es dentro de éstas que aquella se organiza, cobra cuerpo definido y se diferencia de las demás. Para ello propongo confrontar el proyecto nacional que resulta central desde el momento de las "independencias" y como programa de la modernidad con aquél que, asentado en el paradigma del tardocapitalismo, lo deniega en aras de la economía global y de mercado. Tal puesta en confrontación abre la posibilidad de proponer algunos proyectos alternativos en tanto posibilitan la germinación de categorías "otras" que colaboren en la comprensión y explicitación de los fenómenos caracterizadores de las culturas del Cono Sur.

---

[1] Resulta casi superfluo traer acá la escritura de Sarmiento en Argentina como paradigma de este proyecto, fundadora de la dicotomía civilización/barbarie de extendida y larga vigencia. La de Lastarria en Chile persiguiendo como aquél las claves que permitieran comprender la nacionalidad. La de Machado de Assis en Brasil dando lugar a su propia genealogía o, más tarde, la de Rodó en Uruguay adoptando el perfil de Ariel para modelar la función a los intelectuales nacionales.

[2] Idem la numerosa producción ensayística localizada en el paradigma postcolonial.

1. Gestación de un modelo

Las culturas nacionales son una creación del s.XIX, emergentes de la tensión entre universalismos y localismos controlados por el Estado, cuyo papel se orienta a dar un fuerte impulso a lo propio por relación con lo de "fuera", para lo que opera hacia "dentro" fuertes políticas de homogeneización. La "especificidad (diferencia) nacional" requiere de la generación de definidas "fronteras" simbólicas que afianzan las territoriales y políticas de esos mismos estados nacionales, las que quedan fortalecidas por la modulación de un conjunto de significantes emblemáticos –condensadores semánticos de las "identidades nacionales"– instalados tanto en los códigos icónicos como en el lingüístico, moldeando los imaginarios[3].

Es dentro de esta concepción que las emergentes naciones del Cono Sur, en tanto espacios subalternos de los procesos coloniales, requirieron en aquellas primeras instancias diferenciarse tanto de las culturas de dominación como de aquellas con las que hasta esos momentos habían constituido bloques homogéneos. Se engendraron para ello relatos generadores de esa doble frontera cuyos efectos se multiplicaron a través del discurso pedagógico pues, como bien lo concibió D.F. Sarmiento, es por él que se consolidan esos valores apelando a todas las estrategias que les son propias (legendarización de personajes y acciones, escenificación permanente de situaciones "históricas", re–presentaciones, entre las más visibles).

No obstante esta emergencia localista, la fuerza de las disciplinas sociales, aliadas al proyecto centralista, orientan unidireccionalmente el saber (Lander, 2000 y Castro–Gómez, 2000); las humanidades –junto a aquellas– acentúan sus principios sobre los valores reconocidos como universales erigiendo en criterio único de verdad las formas de conocer y de producir materialidades (entre ellas las artísticas) localizadas geopolíticamente en el centro europeo. La "literatura" propiamente dicha ingresa de pleno en este territorio, como la máxima manifestación del orden de la cultura letrada, paradigma de la civilización occidental. Del mismo modo, los estudios sobre ella se orientan desde esos principios, de donde las relaciones interliterarias resultan siempre en un orden de "dependencia colonial" o de subalternidad: las producciones no europeas requieren seguir esos modelos para alcanzar valor social.

Es visible acá la contradicción –al menos aparente– entre el modelo autonómico que invade el campo de las políticas nacionales y el de los modelos de producción de conocimiento pues éste sigue siendo propiedad exclusiva de Europa que "concentró bajo su hegemonía [...] todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción de conocimiento" (Quijano, 2000: 209). La independencia relativamente alcanzada en el orden político quedaba, por lo tanto, limitada en dos de sus funcionamientos más importantes: el económico y el cognitivo.

[3] Entiendo acá como "imaginario" a toda construcción simbólica que permite que una comunidad de cualquier tipo (nacional, racial, sexual, etc.) se reconozca a sí misma identificándose con los valores que para ella se proponen.

La construcción de las subjetividades locales (nacionales) se vio reducida a circulaciones discursivas plenas de apasionados esencialismos, discursos que tendieron a marcar con fuertes pinceladas el "color local", rasgos que no desaparecieron con el romanticismo como propuesta estético–filosófica, sino que permanecieron ya avanzado el s. XX en los diseños de la retórica realista. No obstante ello, en el caso de la institución literaria, la sola existencia de una periodización que sigue el canon de la historiografía europea señala por sí mima la continuidad de paradigmas de conocimiento distantes de los requerimientos de la "diferencia" local[4].

2. Las críticas poscoloniales

Esta perspectiva crítica a la construcción de la doble frontera y sus contradicciones –deudoras del pensamiento "poscolonial"– señalan ya las falencias de la construcción imaginaria de las naciones latinoamericanas que anulan las pertenencias socioculturales e históricas pre–existentes a sus fundaciones por las élites transplantadas, verdaderas invenciones surgidas de intereses de grupo más que de la organización autonómica de estados en verdad independientes. En América Latina la literatura cumplió en ello un rol dominante y decisivo al asumir bajo su responsabilidad la construcción de las culturas nacionales y de la "cultura latinoamericana" definida a partir de algunos ideologemas fundamentales (el "barroquismo", lo "real maravilloso" entre los más generalizados) desde donde se figurativiza discursivamente como *una* cultura de lo imaginario y lo alegórico. Dos cuestiones parecen acá centrales: por un lado, la construcción de un lugar de enunciación que persiste en diseñar la diferencia cultural desde lo "exótico", es decir, siempre modelada "para" el otro; y, al mismo tiempo, homogeneizar en una sola cultura (latinoamericana) su múltiple heterogeneidad, simplificando así su compleja conflictividad.

El principio "universalista" que rige este paradigma queda impugnado por el pensamiento de la posmodernidad que opera, sin embargo, con similares criterios pero en otro nivel: los estados nacionales han sido puestos en crisis por el nuevo proyecto homogeneizador de la globalización económica y por la dimensión preponderante que alcanza en él la circulación de la información en los soportes cibernéticos. Es por esta vía que se instala a mayor escala –y desde otro eje de poder mundial– una forma nueva de "totalización": se ha pasado del "universalismo" moderno a la "globalización

[4] Los intentos de ruptura del canon historiográfico (como el coordinado por Ana Pizarro cuyos resultados se reúnen en los tres volúmenes *Palabra, Literatura e Cultura*, Ed. Memorial), informan sobre una construcción "entre" la periodización etnocéntrica y variadas "otras" posibilidades. Pizarro explicita en el "Prólogo" que la Historia prevista se transformó en la publicación de "ensayos dispuestos en orden cronológico", como exposición del avance alcanzado, ensayos que se caracterizan por la "heterogeneidad" de concepción pero mancomunados por la "homogeneidad" de una búsqueda compartida.

"posmoderna" sin que se haya borrado la "diferencia colonial"[5] que genera la concentración de poder y de control de las comunidades "fuertes" sobre las "débiles" (Even–Zohar, 1978), la consolidación de "bloques" regionales mundializados y la emergencia de nuevas y más generalizadas formas de discriminación, subordinación y violencia.

La noción y el valor político de "frontera" se reinstala una vez más plena de contradicciones pues, mientras para las sociedades subalternas del sistema se impone un modelo transnacional, la hegemonía –exaltando al máximo su condición etnocéntrica– levanta cada vez más fortalezas materiales y simbólicas como límites autoprotectores de su propio espacio[6]. En tanto el discurso circulante (político y mediático) impone la imagen de un mundo único, global y abierto a la competitividad y el consumo que igualaría a todos los habitantes del planeta, el discurso teórico resemantiza las viejas categorías de este universo ("nación", "identidad", "frontera", "soberanía") y propone también la dilusión de las fronteras disciplinarias propias de la forma de conocimiento único implantado por el etnocentrismo europeo.

3. Búsquedas alternativas

Estas cuestiones – centrales para la construcción de conocimiento autónomo en nuestras culturas – han estado siempre presentes en las discusiones que sobre la construcción de las identidades se han venido sosteniendo. Ha sido fundamental en el campo específico de los estudios de la cultura y de la literatura donde es posible perseguir sin mucha dificultad sus alternativas. Es en los años '80 cuando la cuestión de la cultura nacional, de las relaciones interculturales y los análisis de los distintos tipos de contacto toman presencia fuerte particularmente en el terreno de los estudios comparados, dando nuevo valor a la noción que acá revisamos (cfr.Franco Carvalhal, 1994)[7]. La idea de frontera como separación, límite y barrera da paso a otra cuyo sema nuclear cobra valor de "pasaje", "relación entre elementos diferentes", "puente", colocando en simetría a las culturas periféricas que, de este modo, entran en distintas formas de contacto, ya no sólo en su forma dependiente.

Desde una perspectiva geopolítica no parece casual que estas maneras alternativas de comprender las relaciones culturales emerjan en los espacios de producción subalternos (las periferias del continente europeo – vgr. D. Durizin, Even–Zohar– o latinoamericano –vgr. Fernández Retamar, Angel Rama, Rodolfo Kush, Antonio Cándido entre otros). Una situación histórica

[5] Esta noción, propuesta por W. Mignolo (1995, entre otros) designa la clasificación del planeta por la acción de la colonialidad del poder que transforma la "diferencia" étnica en valores que originan todas las formas de subordinación y marginalidad.

[6] Las limitaciones al ingreso de extranjeros al territorio de USA, la construcción del "muro" islámico, el proteccionismo a la producción nacional, son nada más que muestras muy visibles de los principios sustentadores del "proyecto global" sostenido en similares presupuestos a los del "universalismo" decimonónico.

[7] A partir de esos años una importante cantidad de estudios se dedican a volver a pensar la cuestión. Entre muchos otros Fernández Bravo (1999), Masina (1994), Martins (2002).

común, marcada por la diferencia colonial, da lugar a la emergencia de apuestas alternativas a la construida por la hegemonía dominante. Estos esbozos alcanzaron mayor sistematicidad y circulación en los '90 –década del climax del proyecto de la economía global y como su resistencia– a partir de la perspectiva que imprimen a los estudios sociales las reflexiones emergentes de pensadores "fronterizos" como Hommi Bhabha, Edward Said o Gayarti Spivak, entre los más difundidos y, en el territorio latinoamericano, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo vinculados por un proyecto común. Pensadores que participan de una doble pertenencia: a la vez que enraizados en lo local "periférico" lo objetivan desde su participación intelectual en el centro mismo de la hegemonía cognoscitiva; sus teorizaciones son, ellas mismas, expresiones de un lugar "entre medio", esa particular localización que Bhabha llamara "in between" (1998):

> ...O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre–lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva– que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores da colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade (1998:20)

La doble acentuación intelectual y política marca la orientación de estas epistemes "otras", las que –como ya señalara– previamente a la expansión del discurso poscolonial, fueran el lugar de enunciación de un número importante de pensadores latinoamericanos, todas ellas académicamente marginales. No parece ser otro el sentido que indican las categorías *transculturación* acuñada por Fernando Ortiz y reformulada por Angel Rama; *fagocitación* propuesta por Rodolfo Kush; *entre lugar* en la traslación de Silviano Santiago; *borderland* en el hispaninglish de Gloria Anzaldúa; *nepantla*[8] de la vertiente náuhatl precolombina revitalizada por Walter Mignolo. Todas ellas comparten su punto de partida en la colonialidad temprana y se localizan en la conflictividad misma que produce el desplazamiento de las lenguas de conquista (español y portugués) en la historia de la modernidad, salvo la propuesta de Anzaldúa que, sin embargo, parece significar un similar conflicto cultural en el caso de los hispanos en U.S.A. en los tiempos actuales (Mignolo, 2000).

La crítica comparada en América Latina ya había advertido –señalando el lugar entre–medio del comparatista y en forma paralela– este funcionamiento de la cultura; es Tania Franco Carvalhal quien lo destaca

[8] *"Neplanta"* is a náhuatl ward describing the "in–between situation" in which the Aztecs saw themselves in the sixteenth century, as they were placed in between ancient Aztec wisdom and the ongoing Spanish colonization" (2002: 2).

tempranamente, incluyendo otra categoría a las más arriba relevadas, la de *travesía* acuñada por Guimarâes Rosa:

> *Os estudos de literatura comparada encontram na análise de comunidades inter–literárias um campo próprio de atuação e as literaturas fronteiriças se constituem no espaço intervalar, no "entre" dos limites reais e imaginários, no qual o comparativista sempre trabalha, em fronteiras que pressupõem, como o queria a personagem de Guimarães Rosa em Grande Sertão: Veredas, "travessia" (1999: s/p).*

Estas resemantizaciones de la noción de frontera, localizada en el momento del proyecto globalizador, señalan un lugar de resistencia epistemológica a los avances del nuevo "universalismo". Emergentes de los espacios subalternos, dan cuenta de la conflictividad material y simbólica de la producción y circulación de bienes culturales de las más distantes y diversas sociedades humanas y de la heterogeneidad por dentro de ellas mismas.

Los espacios liminares así construidos, estos *lindes*, como los designa Grüner (2002:IV), están marcados por el desdibujamiento de los límites entre lo real y lo imaginaro, entre mundo y representación, entre teoría disciplinar y campo cultural, entre sujeto y objeto. Por ello construyen un lugar nuevo, un tercer lugar indeterminado, en el que también se diluye el consuetudinario esquema de poder y, por eso mismo, donde las identidades se encuentran en procesos de reconfiguración y de conflicto[9].

Este "tercer lugar", entonces, constituye –tal como vemos acontece en las prácticas de las sociedades "posmodernas"– un campo de fuerzas en el que se actualizan las contradicciones, en el que la lucha por la hegemonía se traduce en el diseño de unos lindes simbólicos, lingüísticos, subjetivos, representacionales "otros", altamente diferenciados del canon occidental. Se trata de un espacio elusivo en el que conocer el mundo ya no significa su apropiación porque todas las reglas inventadas para ello han caído en la vacuidad y la inoperancia; es ese espacio "de la espera" en el que ya lo que era no es y en el que todo está por ser construido (Palermo, 2000). Este cronotopo (de la /espera/) genera, en el territorio de las operaciones literarias, la dilusión de viejas diferencias: entre culto y popular, entre géneros y retóricas, entre literatura "regional" y "universal", entre autor y lector, entre escritura y lectura y aún de la misma noción de "literatura comparada" construida por la cultura etnocéntrica y hoy puesta fuertemente en discusión.

Colofón

La construcción de los estados nacionales puso en funcionamiento un imaginario construido por los relatos de las tradiciones locales orientadas a

[9] No tenemos acá espacio para desarrollar la cuestión, pero no se trata de la propuesta multiculturalista ni de las hibridaciones "políticamente correctas" que borran toda coflictividad, sino del reconocimiento mismo del conflicto.

fortalecer las fronteras políticas que –sustentadas en la teoría de la soberanía nacional– dio homogeneidad a la heterogeneidad propia de cada una de ellas. Estas otras fronteras, las simbólicas, afianzaron y complementaron eficazmente el proyecto nacional. No obstante, el modelo sobre el que éste se construyó respondía al patrón eurocentrista que se pensaba a sí mismo como "universal" y que sirvió como instrumento de control social por los Estados, inventando la "ciudadanía". Junto a él, el aparato cultural se ocupó de ofrecer el capital simbólico que construiría su memoria y que produjera esa absoluta e insalvable contradicción de las fronteras entre rasgos locales y cánones universales.

El paso de esta política y su correlativa definición de la "frontera" a la de los tiempos de las posmodernidad con la consecuente globalización, exige de los discursos constitutivos la construcción de la apariencia de una homogeneidad (universalidad) de distinto signo: se trata ahora de la borradura de las fronteras entre los Estados que facilita la manipulación económica y que se constituye en simulacro de simetrías. Esta apuesta implica la borradura de los límites simbólicos, de las fronteras entre las culturas, de las distintas formas de la diferencia, buscando fortalecer el llamado sistema–mundo (Wallerstein).

Ante estos dos proyectos que se extienden por las distintas regiones del globo, y los Estados colonizados y sus culturas (los "lugares y paisajes" a los que refiere Achúgar [1996]), los intelectuales "fronterizos" habilitan una noción "otra": la de liminalidad, lugar entre–medio, de conflicto y permanente intercambio; locus dinámico en el que las identidades, las pertenencias están "haciéndose" en el diálogo mismo, en la relación intercultural continua. Es en ese lugar en el que se retoma y renueva la más antigua "tradición" comparatística para actuarla como un espacio en el que la lectura crítica se localiza, se "sitúa", poniendo en simetría las culturas y las literaturas en contacto.

Bibliografía referida

Achúgar, Hugo, 1996, "Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territórios", *Rev. Iberoamericana*, LXII, 176–177: 845–861)

Bhabha, Homi K., 1998, *O local da Cultura*, Minas Gerais: Ed. de la UFMG. Trad. al portugués de Myriam Avila, Eliana Lourenço de Lima Reis y Gláucia Renate Gonçalves

Castro–Gómez (Ed.), 2000, *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá: Univ. Javeriana, Instituto Pensar

Even–Zohar, Ithamar, 1978, "Universals of Literary Contacts", *Papers in Historical Tales*, Tel Aviv: 47–53.

Fernández Bravo, Alvaro, *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del s. XIX*, Bs.As.: Sudamericana.

Franco Carvalhal, Tania, 1994, "Comunidades inter–literarias e relações entre literaturas de fronteira", en Antelo (coord..) *Identidade e representação*, UFSC.
Grüner, Eduardo, 2002, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Bs. Aires: Paidos.
Lander, Edgardo (comp.), 2000, *La colonialidad del saber: eurocentrismo e ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas,* Bs. Aires: CLACSO
Martins, Ma. Elena (org.). 2002, *Fronteiras culturais*, Porto Alegre: Atelié Ed. Masina, Lea, "Fronteiras do Cone Sul: os limites do literario" e "Imaginários do contrabando nas literaturas de fronteira", en *Percursos de leitura*, Porto Alegre: Instituto Estadual do Libro.
Mignolo, Walter, 1995, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality & Colonization*, Michigan: Ann Arbor.
_____, 2000, Introduction: From Cross–Genealogies and Subaltern Knowledges to *Neplanta*", *Neplanta*, I, 1: 1–8 (Duke Univ.).
Palermo, Zulma, 2000, "Semiótica del vacío y de la espera", *Dispositio*, Nº 51: 13–26.
Quijano, Aníbal, 2000, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y A. Latina", en Lander, E. (comp..) Op. Cit.: 201–246.

THE BRAHMINIZATION OF THEORY: POSTCOLONIAL CRITICISM, COMMODITY FETISHISM, AND FALSE CONCIOUSNESS

Dorothy Figueira

Introduction

Literary theory does not often interrogate its politics, except when it is forced to, as in the case of the revelations concerning Paul de Man and their implications for Deconstruction. In this respect, it is no different from other academic disciplines. It is in the spirit, however, of just such an interrogation that I would like to evaluate the phenomenon of postcolonial theory, particularly its development and methodological history. While postcolonial criticism traces its lineage to the critique of Orientalism initiated by Edward Said in the 70's,[1] it can be analyzed further back to the anthropological model of area studies. I will limit my discussion to Orientalist criticism, area studies, and postcolonial criticism as they have been practiced in the United States and, particularly, as they pertain to India.

In the 1950's and 60's, area studies came into being in North American research institutions as a repudiation of the mode of conceptualizing the East that Said would later define as Orientalism. Area studies grew out of service language schools.

It initially focused on Japanese, Korean, Chinese and Vietnamese language training, but grew to include most other Asian languages. Such programs met a Cold War need to understand potential enemies. Area studies was largely funded by private corporations and scholarly organizations such as the Ford, Rockefeller and Carnegie Foundations. As a conceptualization of Asia underwritten by state and private capital, area studies produced its own brand of Orientalism.

Area studies specialists worked in conjunction with indigenous scholars, whose work was seen by their Western counterparts to rely on the authority of

[1] In his seminal book of the same title published in 1978, Edward Said defined "Orientalism" as the systematic stereotyping and degradation of the East that enabled Western colonial powers to victimize their subjects and consolidate hegemonic control. In the last two decades, practitioners of the critique of Orientalism have catalogued the myriad and grave sins of the West to such a degree that one might say that they have trivialized the discussion, engendering a form of fetishism, wherein all current Third–world ills are traced back to colonial oppression.

personal experience and was structured to mirror the structures of explanation valued in Western scientific discourse (Hancock 1998:357). In the case of India, these documented and managed the internal others (tribals, peasants, minority populations), whom the barely nascent Indian state sought to mold into a nation. They promoted an objectifying discourse in which the site of a national culture was "imagined." Relying on data provided by native informants, the area studies specialist packaged and disseminated this knowledge. Scholars of anthropology have made the case that the native informants of area studies functioned as disciplinary gate keepers for upper caste Indians to provide an authoritative version of Indian history (Hancock 1998:344). As "culture brokers," these spokespersons for Indian identity derived social and material privilege from their efforts. Speaking as authorities, they sought to exercise hegemonic power by "privileging the contingent boundaries of the Indian state as natural delimiters of cultural forms" (Hancock 1998:347). In terms of their methodological reliance of native informants and political use of their data to affix claims on the nation, area studies specialists did not essentially differ from the Orientalists who preceeded them. In the following discussion, I would like to show how recent postcolonial critics[2] come to perform a similar function with regard to Indian national identity narratives as Orientalist scholars and area studies specialists carried out in the past.

The Paradigm Shift from Area Studies to Postcolonial Criticism

Theoretically, postcolonial criticism was made possible by a radicalization of theory and a paradigm shift from the aesthetic to the political that occured over the last four decades. Literature, once a central mode of aesthetic expression, has come to be viewed as an outmoded form of cultural capital belonging to the bourgeoisie. The paradigm shift from the literary to the cultural studies model presumably sought to install a more immediate and less conservative hierarchical format. Like other forms of poststructuralist theory, postcolonial criticism relies on the notion that some heritage of systems limits the reader. It supposes that our present condition, although seemingly benign, imposes an existential limit, and theory alone can liberate us from systemic constraints (Fluck 1996:216).

The shift from the aesthetic to the cultural studies model took place roughly around the time that area studies was in crisis due to the change in priorities occasioned by global capitalism. As a region's historical and geographic boundaries become contested, its political and strategic value also undergoes redefinition. When such changes occur, institutions need to justify maintaining programs and scholars that people them (Hancock 1998:373). Language programs, the former mainstay for graduate funding and faculty lines, are cut when they are no longer subsidized by defense department funding due to

[2]In this respect, Spivak's presentation of the work of Mahasweta Devi for Western consumption resembles the work of the traditional anthropologist.

decreased global importance. Radical shifts in strategic significance and funding occured in area studies at the same time that Said linked the development of colonial knowledge to the beginnings of Orientalist scholarship and suggested that its growth was tied to area studies, a latter–day institutionalization of Orientalism. It was a bad time for area studies specialists in general. Their legitimization and funding were waning at the very moment that their Orientalist legacy was being unmasked. It was not the moment to rise to the challenge posed by Orientalism to reassess their disciplinary practices. The stakes were just too high. It would have entailed area studies programs acknowledging and coming to terms with their reliance on the necessities of the national security state.

Area studies programs, however, did realize that they needed to change. The places, people and pasts to be studied needed to be reconceptualized out of an urgency to acknowledge new post–subjectivities. In response, universities created new models to satisfy changing priorities. They produced new visions of international studies that promised new knowledge required for participation in new globalizing systems of production and consumption. Such new transnational "ethnoscapes" supplanted the threatened traditional area studies departments.

Although the critique initiated by Said did not engender any fundamental soul searching in social science methodology and politics of projects beyond the cosmetic,[3] it did find fertile ground in the Humanities, especially English Studies. A site such as India, formerly housed in religion, anthropology, linguistics and area studies conglomerates, would now, thanks to the critique of Orientalism, find a home and theoretical resources in English departments, Ethnic Studies, Women's Studies, Humanities Centers and Cultural Studies units (Hancock 1998:374). An important thing to note about these locales is that they did not necessarily demand any site–specific knowledge of languages or historical context. "Doing" India in such a setting often means that one does not need to learn specifics about India at all.

India could emigrate to an English department because, for the greater part of the eighties and nineties, English Literature departments on many campuses were waging pitched battles with other administrative units, especially Comparative Literature, to become the campus spokespersons for theory. With the burgeoning of the "French theory industry" (Cusset 2003) in the States, English departments thought, that since their comparatist and national literature colleagues had translated much recent European theory and written continental theory primers (Deconstruction for Idiots), it was only fitting that they now step in and anoint themselves as the rightful heirs for theory and the enrollments that went along with the theory craze. On many campuses, this turf war was brutal, since Comparative Literature and certain language departments (French,

[3]One has only to look at religion and anthropology curricula and recent job listings in these fields as well as conference topics.

German, Slavic) did not have the critical mass to fight the hegemonic onslaughts of huge English departments. With the appropriation of theory, certain English departments chose to supplement their curricula with courses dealing less with literature per se and more with issues of identity and its construction (Harootunian 2002:152–3). As theory emigrated to English, so too did all those subfields dealing with identity politics, such as feminist, psychoanalytic, and postcolonial theories. The task of rethinking the mission of regions outside Europe (the Third World) was thus coopted by English departments and Humanities centers (Harootunian 2002:167).

We should not lose sight of the fact that this transformation of English Studies into "identity" studies opened the field of possible specializations within a discipline that could no longer place the PhDs it had been producing within the more traditional paradigms of English Literature. Identity Studies such as postcolonial criticism were boons to English departments. They offered a new identity as a marketable field of critical knowledge. In fact, they provided a new field entirely and countless possible openings for any number of job and degree candidates. Once postcolonial criticism had migrated to English, it lost any interest in history it might have had, jettisoning an already modest association with such things as temporality and chronologies.

In the migration of India as a disciplinary site to the field of English Studies, we find a situation akin to that described by Arjun Appadurai as the aesthetics of decontextualization, where ethnic products become authentic through cultural dislocation. Appadurai cites the study of Third World Literature in English departments as a case in point (Appadurai 1986:28). Through a process wherein readers sympatheticallly identify with such decontextualised products, cultural ignorance not only results, but is sanctioned. This state of affairs describes how India often gets "taught" in the States today.

Postcolonial Theory and Commodity Fetishism

Postcolonial theory provides a test case for Guillory's critique of the institutional levelling out of putatively marginal cultural forms (Guillory 1993:37–8). Disparate postcolonial texts, collectively studied in English [4] and coopted for a largely imaginary pedagogic agenda, are deployed as forms of cultural capital in an institutional setting. With postcolonial literature thus grounded, it becomes an oppositional academic discipline as well as an attractive and non–threatening object of consumption.

On the institutional level, postcolonial theory has become a commodity (Ahmad 1992:127). As a commodification of the Third World, it serves concrete development needs. Universities have suffered considerable downsizing in recent years. With the loss of public funding, state and private

[4]Just as area studies had privileged given regions, so now postcolonial criticism could valorize the formation of subjectivity and a politics of identity rooted in location. In both area studies and postcolonial studies, the locations were not real entities (Middle East, South Asia) but geographical imaginary zones existing only in governmental bureaux and academic institutions.

institutions have had to target special interest groups in order to fund new initiatives. Diasporic groups have become increasingly instrumental in such development projects. Indian–Americans who comprise the richest immigrant demographic group in the United States, present tremendous economic potential, as evidenced by recent Indian–based endowments of chairs in major public and private universities. Institutions have become quite adept at catering (some might say, pandering) to such groups. If vested interest groups fund a program, one can be sure that an "official," i.e. politically acceptable, representation of that nation, people and its cultural products is promoted. Appeals to cultural nationalism are implicit in institutional development efforts (Grewal 1994). Moreover, universities are recruiting Indian–American students in ever increasing numbers and soliciting courses to focus on their communities and concerns. Ideally, these courses should be user–friendly, not demanding any linguistic knowledge or challenging religious or communalist sympathies. Once again, courses that focus on the victimization of a people under colonial rule and do not threaten a diaspora community's idealized view of the homeland fit the bill. Postcolonial theoretical initiatives can dovetail very nicely with marketing concerns.

Unlike the native informant of the area studies model, the native specialist in today's "marketing of India" is now positioned in the forefront, producing and not just authenticating the discourse on national identity. Trained in Western critical episthemes, indigenous scholars based in the West can provide a discourse on national culture that purports to challenge racialized, gendered and class inequalities written into the structures of knowledge. Unfortunately, the possibility that these visions might just "play back into exclusionary nationalisms" (Hancock 1998: 375) is not questioned. It is ironic that the colonized elite, whose victimization is mourned, but whose collaborative role in colonialism and neocolonialism is never problematized, are the ancestors and brethern of the immigrant population that shoulders the largest tax burden in the United States. We have now arrived at a stage in the emplotment of India, where the Orientalist and area studies models have been replaced by what might be termed the "immigrant imaginary" (Rafael 1994:104). It is this "immigrant imaginary" that fuels postcolonial criticism and finances an idealized portrayal of a wealthy and powerful ethnic community.

As we have noted, identity studies, among which we place postcolonial criticism, does not tend to question how well the construction of the text as a network of hegemonic or subversive gestures suits the state of literary theoretical professionalization. Moreover, it does not tend to examine the manner in which the critic's self–fashionning through imaginary marginalization results primarily in the wide–ranging identification of an academic privileged class with the marginalized other. The historically oppressed have become the new role models for the critic, giving political authority to the search for cultural difference. In a quasimessianic manner, the postcolonial critic positions her/himself to speak for the oftimes neo–colonized Other.

This masquerade poses a significant problem of representation. By drawing on the experiences of displacement and desire for home as part of the diasporic experience, postcolonial criticism uses these experiences to deconstruct a deterritorialized identity politics. Critics can assume roles as spokespersons for any number of minority communities, regardless of their own socio–economic status and privileges. As "victims by proxy" (Bahri 1995:73), they theorize from the impregnable position of "the margin," invoking "ambiguity," "binarism," and splitting," as constitutive of the center and those that inhabit it. According to Homi Bhabha, the postcolonial theorist is not constrained to "stand" on particular ground or take up a position, but instead can "slide ceaselessly" along the moveable margin (Bhabha 1990:300). The postcolonial critic can then be located at a place where theorists are necessary to interpret across cultures without the inconvenience of having to pinpoint cultural particularities. The theorist can say whatever he or she likes, the only constraint, or test of validity, being that the proper cultural space is occupied and that the writing validates and promotes the ambiguity and contradictoriness of that position. The critic can claim to talk for the margin and, in doing so, pretend to speak from the margin, while actually inhabiting a space that is quite close to the center.

False Consciousness and Brahminization

Postcolonial criticism thus reflects postmodernism's concern with hybridity and sites of ambivalence. Theoretical notions of the margin, periphery, and exilic space allow critics to create a metaphorical space in which to dwell that is separate from the real space they inhabit. In this metaphorical space, critics can voice ideologies of subversion and rebellion that would be too unsettling, if voiced from their own actual space. Critics' delicate balancing acts stem from the paradox of inhabiting a space of bourgeois comfort, while needing at the same time to distance themselves from global capitalism. When critics appropriate the metaphorical space of the postcolonial, nomad, exile, and marginal, they hope to exonerate themselves for all the benefits they receive from this same capitalism. Criticism thus functions as an act of penance or, to give it a clinical diagnosis, criticism becomes an expression of false consciousness, that reified perception with identificatory, antidialectical, and egocentric structures exposed long ago by existential psychoanalysis (Gabel 1975:253ff).

In a seminal work in the field of social psychology, Joseph Gabel defined false consciousness as a dissociation produced by a reification of the past. False consciousness is primarily a distortion of the perception and experience of time. When the natural flow of time is "dissociated" by ideology, utopianism or schizophrenia, it produces a perception which is out of touch with reality and at odds with historical fact; it becomes false consciousness (Gabel 1975: xiv). Existential psychoanalysis views the constructions of reality by ideologues, schizophrenics and utopian idealists as similar. They are all seen to seek reification of their historical existence and understanding of their visions as an organized system of meaning produced to balance and disguise the disorder

of their being–in–the–world (Gabel 1975: 22). In postcolonial criticism, an analogous process is at work.The institutionalization of postcolonialism exhibits a process of commodity fetishism, or the veiling of the material circumstances under which a commodity is produced and consumed. Commodity fetishism has three components. It involves a mystification or levelling out of historical experience. It also exhibits an imagined access to the cultural other and it entails the reification of people and places into aesthetic objects. Postcolonial criticism fits these critieria. It presents the historical past often more informed by ideology than by historical and linguistic facts. This distorted vision of the past, dissociated from reality, is further circumscribed by the critic's strategies of self–representation. By reifying the history of colonialism, making it the sole source of all socio–cultural evils, postcolonial critics foreclose the possibility of interrogating and transcending the endemic social and cultural dysfunction that predates colonialism and lives on after the colonial masters have left. In this respect, postcolonial critics not only exhibit a false consciousness. Through a process of brahminization, they reify their own position within both their professional and ethnic communities.

The term "brahminization" was first introduced by the anthopologist M.N. Srinivas in the 1950's [5] to describe the process whereby a group attempts to acquire the traditional symbols of high status (customs, rituals, and lifestyle) of the local highest elite (Srinivas 1966:28).[6] Brahminization denotes the social and ritual emulation of brahmins (Srinivas 1956:482–84). In Hindu society, brahmins are the original culture brokers, who control scripture and materially profit from its manipulation and dissemination. The term "brahminization" well suits our argument, since brahmins as traditional custodians of Hindu scriptures, are the archetypal ideal readers and authoritative critics (Figueira 2002). Postcolonial critics, who appropriate the voice of the colonized subject and become professional spokespersons for alterity, "brahminize" themselves by claiming the power to disseminate images of the national culture and its internal others, documenting, and managing the Other through an objectifying discourse. In the process, they produce what Bourdieu has termed cultural capital, a literary field as a site of struggle in which what is at stake is the power to impose a dominant definition of the writer and thereby delimit the population of those entitled to take part in the struggle to define those authorized to call themselves writers (Bourdieu 1993:42). They assume the task of consecrating both the producers and their products, whether these take the form of prefaces for volumes, reviews of scholarship or editing

[5] In *Religion and Socieiy Among the Coorgs of South India*, Srinivas defined Sanskritization as follows: "A low caste was able in a generation or two to rise to a higher position in the hierarchy by adopting vegetarianism and teetotalism, by Sanskritizing its ritual and pantheon, took over as far a possible the customs, rites and beliefs of the Brahmins" (1952:30).

[6] In early formulations of his theory, Srinivas used the term "Sanskritization." Although Srinivas admitted that the term "brahminization" more accurately described the process of emulating the highest group (Srinivas 1956), the term "Sanskritization" is more commonly used by anthropologists. As my argument deals directly with issues of textuality, I have chosen to adopt the term "brahminization," to reflect the critics position as custodian of texts.

textbooks. This is essentially the hermeneutic task of the brahmin with regard to scripture.

Like the native informant of anthropology, postcolonial critics use their own experience to package a structure concerning India that reflects values and intellectual paradigms esteemed in the West. In this effort, they exercise power by delimiting a vision of the nation that suits ideological and political concerns of the diaspora community. They see themselves as both creators and products of national identity. They become, in effect, as much culture brokers as any Orientalist or area–studies specialist of the Third World. Rather than serving colonial projects, Indian nationalist, or Cold War liberal agendas, they act as gate keepers of an Indian immigrant imaginary. Like the anthropologist, they serve the interests of upper caste Indians and offer authoritative versions of history that reflect the politics of their time. The postcolonial critic serves a constituency within the diaspora community that funds their jobs in the West as well as nationalist and fundamentalist projects in India. By emulating the values and prerogatives of the Western academic secular elite, indigenous postcolonial critics construct a product to be consumed by the West for bureaucratic ends and global marketing needs. They establish a pedagogy based on the moral presumption of the individual teacher as the self–appointed custodian and transmitter of a text's allegedly oppositional values. Such "brahmanical" teachers arrogate authority that derives from their experience of these cultures and thus reconfirms the otherness of place from which they and the texts they study are perceived to spring. Students do not question the authority attributed to these "brahmins" as postcolonial theorists in Western institutional settings any more than believers question their priests.

Works Cited

Ahmad, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso, 1992.
Appadurai, Arjun. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge U P., 1988.
Bahri, Deepika. "Once More with Feeling: What is Postcoloniality?" Ariel 26 (1995):51–82.
Bhabha, Homi K. "DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. London: Routledge, 1990: 291–322.
Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia U P, 1993.
Cusset, F. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & cie. et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats Unis*. Paris: Editions de la Découverte, 2003.
Figueira, Dorothy. *Aryans, Jews, Brahmins: Theorizing Authority through Myths of Identity*. Albany, New York: SUNY P, 2002.
Fluck, Winfried. "Literature, Liberalism, and the Current Cultural Radicalism." *Why Literature Matters? Themes and Functions of Literature*.

Gabel, Joseph. *False Consciousness: An Essay in Reification*. New York: Harper and Row, 1975.
Grewal,Inderpal. "The Postcolonial Ethnic Studies and the Diaspora." *Socialist Review* 24.4 (1994): 45–77.
Guillory, J. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago, Il.: U of Chicago P, 1993.
Hancock, M. "Unmaking the Great Tradition? Ethnography, National Culture and Area Studies." *Identities–Global Studies* 4(3–4): 343–88, 1998.
Harootunian, H.D. "Postcoloniality's Unconscious / Area Studies to Desire." *Learning Places: The Afterlives of Area Studies*, ed. Masao Miyoshi and H.D. Harootunian. Durham and London: Duke U P, 2002.
Rafael, Vicente. "The Cultures of Area Studies." *Social Text* 41 (1994):91–11.
Said, E.W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1978.
Srinivas, M.N. "A Note on Sanskritization and Westernization." *Far Eastern Quarterly* 15 (1956): 481–96.
_____. *Religion and Society among the Coorgs of South India*. London: Asia Publishing House, 1952.
_____. *Social Change in Modern India*. Berkeley: U of California P, 1966.

HISTÓRIA, IMAGINAÇÃO E MEMÓRIA

Helder Macedo

Tania Franco Carvalhal convidou-me, há cerca de sete anos, para participar num seminário sobre Literatura e História organizado por ela e por Jane Tutikian em Porto Alegre. É de novo sob o signo da História que, com a maior satisfacção, me venho associar a esta justa homenagem à ilustre professora e querida amiga. O acontecimento histórico que tenho em mente foi fundamental para mim, como cidadão e escritor português: a revolução de 25 de Abril de 1974.

Estou falando de acontecimentos ocorridos há trinta anos, o que é necessariamente um exercício sujeito a distorções da memória. Como ensina a psicologia, a imaginação e a memória são processos mentais equivalentes porque afinal ambos incidem sobre o que não está a acontecer. Além do mais, a nossa percepção do passado vai mudando com o tempo, com o sempre mutável presente a trazer significados e valores retrospectivos diferentes à nossa experiência vivida no passado. Fernando Pessoa, o poeta das mentes alternativas, sugeriu no seu drama *O Marinheiro* que até poderia ser aconselhável substituir um passado recordado por um passado imaginado, para ver se doía menos. O que é a contrapartida de dizer que o passado é como ter-se sido outro, noutro lugar que já não há.

Mas há a História, há os factos, e factos são factos. Pois há. Pois são. Recorro no entanto a outra referência literária para dizer com Machado de Assis, o mestre supremo das ambigüidades entre a imaginação e a memória, que "a História, a volúvel História, dá para tudo". Com os mesmos factos, a História é diferente consoante a perspectiva. Há uma História para os vencidos e uma História para os vencedores; o terrorista de uns é o herói nacional de outros; o líder carismático, um criminoso de guerra; e até, o que sempre é mais saudável, irreconciliáveis inimigos podem tornar-se fidelíssimos aliados. A História, quando não é apenas a memórias dos sobreviventes, tende pelo menos sempre a ser o discurso dos vencedores. "Ao vencedor as batatas", disse também, com sucinta ironia, Machado de Assis. As metafóricas batatas não representam apenas, é claro, o lucro material dos vencedores: significam também o lucro maior de poderem controlar o discurso da História, de se terem tornado nos donos da memória. E as nações, povos e culturas que no processo forem sendo obliterados – não houve

poucos, ao longo dos tempos – já não têm História, nem discurso, nem memória, sobrevivem apenas na digestão das batatas dos outros.

Julgo que a característica mais interessante – potencialmente mais importante – da guerra colonial portuguesa de 61–74 foi que ela não resultou em vencidos e em vencedores. Bem sei que esta afirmação pode ser considerada controversa. Em defesa dela, limito–me a constatar que, por um lado, os africanos consideram que ganharam a guerra (tanto assim que os exércitos de ocupação tiveram de regressar à antiga metrópole); e, por outro lado, que os portugueses consideram que não perderam a guerra (tanto assim que regressaram por vontade própria ao seu país). Devo dizer que não tenho grande dificuldade em aceitar as duas interpretações opostas. Cada uma das partes está a ver os mesmos factos da sua perspectiva histórica e ideológica, como lhe cumpre. A memória também é ideologia, a História é ideologia. Daí que, de ambas as partes, se oiça por vezes afirmar, com inegável convicção, que até militarmente poderiam ter ganho a guerra, estava quase. Está bem, poderiam ou não, todos nós gostamos de especular sobre o que poderia ter sido, como no passado alternativo do *Marinheiro* do Pessoa. Mas confesso que fiquei um pouco inquieto quando, há quatro ou cinco anos, no King's College de Londres, ouvi um estudioso americano afirmar como um facto que, militarmente, os portugueses já tinham ganho a guerra colonial quando – implicitamente – foram traídos pelo 25 de Abril. E concluiu contrastando esse indubitável triunfo com o evidente malogro dos Estados Unidos no Vietnam. O que me deixou logo muito mais sossegado: eram problemas lá dele, frustrações transpostas, recicladas ideologias.

Até prova em contrário, os seguintes factos são menos problemáticos, frustrações e ideologias à parte: na Guiné os portugueses tinham perdido o controle administrativo da maior parte do território; em Angola e Moçambique mantinham um controle administrativo só implementável através da presença activa e permanente das forças armadas, independentemente de quais fossem os sucessos ou insucessos militares dos seus oponentes africanos. Ora só se ganha ou se perde uma guerra quando a acção militar se torna desnecessária ou se revela inútil. E as guerras não se ganham apenas militarmente, mas também pela corrosão da vontade do inimigo. O triunfo dos moçambicanos e angolanos não terá sido militar mas, no que de triunfo tenha havido, por terem contribuído para que uma parte substancial e decisiva das forças armadas portuguesas acabasse por considerar a guerra colonial inútil ou desnecessária. Mas a guerra colonial não terminou em África, terminou em Lisboa. Os pacíficos cravos de Abril nasceram do sangue dos que nela combateram, de um lado e do outro. A única vitória final e decisiva de ambas as partes foi quando as forças armadas portuguesas derrubaram em Portugal o regime político que até então tinham servido. As motivações certamente foram múltiplas, umas melhores outras piores, umas mais puras outras menos puras. Fossem no entanto quais fossem, a guerra que ganharam – derivada da que tinham estado a lutar em África – ganharam–na do lado dos africanos e não contra eles. Por tudo isso prefiro considerar, como

disse há pouco, que foi uma guerra que não resultou em vencidos e em vencedores. Também disse que esta minha interpretação dos factos pode ser controversa, e certamente não é a mais habitual, de um lado e do outro. Como de algum modo corresponde à minha atitude perante a guerra enquanto ela decorria, não é impossível que eu próprio esteja fazendo interpretações retrospectivas sujeitas aos erros da vontade. Devo portanto explicitar, ainda que sucintamente, qual foi a minha atitude de então. Não para falar de mim, observador distante e comparativamente confortável que fui de tão graves acontecimentos, mas porque só posso falar a partir de mim.

Desde que comecei a pensar por mim, o que considerei prioritário – aliás como outros portugueses – foi a libertação de Portugal de um regime opressor. Tendo estado envolvido, ainda muito novo, nalgumas acções políticas algo ingênuas, e sem dúvida ineficientes, contra a ditadura salazarista, encontrei–me a certa altura entre a possibilidade da prisão e os riscos comparativamente menores do exílio voluntário. Estava já em Londres, a fazer programas ocasionais para a BBC, quando a guerra colonial começou. O facto de ter nascido em África e de ter passado lá toda a minha infância e uma boa parte da minha adolescência poderia ter tornado a minha posição de algum modo ambivalente. Acresce que sou filho e neto de administradores coloniais, o que certamente tornou a minha situação algo complexa. Embora emocionalmente dividido – era uma guerra que separava o meu presente do meu passado, que me dividia de mim próprio – foi no entanto enquanto português que desde logo considerei a luta dos angolanos, guineenses e moçambicanos como uma causa comum contra um inimigo comum. Da minha perspectiva, a libertação das colônias ia de par com a libertação de Portugal. Só lastimava, como ainda lastimo, que uma e outra tenham tido de ser conseguidas do modo como foram. Mas, enfim, todas as ditaduras têm de ter vistas curtas para poderem sobreviver. Fiz o muito pouco que se pode fazer no exílio, tendo já percebido por experiência que as mudanças políticas profundas só podem ser feitas de dentro e não de fora, que as revoluções, tal como as guerras, e a paz, não se ganham no exílio. Portanto fiz o que pude, mantendo os possíveis contactos com resistentes portugueses em Portugal e com nacionalistas africanos de visita a Londres. Quando a guerra terminou, senti–me tão livre das colônias quanto os africanos se terão sentido livres do Portugal colonizador. Havia sido também africano, na minha infância vivida em Moçambique. Encontrei–me, como adulto, a ser apenas português.

Com o 25 de Abril, pude sair da terra de ninguém para onde havia sido relegado e, pela primeira vez, assumir a condição de português cujo livre exercício me tinha sido negado. O 25 de Abril foi portanto a única guerra com a qual me posso identificar sem quaisquer ambivalências, a guerra que eu teria querido lutar. A geração que fez o 25 de Abril afinal foi a minha, foram esses militares que fizeram o que civis como eu desejaram mas não conseguiram. Logo a seguir à mudança política em Portugal, fui visitar as antigas colônias em transição para a independência, numa espécie de viagem sentimental de despedida. Depois desempenhei algumas funções públicas em Portugal,

escolhi não prosseguir uma carreira política, e regressei a Londres já não como exilado mas como cidadão português que acontece ser professor em Londres, um escritor português que pode ser livremente publicado em Portugal. Quando, há coisa de dois anos, participei num infeliz encontro de escritores da chamada lusofonia em Maputo, alguém, para ser simpático, informou ao público de que afinal eu era também moçambicano. Tive de desenganar quem nos ouvia, explicando que a minha vivência em Moçambique era puramente colonialista. Houve quem me censurasse por esse necessário esclarecimento, mas eu respeito demasiadamente os moçambicanos para poder permitir tais equivocadas ambigüidades sentimentais, se é que não mesmo fantasias paternalistas. E então, tal como agora, há pouco, recorri a Fernando Pessoa, que dá sempre muito jeito nestas ocasiões, para recordar os versos nostálgicos em que diz, na persona de Álvaro de Campos: "Sei muito bem que na infância de toda a gente houve um jardim, particular ou público ou do vizinho."E concluí a citação acrescentando que a certa altura da minha vida tinha percebido que o jardim que eu julgava que era meu era do vizinho.

Hoje em dia desejo apenas que sejamos bons vizinhos, para que todos nós, africanos e portugueses, possamos de facto ter ganho a guerra. A mesma guerra, a guerra que nunca deveria ter sido necessária. Mas a verdade é que depois dessa outras houve e continua a haver, dela mais ou menos derivadas. Umas militares, umas políticas, umas económicas. Em Angola, a UNITA, que até certo ponto havia sido parte da estratégia militar portuguesa, continuou a lutar contra o MPLA, que como governo também não tinha sido exemplar. A Guiné, divorciada da sua aliança política com Cabo Verde, parece ter perdido o rumo que a pudera tornar numa nação independentemente viável. Moçambique e Portugal escolheram a via da internacionalização, um como membro do Commonwealth anglófono, outro como membro da União Europeia, com conseqüências ainda imprevisíveis para os seus respectivos destinos nacionais. Oxalá que nenhum de nós esteja agora a perder a guerra que todos nós tão dificilmente ganhámos.

LITERATURA COMPARADA E TRADUÇÃO: HERMENÊUTICA E CRÍTICA

Patrícia Lessa Flores da Cunha

As relações entre os estudos de Literatura Comparada e Tradução sempre foram das mais estreitas a ponto de alguns teórico– críticos, ao final do século XX, sendo, talvez, dentre eles a mais conhecida Susan Bassnett, especularem sobre a possível substituição de uma pela outra, enquanto áreas de conhecimento específico. Isso porque a recepção do estrangeiro, motivação instigante para o exercício da atividade literária, sempre se constituiu numa fecunda área de investigação da Literatura Comparada, realizando–se na prática através de estudos sobre literatura de viagem, fortuna crítica de obras e autores, e especialmente das traduções.

A propósito, a indagação, já convenientemente formulada por Itamar Ivan Zohar (1970) e os subseqüentes estudos da Escola de Tel Aviv, de qual seja o papel desempenhado pelas traduções nas relações culturais entre dois ou mais sistemas literários, em períodos determinados, em níveis de desenvolvimento diferenciados, de certo continua a instigar e promover investigações producentes.

Em publicação mais recente, George Steiner (1996), tentando responder à onipresente indagação "O que é Literatura Comparada?", manifesta sua militância comparatista ao explicitar, já no início de sua exposição, que "todo ato de recepção em linguagem, em arte e música é um ato comparativo... procurando entender, 'situar' o objeto que temos diante de nós – seja ele o texto, a pintura, ou a sonata – dando–lhe um contexto inteligível e informativo de experiências prévias a ele relacionadas."

Afinando o seu ponto de vista, Steiner acrescenta: "lingüisticamente falando, apossamo–nos das palavras e delas fazemos uso de maneira diacrítica, ou seja, tomando por base o que diferencia aquelas palavras das demais". E conclui: "O processo semântico é um processo de comparação. Ler é comparar". Nessa perspectiva, assinala a dimensão hermenêutica presente no processo de leitura, em maior ou menor grau, uma vez que a interpretação e o julgamento estético sempre o acompanham.

Não perdendo de vista a caracterização da disciplina, Steiner define: "Para mim, a Literatura Comparada é, na melhor das hipóteses, uma arte de ler rigorosa e exigente, um estilo de ouvir ou ler atos de linguagem que

privilegiam certos componentes desse ato. Esses componentes não são negligenciados em qualquer modo de estudo literário, porém na literatura comparada eles são privilegiados".

Entre esses, estaria o estudo da(s) linguagem(ns), em suas fontes históricas e lingüísticas, o que leva a literatura comparada a rejubilar–se "na diversidade de Babel". Isso aponta para a questão da tradução, fundamental na sua realização disseminada através do tempo e do espaço. Nessas circunstâncias, readquire significado e valor o trabalho de se ir às fontes e a questão da influência, não mais vista como herança atávica, mas como diálogo intrínseco, necessário para pôr idéias em relação.

Não deixa de ser interessante constatar que, para Steiner, às vésperas do novo século e milênio, ainda são "o envolvimento continuado com diferentes línguas, o interesse pela recepção e pela influência de textos e a atenção a analogias e variações temáticas" os fatores que determinam a especificidade dos estudos literários comparatistas.

Se pensarmos, todavia, como Jorge Luis Borges, que literatura é tradução, essa metáfora delimita um território nevrálgico de especulações filosóficas. Na verdade, pode–se dizer que a questão da tradução está na raiz do problema do conhecimento, pois na esteira do pensamento de Lévi–Strauss, "significar" implica a possibilidade de qualquer tipo de informação ser traduzida para uma linguagem diferente.

A prática da tradução, em sua revelação do novo, do outro, das alteridades, torna–se instrumento para o próprio ato de conhecer, explicitando, de modo singular, o que Morin (1987) denomina "construção tradutora" do conhecimento. Inversamente, conceber o conhecimento como tradução necessariamente implica abertura dos horizontes intelectuais e disponibilidade para experimentar o exótico, o diferente, o desconhecido.

Por outro lado, o ato de recriar a linguagem, em clara utilização de sua função metalingüística e a partir da interpretação idiossincrática acionada por um processo de leitura, constitui, em si, uma das possibilidades da tradução.

Nessa forma, cada tradução conota seu original; o original denota suas traduções, a refletirem as múltiplas maneiras de se considerar e interpretar o mundo. Não sem razão, Octavio Paz (1980) remete novamente o ato tradutório ao mito de Babel: a tradução lida não só com a pluralidade das línguas, também com a diversidade das sociedades. Sendo cada civilização um mundo, cada linguagem traduzida é uma visão de mundo.

A tradução do que é estrangeiro/estranho para nós, em outras línguas, permite–nos, portanto, explorar e formular emoções e conceitos que, de outra forma, não vivenciaríamos nem experimentaríamos: o ato tradutório continuamente amplia as fronteiras lingüísticas e culturais das linguagens de cada um. Em si mesma, a tradução passa a ser uma forma revitalizada e revitalizadora da linguagem e do significado em suas formas de expressão.

Tais considerações nos levam à tradução como ato de formulação crítica, enquanto poderoso instrumento de indagação textual. Uma vez que

traduzir envolve leitura (recepção), interpretação (decodificação) e produção (reescritura), realiza–se enquanto crítica, porque pressupõe reflexão, com subseqüente rearranjo do reflexo da realidade.

A esse respeito, convém lembrar a posição referendada de Paul de Man (1993), no ensaio sobre Benjamin, para quem a tradução literária, enquanto atividade intelectual, assemelha–se muito mais à crítica do que à criação literária propriamente dita. Para Benjamin, *apud* de Man, tanto a crítica como a tradução têm uma feição de ironia, no sentido de que ambas desestabilizam o original, à medida em que o re–canonizam através da tradução ou da teorização. Não deixam de ser atividades parodísticas, procedimentos paralelos e hermenêuticos, substantivos para o entendimento do objeto literário.

De outra forma, Haroldo de Campos, em "Tradução como Criação e como Crítica"(1963), retomando a questão da intraduzibilidade da "informação estética" propugnada por Max Bense (1958), recorre ao ensaísta Albert Fabri (1958) quando afirma que toda tradução é crítica, pois "não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não–linguagem".

A partir dessas idéias, reflete o próprio Haroldo: "A tradução de poesia –ou prosa que a ela se equivalha em problematicidade–, é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha (não há como obliterar aqui o eco derridiano: tradução é desconstrução, em sua "Carta a um Amigo Japonês")... Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradição ativa...um exercício de intelecção, e através dele, uma operação de crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, em ação, é uma de suas mais importantes conseqüências".

Para Haroldo de Campos, conseqüentemente, traduzir torna–se então a maneira mais aberta de ler e interpretar.

Os aportes teóricos mais recentes advindos das teorias desconstrutivistas e da recepção, da leitura e da produtividade do texto, bem como as relevantes contribuições da pesquisa lingüística, nas suas variantes discursivas e semióticas, ao lado dos novos enfoques da história e geografia das culturas, têm agudizado questionamentos e reflexões que permitem a inserção das questões de tradução nas vertentes das práticas interdisciplinares dos estudos culturais.

Tradicionalmente vista como uma atividade mimética, a tradução agora transcende as noções formais da equivalência, da literalidade e da fidedignidade para, na esfera da cultura, estabelecer relações dialéticas entre espaço e tempo, entre nós e eles. Nesse contexto expansivo, avulta o reconhecimento dos processos de diferença cultural, em que reside o "espaço do novo", intersticial, que, na visão descentrada de Homi Bhabha e Edward

Said, entre outros, elide as transações impostas por fronteiras e limites convencionais.

Bem a propósito, Susan Bassnett (1998) denominou essa mudança de ênfase– da base essencialmente lingüística para a da relação contextual– como a "vez do cultural" nos atuais Estudos de Tradução.

A noção cada vez mais incontestada de que o valor– seja estético ou material– é determinado pela cultura torna–se particularmente relevante se percebermos que tanto os estudos de tradução quanto os estudos culturais se inter–relacionam no tocante às discussões contemporâneas sobre poder e modos de produção. Entre outras particularidades, ambos reconhecem a importância dos processos de manipulação a que se atrela a produção textual, encarada agora em seu sentido mais amplo; ambos se configuram como campos de investigação precipuamente interdisciplinares, instalados de modo fecundo no escopo dos chamados estudos pós–coloniais.

É nessa dimensão que os propalados conceitos de "tradução cultural" e/ou "transferência intercultural" e, em certa medida, "tradução como reescritura", apresentam–se sobremodo operacionais e instigantes, na medida em que eventualmente se preocupam com o modo de ser de outras culturas naquilo que lhes é intrínseco e original, e assim lêem e expressam o que, muitas vezes, nelas está implícito.

O fato de privilegiar as fronteiras entre o traduzível e o intraduzível, o dito e o não–dito, na consecução de sua peculiar experiência, transforma a tradução em paradigma, agora essencial, à tentativa de explicar os processos de apropriação, integração, deformação, assimilação do Outro, expresso nas suas múltiplas e variadas ocorrências. Não obstante, esse empreendimento não raro se frustra por estratégias sutis que ou tornam estranho o familiar, ou domesticam/familiarizam o exótico.

Se ler outras culturas equivale a ler o que está subtendido na cultura estrangeira, a "tradução cultural" supõe a construção de um texto paradoxalmente (sub)vertido–"a força dessa tradução radica no fato de que a descoberta do implícito se leva a cabo não apenas no texto de origem como no de destino"(Carbonell i Cortés, 1997).

Exemplo máxime de todas essas circunstâncias, autêntico *case study,* a ficção de Borges realiza a literatura como tradução– "la traducción es consubstancial con las letras y con su modesto misterio". Para muitos críticos, raramente Borges se apresenta em seus relatos como o inventor de uma estória; antes, recebe–a, escuta–a, ou a lê, como se fora dela o destinatário. Sua narração implica certa idéia de "adoção tardia", em que toma para si o encargo de uma estória alheia, estrangeira, recuperando–a, no entanto, com todas as suas marcas de alteridade (Helft & Pauls, 2000).

A poética borgeana preserva assim o espírito da *translatio*: fazer ficção é transportar de seu contexto um material já existente para inseri–lo em outro, diferente, novo. Nesse movimento, considera o parasitismo e a subordinação, a leitura e sua glosa, a desestabilização das hierarquias e sistematizações, a relação entre o mesmo e o outro, a repetição e a diferença,

o próprio e o alheio; para Borges, a literatura só tem sentido quando se move, se desenraiza, coloca em risco sua integridade.

Essas especulações, embora aqui esboçadas de maneira breve e incompleta, reafirmam nossa convicção de que a literatura posta em relação– *locus* privilegiado da leitura e da tradução, instrumento de hermenêutica e reflexão crítica– não é mais tão somente um campo de investigação acadêmica particular, circunscrito a uma metodologia específica de análise. Configura–se, sobretudo, como epistemologia contemporânea e vigorosa, maneira aberta e consistentemente fecunda, de interrogar e apre(e)nder o mundo que se revela, mais uma vez, admirável e novo, neste início do século XXI.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, E.S. Conhecimento e significado como tradução. *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, Instituto de Letras/UFRGS, n.11, jul–set.2000, p.7–18.

BASSNETT, S. & LEVEFERE, A. *Constructing cultures. Essays on literary translation.* Clevedon: Cromwell Press, 1998.

CAMPOS, H. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: _____. *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária.* São Paulo: Perspectiva, 1992. 4.ed.

CARBONELL I CORTÉS, O. *Traducir al otro. Traducción, exotismo, poscolonialismo.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla– La Mancha, 1997.

DE MAN, P. Conclusions: Walter Benjamin's "The Task of the Translator". In: _____. *The resistance to theory.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. p.73–105.

FLORES DA CUNHA, P. L. Sobre Intermediação: O Papel da Tradução na Construção do Texto Literário. Uma Perspectiva Epistemológica. In: *Anais do VIII Congresso Internacional ABRALIC 2002.* Belo Horizonte: UFMG, 2002. CD Rom.

HELFT, N. & PAULS, A . Segunda Mano. In: *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

PAZ, O. *Traducción: literatura y literalidad.* Barcelona: Tusquets Editores, 1980.

STEINER, G. O Que é Literatura Comparada? In: _____. *Nenhuma paixão desperdiçada.* Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

VANGUARDIA HOY

Noé Jitrik

¿Cómo hablar de la vanguardia sin caer en una nostálgica evocación de una "edad de oro" de la audacia y la imaginación, hoy extraviada en un fin de siglo repetitivo y tedioso? ¿Cómo hablar, también, de esa extraordinaria experiencia de la cultura occidental, sin incluirla en un rígido programa de enseñanza, propedéutico y formativo, tal como había ocurrido con los clásicos? ¿Cómo separar, sin adulterar, los gestos externos y meramente visibles, las gesticulaciones, de una inteligencia radical, cuyo fundamento epistemológico todavía tiene vigencia?

No tengo la pretensión de responder a todas estas preguntas; en todo caso, puedo decir que constituyen el marco que da sentido a una nueva reflexión sobre la vanguardia. Si esa extraordinaria experiencia debe o puede volver a la escena no ha de ser por rutina o por costumbre o por la pura exaltación de alguien que volvió a descubrir, maravillado, lo que ya fue descubierto muchas veces, sino porque hay razones de peso para ello; me refiero a que lo esencial del gesto vanguardista, incluso tal como se dio en embrión desde el último tercio del siglo XIX, con toda agresividad en las tres o cuatro primeras décadas del siglo XX y, luego, hasta sus últimas y asumidas manifestaciones, sigue siendo una presencia perturbadora, genera una inquietud que, quizás, bien entendida, devuelva energías a una lánguida voluntad artística que está más obsesionada por lo que ilusoriamente depara una economía de mercado que por una creatividad posible; creo que sólo una voluntad de vanguardia podría restituir la idea que Mallarmé ya había interpretado en Edgar Allan Poe y que sigue siendo una consigna fundamental, "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu". ¿Pero seguimos queriendo "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu"? ¿Alguna vez se quiso? ¿Quién pudo haberlo querido?

Es cierto que viendo las cosas en su historia la vanguardia, tal como la conocimos, no poseyó identidad desde siempre, llegó un día, siempre hay un primer día, no puedo decir si para quedarse; no lo hizo sin advertir su advenimiento: podemos encontrar esas señales en la turbulenta voluntad de ruptura que anima determinadas manifestaciones románticas, y aun, extremando las cosas, en el pleno romanticismo mismo si creemos que el romanticismo fue un movimiento que dio forma a una gran opción filosófica y espiritual; por lo tanto, ¿será excesivo establecer concomitancias entre las

oscuridades metafísicas de los Hölderin y Novalis con la noción de realidades ocultas, que el posterior surrealismo hipertrofió? ¿Será arbitrario vincular la idea de símbolos que pueblan la selva de los sentidos de los Baudelaire y Rimbaud con las sospechas simbolizantes de los prerrafaelitas y decadentes? ¿Será forzado poner en paralelo las resistencias a la razón de la afectividad romántica con las reapariciones que ponen en la picota al "logos" en algunas vanguardias? ¿No podría verse en el romanticismo mismo, entendiéndolo como el espacio de una reivindicación de la "ocurrencia" individual y subjetiva, rebelde a las reglas, pero no del todo liberada de ellas, el fundamento del capricho vanguardista y la general tendencia a la desviación?

Quisiera decir algo sobre esta desviación, de cuya fecundidad no caben dudas: permitió muchas cosas de las cuales la no menos importante fue conjeturar que toda poesía es poesía en relación con un horizonte lingüístico determinado, del cual se destaca y al cual interpreta en su entidad más plena; esa conjetura o, si se quiere, esa teoría, que ya es difícil dejar de lado, es a su vez de tal fuerza, de tal alcance que atraviesa los fenómenos poéticos y hace "ver" lo más recóndito, lo más básico del gesto poético, más allá de la expresión o del sentimentalismo o de esa idea tan vieja de la existencia de una "esencia" poética inmutable que lo que se conoce como poesía se limitaría a representar.

La vanguardia llegó y fue más allá que el romanticismo, y no sólo porque casi todo romanticismo – excepción hecha de los irreductibles como Nerval y Lautréamont – se había confundido ya con el aparato de producción semiótica regular, académico y oficial, sino porque el mundo estaba cambiando, lo que se esperaba de los sistemas de interpretación eran otras cosas, los modos de la producción material ya se insinuaban otros en las proyecciones industrialistas de la sociedad, la mirada sobre el mundo y sobre el entorno se estaba saturando de elementos muy diversos, contradictorios y exigentes, todo lo cual podía hacer presumir que se estaba produciendo un giro en la civilización humana – algunos lo llaman "revolución" – pero, sobre todo, implicaba un poderoso llamado a la acción en todos los órdenes de la existencia, sea, en una dirección progresiva, para promover, proponer o imponer un universo de formas cuya mera aparición debía remitir al pasado a las cavernas, sea, en una dirección conservadora, para defender lo existente, tanto lo válido tanto lo caduco.

Estoy aludiendo, como se puede comprender, al mapa de conflictos que recorrieron el Siglo XX en todos los órdenes, artísticos, sociales, políticos, bélicos y que pueden ser resumidos, en la línea defensiva de las fuerzas más conservadoras, por la idea de "arte degenerado" que tomó forma en la Alemania nazi con las consecuencias conocidas. Estoy aludiendo, también, a la necesaria violencia que comportó la aparición y la programática de las vanguardias, nada nuevo podría en esta hipótesis construirse, o crearse como decía Huidobro, sino sobre las ruinas de lo caduco o reaccionario.

Por lo tanto, la vanguardia, o mejor dicho, la actitud o el comportamiento vanguardista, que por definición intenta ser de solitaria y

agresiva avanzada, no puede ser considerado un monstruo que nació de esa nada que solemos llamar crisis ni de una simple modificación en el ojo de un hombre llamado Monet, que empieza a creer que no se trata de pintar "cosas" presuntamente reales y materiales que valen por su significado en el comercio humano, sino lo que hace con ellas la luz, que es lo que hay que pintar o, no mucho después, en el ojo de otro hombre llamado Cezanne, que afirma ver formas geométricas en las confusas articulaciones naturales e intenta, al pintarlas, extraerlas del recinto en el que yacen: y si uno y otro "ven" fenomenológicamente por primera vez, en realidad ven mucho más allá, ven, como luego vio Huidobro o Vallejo, lo que constituye en verdad el fenómeno en su despliegue y no sólo su exterioridad radicada en sistemas de representación y de correlativa interpretación tranquilizadora y estable; con esa mirada dan origen y consistencia efectiva a lo que poco después, casi en seguida, será la vanguardia.

No puede, entonces, ser considerado un monstruo sino un cambio que, por cierto, pudo ser considerado como monstruoso por quienes pensaban en regularidades, representación, lógicas expresivas y compositivas, comunicación y garantías sintácticas. Esos, que no habrían podido entender al Vallejo de *Trilce*, sin embargo tan lejos de toda dependencia programática, ni a Maples Arce ni a Luis Palés Matos ni a Petorutti, se sintieron conmovidos en lo más íntimo de sus capacidades de recepción y de lectura y se vieron obligados a lo más extremo que se le puede pedir a un ser humano, me refiero a tratar de comprender lo diferente pero, antes, se sintieron obligados a defenderse, a rechazar sin comprender, a afirmarse en el movimiento más primitivo que recorre al ser humano, la repetición de lo conocido, la represión de lo nuevo, la contención de lo cambiante.

Pero, ¿qué era lo diferente que proponía la vanguardia? No mucho en realidad: un desplazamiento, tan sólo eso, poner en el centro de la escena elementos de índole semiótica de una entidad en la cual se había actuado durante siglos valorizando tan sólo lo semántico. Tan sencillo como esto y, como todos los desplazamientos sencillos, de efectos espectaculares. Con todas las consecuencias que ahora, a más de cien años de experiencia acumulada, se pueden aquilatar: cambio de papel del productor y, correlativamente, desplazamiento en el orden de la subjetividad; cambio en el orden formal y, correlativamente, forzamiento del estatuto de lectura, oscuridad en lugar de claridad, ininteligibilidad inmediata en lugar de comprensión tranquilizante; cambio en el orden de la recepción y, correlativamente, producción de intranquilidad en lugar de confirmación; cambio en el orden filosófico y, correlativamente, aventura del desconocimiento, admisión de la existencia de la irracionalidad, no por fuerza de su imperio, en lugar de lógicas cognoscitivas racionales. Y si estas anotaciones dibujan un campo de nociones observables en lo que llamamos "las vanguardias", tales nociones implicaron una retórica de realización que, como pudo ser diferente en cada intento porque estaban condicionadas por diferentes factores, dieron lugar a cada una de las formalizaciones peculiares y tan reconocibles y a los feroces

antagonismos que, no obstante una común pertenencia, marcan gran parte de la historia de la palabra "vanguardia" que designa más que uno o muchos y caprichosos movimientos, que implica una pluralidad de registros, una estética plural, una ética artística, una política de los signos y de la realidad, un sistema de relaciones, una transparencia de productos y una opacidad de destino.

Para muchos las retóricas de realización han cumplido su ciclo y volver a ellas con ánimo práctico sería tan obediente y subordinado como lo fue seguir las ordenanzas académicas, sin contar con que hacerlo tendría algo de fúnebre, olería a panteón. Es una idea corriente que da lugar a gestos de desdén cuando algún artista o escritor intenta recuperar con fidelidad la memoria de los procedimientos. Sin embargo, la idea de que no todas las vanguardias se agotaron sino que algunas vieron interrumpido su ciclo hace que esa idea tenga algo de prejuicio. No es fácil resolver este nudo: ¿cómo hacer para que, por ejemplo, el expresionismo en la pintura o en el cine reinicie una aventura que el nazismo cortó en su momento de mayor concreción, cómo hacer para que el suprematismo, que el realismo socialista anuló, complete su ciclo y dé de su idea central lo que todavía está pendiente?

Esos reinicios existen y no son insignificantes, así como regresan las utopías y el anarquismo vuelve a hacerse atractivo para muchos seres de este planeta; tales intentos se desarrollan en un aislamiento actual semejante al que conocieron las vanguardias históricas pero en una atmósfera muy diferente, casi sin esperanzas en comparación con las esperanzas frenéticas que dominaron en las primeras décadas del siglo, pese a desastres bélicos y a frustraciones políticas y sociales. En cuanto al hoy, ¿qué atención pueden esperar de un público mercadologizado por ejemplo los solitarios artesanos de la basura, los artistas del desecho que son vanguardistas indudables sólo porque eligen materiales desenoblecidos y, con ello, formulan una crítica tan radical cuanto poco escuchada? ¿Qué pueden esperar los poetas de la ilegibilidad que son vanguardistas porque enfrentan códigos comunicativos triviales? ¿Qué pueden esperar los concretistas que siguen creyendo en la letra y no en el mensaje y que son vanguardistas en su soberbio aislamiento porque llevan hasta sus límites la experiencia de la espacialidad que inauguró Mallarmé y que los cubistas no llevaron nunca a sus extremos?

Así, pues, se me ocurre que existen numerosas prolongaciones del vanguardismo clásico y que, por el momento, no corren peligro de ser academizadas como, quizás, lo fueron después de un tiempo los productos del vanguardismo clásico. Se gestan en los márgenes y en las zonas de silencio, sus protagonistas tienen una concepción heroica de la lucha que emprenden y su modo de politicidad ya no es la declarativa de Breton o Aragon o Maiacovsky sino que reside en la elección misma de materiales y procedimientos que hacen con una espontaneidad tan extraña que parece indicar que el deseo de la ruptura y el aislamiento son constituyentes de la cultura humana, casi ni siquiera objeto de decisión, que se producen naturalmente como si ciertos seres estuvieran determinados, o empujados,

para vivir en los apartes y generar desde allí en las materias que eligen largos gritos de rebeldía y de disconformidad, lecciones de ética que deberían sacudir a las amodorradas sociedades y dar al mundo lecciones radicales de arte, con todo lo que ello promete de cambio y de transformación.

Es extraño pero real y verificable lo que sucedió; la vanguardia, que admitió el aislamiento productivo contra el consumo, logró modificar la forma y la dinámica del mercado, por lo menos en el arte y en el universo de las formas: por un lado generó la idea de precio, con toda su mitología de miseria y grandeza, por el otro, en el obstinado extrañamiento de la investigación de la forma dio fundamento o configuró la idea del diseño, que ocupó gran parte de la superficie de la modernidad y modificó innumerables criterios industriales; pero, además, pese a su decisión de ilegibilidad y su reclamo de interpretación alteró la posición del museo en la sociedad contemporánea reanimándolo, convirtiéndolo de panteón o sepulcro en lugar social. Y si de este modo operó en el momento de su plena vigencia habría que preguntarse de qué modo lo que lo continúa en la actualidad se vincula con las principales fuerzas que dan fisonomía al arte y a la literatura de esta época.

No son claras estas posiciones. Y es extraño lo que sucede: hay sin duda una ética, basada tal vez en el rigor, que podemos llamar de la "composición", que tiene en la compositiva vanguardista su referente, perdida o extraviada la compositiva clásica, pero que parece entenderse con las limitaciones propias de este tiempo; el conflicto entre "oscuridad" entendida como poética de la fatalidad y "claridad", proclamada como ética de la necesidad, se resuelve por medio de arreglos o pactos: se admite que algo como el neobarroco, por ejemplo, es un gesto de consideración respecto de la autonomía del arte pero, al mismo tiempo, se estima la nitidez comunicativa, se alaba la extensión de las frases en Joyce pero se exige su brevedad en todo lo demás. Entre estas tensiones y forcejeos una actitud vanguardista contemporánea parece encapsulada, apuesta a gestiones secretas y contenidas, se resigna a la inoperancia comunicativa y apuesta a la acción inconsciente, convierte los gestos puente – el relato, la lírica, el discurso crítico – en toboganes filosóficos por los cuales se deslizan actos de escritura que piden una comprensión profunda disfrazada de superficial.

Y si esta situación tiene que ver con la vanguardia o sus prolongaciones eso significa que para entrar en un principio de comprensión de las múltiples tensiones que recorren el arte y la literatura contemporáneas no se podría dejar de lado esa experiencia cuya productividad ahora indirecta reviste otros modos de acción, no se puede saber si más eficaces o no, si más legítimos o no.

En las últimas décadas se invoca, aplicándolo a las más diversas situaciones interpretativas, el pensamiento de Walter Benjamin. Da la impresión de que lo que él pensó y consignó sirve para entrar en el hueso de los principales dilemas de la cultura contemporánea e iluminarlos. Lo más corriente es tomarlo por el lado de su voluntad de marxismo, inequívoca y declarada, siendo el marxismo una hermenéutica de probada riqueza. Lo más

sutil es considerar que lo que gobierna su obra es una teoría de la mirada, perspectiva que gobierna, entre otras cosas, una teoría de la lectura sin la cual el universo semiótico, vasto y enigmático, seguiría estando cerrado para toda aproximación a lo real. Pero esa indiscutible y celebrada fecundidad no habría sido posible, o habría tomado otros rumbos, si no hubiera estado alimentada por una experiencia vanguardista en un doble sentido; por un lado, por la vivencia de una vanguardia que se desplegaba ante sus ojos y lo obligaba a "ver" lo que previamente a ella no se veía, no podía ser visto, y cuya virtud era despertar o estimular una sensibilidad fuera de lo común a los elementos de una semiótica moderna; por el otro, porque la vanguardia sintetizaba líneas de fuerza críticas que la brutalidad de las mayores energías destructivas que conoció este siglo estaba tratando de reducir y que hicieron de él una víctima personal y al mismo tiempo un ejemplo de resistencia que ahora, cincuenta años después de su desconcertante muerte, está entregando sus mejores frutos.

6. O comparatismo na América Latina

BRAZIL AND THE LATIN AMERICAN LITERARY CANON

Mario J. Valdés

If we take Tania Carvalhal's analysis of Mario de Andrade's functional contribution to the making of Brazilian literary culture and we expand it to all of Latin America, we are faced with a major challenge. I cite from Tania's 1995 article: "The Gaze of the Other: The Mirror Image of Brazilian Identity": "Both Andrade and Denis's perspectives were combative. Both wanted to raise the awareness of their contemporaries to the need for an independent literary expression which was to be inspired by primary and popular sources and the perception of social reality" (113-14). This essay, which I dedicate to Tania, is part of my response to this challenge.

The canon of any literary tradition is a complex social creation of multiple cultural forces. It is not the work of one person or even a group of persons, but rather a cumulative formation of authority responding to the need for legitimacy and the quest for identity of the social group in question. The canon changes slowly. The rate of change differs from one culture to another but there is some degree of change in all literary canons. Thus the canon is subject to the social forces of change and to the demand for continuity. The works that remain in the canon across a number of generations generally do so because they continue to address some fundamental need of the community, such as buttressing a claim to universal values or serving as part of the national narrative, and it is the writers themselves, both creative and critical, who keep the works of the past in the canon. Those works that drop out of the canon usually do so because they were part of a specific moment or aesthetic attitude, whether native or imported, which has been superseded. The forces that generally thrust new works into the canon are those of an aesthetic development with which the community finds some form of identification or one that is seen as a means of global participation.

These general observations are deceptively simple, although valid to a point. However, when dealing with the related but also vastly different literary cultures of Latin America, important qualifications have to be made. For example, when discussing the origins of the canon, we must necessarily revert to the European canon of Spanish and Portuguese cultures in the sixteenth century and to a largely eclipsed but still present pre–Hispanic tradition. The play of combination and separation that ensues between a European canon, a

marginalized native tradition (especially in Peru and Mexico), and emergent Latin American national canons is at the heart of the development of a Latin American literary culture.

From the mid–sixteenth century onward, both in Brazil and in Spanish America, the literary canon was considered an extension of the Portuguese and Spanish literary traditions respectively. The concept of separate Latin American literatures was unthinkable at the time and, when it did emerge, it came tied to the independence movement and therefore, in every case, was national in scope. In almost every generation since Independence throughout the history of Latin America, essentialist arguments have been put forward to justify the national canon. The arguments hardly change: they stress the universality and timeless qualities of the literary work of art and the particular nation's participation in this purported universal civilization. That this ideological conservativism tends to be favoured by the dominant class should not be surprising. But we should not confuse essentialist argumentation with the canon itself. If we consider the canon at any given point to be the body of literature that is considered to be foundational to the community, we will understand the close relationship it enjoys with cultural identity. This is, of course, also the case when local contemporary work is not accepted as art and only foreign works, be they from ancient Greece or modern France, are valued. The canon as a foundational concept gives or denies legitimacy to the community in question.

By the mid–nineteenth century two very strong opposing forces were at work in canon formation. It was a duel without end, and the effects are to be found everywhere: in schools, textbooks, libraries, and of course, anthologies and literary histories. The nativist school was forever at war with the Eurocentric; even today some elements of this remain on the local level. There is consequently a Latin American tradition of a lettered canon in Spanish and Portuguese which attributes its foundation to the respective European literatures of the sixteenth century; but there is another canon of nativist art and literature that claims pre–Hispanic culture as its beginning. (In the Southern Cone, it is the unique hybridity of the new world that is the defining feature.) These dual canons are not mutually exclusive, and there is a great deal of crossover, especially in the second half of the nineteenth century and, of course, increasingly in the twentieth century.

The history of the lettered canon begins with the Conquest. Never in the history of European imperial expansion had a state taken such care in drawing up plans for the administration and the urban layout of its colonies as did Spain, and to a lesser extent Portugal, in the fifteenth and sixteenth centuries. There were detailed written instructions on all aspects of life in the colonial empire. It can almost be said that the world's first global empire was held together by thousands of reports, memoranda, official correspondence, census figures, inventories, tax lists, etc. The structure of colonial society was institutionalized in these documents, but so was the legitimacy of European culture (Spanish and Portuguese) as distinguished from the "non–culture" of

the native population. The archives were structured according to racial distinction. The so–called "persons of reason" were Europeans and persons of mixed lineage; the work of the native population was excluded from consideration, since these members of the community were not considered rational. The archives' divisions responded to colonial social stratifications that designated persons of European origin and of mixed blood as fundamentally different from persons of colour. Such was the foundation of the lettered canon and the close identification of European control with the literature that reflected it.

On the other side of the divide, native Latin American culture resisted elimination and produced some texts for the lettered canon to consider. The *Popol Vuh* of the Maya–Quiché, the *Comentarios reales* [1609; *The Royal Commentaries*] of Inca Garcilaso (1539–1616) and the *Nueva corónica y buen gobierno* [1612; The New Chronicle and Good Government] by Felipe Guamán Poma (1524?–1613) are good examples, but these few outstanding texts were not isolated aberrations. They point to a decisive factor, not considered before recent studies on the colonial period: namely, that native Americans were able to appropriate European written languages in order to defend their culture and reject their state of subjugation.

Although the European–based canon of the lettered elite began as an extension of the Spanish and Portuguese canons in the sixteenth century, it soon started to mutate, long before the lettered themselves were prepared to accept such change. The central chord that runs throughout sixteenth– and seventeenth–century lettered writing is the need to establish authority in the Americas in the name of Spain or Portugal. The vast majority of the texts that survive from these centuries are legal and administrative reports, the historical writing of the Jesuits as well as church and monastery records (Clavijero 1976, 1994; Eguiara y Eguren; Flores Guerrero; Gonzalbo Aizpuru; Reff; Ricard; Torre Villar; Zulaica Gárate). But there was also the writing that was not intended for the public sphere: the personal genres of letters, diaries, memoirs and autobiographies. The few that survive are themselves indicators of the culture that made them possible. Angel Rama's concept of the lettered city of the colonial centuries in both Spanish America and Brazil is a highly useful device for assessing this period (Rama 1996: 2–15). Who was writing and for whom? Literacy and education grew in the colonies, and so did the lettered culture; the Universities of Mexico, San Marcos in Lima, and Santo Domingo were well established by the end of the sixteenth century. But this lettered domain continued to be the privilege of the few until the second half of the nineteenth century. After Independence, the lettered domain began to expand beyond the privileged upper class into the new urban middle class, which saw education as a means to contest the domination of the traditional aristocracy. In the last third of the nineteenth century, especially in Mexico and in the Southern Cone nations, an educated middle class made up the bulwark of the political reform movements. The children of immigrants, or even in some cases illiterate Indian *campesinos*, made the transition into

lettered society in only one generation. There are such people in almost all Latin American countries by the end of the century (e.g. Ignacio Altamirano in Mexico, Arturo Alessandri in Chile). What did remain, for the most part, in the hands of the privileged upper class was the domain of belles lettres, and nowhere more so than in Brazil. This was perhaps in part due to the extreme delay in establishing universities in the former Portuguese colony. It was not until 1931 and 1934, respectively, that the universities of Rio de Janeiro and São Paulo were established; this was some four hundred years after the first Spanish American universities.

Independence from Spain and Portugal went hand in hand with the search for a new cultural legitimacy. The debate about an American Spanish or Portuguese language in contrast to the languages of the peninsula found its echo in the debate about the literary canon. Was there a nineteenth century concept of a Latin American literary canon that went beyond national or regional claims? The answer is that, if there was, it was the colonial past that was being revised in literary histories on a national basis as a claim to cultural legitimacy (e.g. Argentina: Castellanos 1886; Bolivia: Guzmán Vaca 1883; Brazil: Denis 1826; Chile: Figueroa 1900; Cuba: Bachiller y Morales 1859; Dominican Republic: García Godoy 1916; Ecuador: Gallegos del Campo 1914; Guatemala: Vela 1900; Mexico: Altamirano 1868; Peru: García Calderón 1914; Uruguay: Bauza 1885; Venezuela: Calcaño 1888).

If the colonial period offers us a cultural scene bifurcated between the elite and the dispossessed, where only lettered Eurocentric writing of the established order is recognized as legitimate, it follows that this period and its split culture offers one of the most fertile fields of research for rethinking literary history. Time and time again, literary historians like Enrique Anderson Imbert or Gómez Gil bemoan the fact that Latin American literary culture of the colonial period was inferior to European literatures, especially French and English literatures. With the critical methods and ideologies at their disposal in the 1950s and '60s, the judgement is partially justified. However, from a post–colonial perspective today, we realize that they were responding to only the lettered part of the canon. The explosive tension manifested in the exchange between the two sides of this bifurcated culture made Latin American literature a distant and derivative offshoot of European letters, but one with a unique hybrid expression, in fact, as we find in the American Baroque, with very different characteristics waiting to be recognized (Iris Zavala 1994: 187–203).

Two powerful social forces that had been building in strength since the conquest finally converged in the nineteenth century to create the first indicators of a Spanish American–but not yet a Latin American–canon. First and foremost, for the lettered half of the Spanish – and Portuguese–American literary traditions, there had to be some form of independence from Madrid and Lisbon. The case was made with authors like Garcilaso Inca and Sor Juana Inés de la Cruz; the latter was the beneficiary of extraordinary freedom in the second half of the seventeenth century because of viceregal protection

within her convent (de Valdés 73–89, Wallace 85–150; Paz 1982: 165–92), while she participated in peninsular culture, her work also marked the *criollo* beginning of an American literary culture. The native Latin American literary tradition had to find ways to appropriate the language of the empire as a vehicle that would enable native intellectuals to survive and to achieve communication with other native Latin American peoples through that language of empire (Baudot 145–203; Silvio Zavala 1997: 69–76). In Mexico alone, for example, it is estimated that in the eighteenth century there were more than two thousand different native American languages that often made communication impossible even within the same local area. In contemporary Mexico (according to the 1990 census), there are seventy–seven distinct languages (Manrique Castañeda 39–51; Pellicer 15–54). Both traditions, the lettered and the native, developed slowly but remained relentlessly opposed during the colonial period.

Independence from Spain and Portugal for the writer meant not only political freedom but also the end of censorship and a new impetus to publish. The *letrados* had begun to gain a new voice in the pre–independence cultural centers of Spanish America largely through the expansion of the periodical press (Aníbal González 21–41). Without question the development of newspapers in both Brazil and Spanish America was the single most important development in the creation of an independent voice. Economic independence from European states was slow in coming, but the rapid multiplication of publications after Independence was revolutionary in its effect on the canon. The new–found voice of the *criollo* clamoured for legitimacy and identity. A lettered canon for Spanish America and another for Brazil were born. All the capital cities of Latin America had broadsheets, short–lived publications often produced by a single person; cumulatively, this meant a sudden outpouring of writing, mostly political, but also philosophical and literary. The nineteenth–century newspaper, in contrast to the broadsheet, had a more stable base of production and distribution, but like the broadsheet, it considered the reporting of news to be a very secondary matter (Aníbal González 21–41). Most of the space was taken up by politics, investment news, and commercial announcements, but there was also some literature. The serialized novel became a fixed feature in newspapers by mid–century. It is not an overstatement to say that the literary canon in Latin America was in large part due to the rapid growth and proliferation of newspapers. By the mid–nineteenth century, every community larger than ten thousand inhabitants had a weekly newspaper, and by the end of the century, the more remote small towns had biweekly newspapers (García Barrón 197–204; Henestroza; Miró Quesada Laos; Otero). Book publication also developed markedly in post–Independence Latin America. Books, of course, are durable, while newspapers, especially nineteenth–century newspapers, were clearly transitory both in terms of their diminished durability and the attitude that they were something to be consumed. But book publication continued to be reserved for the wealthy, who either published their own work, or sponsored

the publications of others. Large publishing houses did not appear until the last quarter of the nineteenth century. The lettered canon began to emerge from the combination of the growth of cities, expanded literacy, and the beginning of commercial publishing. The next major development did not come until a little more than half a century later. In Bogota, Buenos Aires, Mexico City, Rio de Janeiro, Santiago, and the other capitals of Latin America, the 1950s brought the "cultural supplement" to the daily newspaper. This was to be the basis of the internationalization of the national canons, by contextualizing national writers within an array of international writers – at first mostly European – but eventually worldwide. The literary output of the separate national cultures was thus given an international context.

It was only a matter of time before a Latin American canon would emerge. In Mexico City, two far-reaching publishing ventures would radically change the development of a national canon: Editorial Porrúa and Fondo de Cultura Económica began to publish the first inexpensive books of both a national and an international canon. The series "Letras Mexicanas" [Mexican Literature], published by Fondo de Cultural Económica, and the "Colección de literatura mexicana" [Collection of Mexican Literature] of Editorial Porrúa featured the leading authors of the past and the present, made accessible to a wider reading public for the first time. Publishing houses like Losada and Sudamericana in Buenos Aires did the same. Even the secondary school student could afford to buy these books. It is not unrelated that the extraordinary expansion of Latin American literature into the world market came only a few years later, with the works of Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Carpentier, Donoso now added to the work of the poets Neruda and Paz and the belatedly discovered Borges. What was still missing was the demand for indigenous Latin American writers. This last major component of Latin American literary culture began to filter in by the late 1950s (Caillet Bois 1958; Crema 1969; Acevedo 1982; de la Campa and Chang–Rodríguez 1985; Bellini 1985; Garza Cuarón and Baudot 1996). The remarkable development of the 1980s was that the Latin American literary canon grew extensively, primarily due to the inclusion of writers formerly excluded in the long history of cultural bifurcation. The inclusion of the *Popol Vuh* of the Maya–Quiché of Guatemala, the *Cantares mexicanos* [*Songs of the Aztecs*] and the *Nueva corónica y buen gobierno* by Felipe Guamán Poma de Ayala from Peru are three such examples. But the addition of the excluded texts did much more than swell the numbers of works; it threw the old categories, based on European models, into complete disarray. The idea of literature as *belles lettres* had always been somewhat compromised in order to include the fifteenth and early sixteenth-century letters and chronicles, but the generic concept of "literature" had been imposed with greater and greater rigour as a means of selection of works from the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries. The *Popol Vuh,* as mentioned, was problematic: it was too non–European in design, purpose and execution. What could be done with a book that served as a guide for living both for the individual and for the

community? (See Villanes and Córdova 171–88.) The earlier response of the canon–makers was to leave it to ethnologists or anthropologists, because whatever it was, it was certainly not considered to be literature. The same is the case with Guamán Poma's work (see Cánovas; López–Baralt). It was clearly a didactic work, it was argued, one that aimed to establish the author's right to address the Spanish monarchy as a spokesman for the Inca people. Further, this book was written both in Spanish and in Quechua. Once again, the view was that whatever significance the book had for history, it did not merit inclusion in the canon of literature.

If we now take into consideration that a Latin American canon is a late twentieth–century creation and that previous canons all used a Eurocentric concept of literature to amalgamate the major figures of the Latin American nations, we can understand that Anderson Imbert's history of 1954 marks the culmination of and conclusion to this amalgamation of the best writers from each of the Spanish American nations–of course excluding Brazil and the Amerindian literatures. Anderson Imbert's literary history also marks the last major work that excludes the other Latin America: the writing of former African slaves as well as Asian and European immigrants, and the writing of all but the most notable women. The lettered canon had reached a breaking point in sheer numbers; the exclusions were too many and too powerful to continue on the margins. The end of Eurocentric criteria meant a flood of names and works, many unknown to all but the specialists. The lettered canon Latin America inherited from the Enlightenment had its English–North American counterpart in the Harvard Classics or the tradition of great books which included such non–fiction as Bacon, Locke and Hume in the north and Buffon, Gracián and Montesquieu in Latin America, but the belle–lettristic element still occupied a central position in the lettered canon. Of course, there were hundreds of variations of this canon as each institution sought to compile the list that most closely approached the ideal of the essential reading of an educated person. They all had in common that they were normative compilations of what was perceived to be legitimate authority.

There was not only a proliferation of canons at this time, but, to borrow Henry Louis Gates' pun, there were also a number of loose canons on deck; that is, there were new canons that did not respect, or even take into account, the criteria of philological and philosophical foundations of the Enlightenment. In other words, there was at this time a major paradigm shift which made the needs of the previous generation irrelevant. The lettered canon collapsed because it was considered to be overly restricted to a group that was no longer considered representative of the literary culture. An alternative and greatly enlarged canon incorporating the excluded was not tenable; it would simply overwhelm the limits of canonicity and lose any power of legitimation and identity.

The Latin American literary canon as a conglomerate of the cultural imaginary of the continent is the major challenge we must address here. Its

beginning is in the nineteenth century with the first anthologies of the continent's literature in Spanish (Arrascaeta 1881; *Antología Americana* [1897; Anthology of the Americas]), and by the 1950s in a few cases, including Brazil (Onís 1956; Caillet Bois 1958). Without question, a truly continental canon of Latin American literature is a relatively recent development, since the idea of a Latin American cultural conglomerate developed slowly, as exclusivist nationalism gave way to a community of nation–states. The political drive toward such a community is fed both by the initiative of the United States' hegemony and the resistance to it. This two–sided coin is what is propelling Brazil to accept its place in the Latin American community and at the same time to be accepted by its Spanish–speaking partners. Because the literary canon is above all a part of the habits of mind and the institutional behaviour in a community, the Latin American literary canon responds to the renewal of thinking of Latin America as a continent of nations, each diverse and sovereign and yet linked together with common conditions, background and, most significantly, with an interrelated cultural imaginary (Iris Zavala 1998, 33–40). To be sure, Brazilian literature is still largely unknown, even in neighboring nations like Argentina, Peru, and Colombia, but this is changing rapidly with vastly increased translation and stronger intellectual ties. The new generation of Latin Americanists, if not yet the general public, certainly consider Brazil a major part of Latin America.

Works Cited

Acevedo, Ramón L. 1982. *La novela centroamericana desde el Popol–Vuh hasta los umbrales de la novela actual.* Río Piedras: Puerto Rico UP.

Altamirano, Ignacio Manuel. 1868. *Revistas literarias de México.* Mexico City: F. Díaz de León y S. White.

Anderson Imbert, Enrique. 1954. *Historia de la literatura hispanoamericana.* 2 vols. Mexico City: Fondo de Cultura Económica.

Antología Americana. 1897. Barcelona: Montaner y Simon.

Arrascaeta, Enrique de. 1881. *Colección de poesías.* Montevideo: A. Rius.

Bachiller y Morales, Antonio. 1859. *Apuntes para la historia de las letras en la isla de Cuba.* Havana: Imprenta de Massana.

Baudot, Georges. 1996. *México y los albores del discurso colonial.* Mexico City: Nueva Imagen.

Bauza, Francisco. 1885. *Estudios literarios.* Montevideo: A. Barreiro y Ramos.

Bellini, Giuseppe. 1985. *Historia de la literatura hispanoamericana.* Madrid: Castalia.

Caillet Bois, Julio. 1958. *Antología de la poesía hispanoamericana.* Madrid: Aguilar.

Calcaño, Julio. 1888. *Reseña histórica de la literatura venezolana.* Caracas: Tipografía de El cojo.

Campa, Antonio Román de la, and Raquel Chang–Rodríguez. 1985. *Poesía hispanoamericana colonial.*Madrid: Alhambra.

Cánovas, Rodrigo. 1995. "Guamán Poma: escritura y religión en el Nuevo Mundo." *Memorias: Jornadas andinas de literatura latinoamericana.* La Paz: Plural. 151–61.

Carvalhal, Tania Franco. 1995. "The Gaze of the Other: The Mirror Image of Brazilian Identity." *Latin America As Its Literature.* Ed. María Elena de Valdés et al. Whitestone NY: Council on National Literatures. 105–14.

Castellanos, Joaquín. 1886. *Ojeadas literarias.* Buenos Aires and La Plata: Editorial Marisco.

Clavijero, Francisco Javier. 1976. *Antología.* Ed. Gonzalo Aguirre Beltrán. Mexico City: Secretaría de Educación Pública.

_____. 1994. *Capítulos de historia y disertaciones.* Mexico City: UNAM.

Crema, Edoardo. 1969. *Historia de la literatura centro y sud–americana.* Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Denis, Ferdinand. 1826. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil.* Paris: Lecointe et Durey.

Eguiara y Eguren, Juan José. 1984. *Prólogos a la biblioteca mexicana.* Mexico City: Fondo de Cultura Económica.

Figueroa, Pedro Pablo. 1900. *Reseña histórica de la literatura chilena.* Santiago de Chile: Imprenta y litografía.

Flores Guerrero, Raúl. 1992. "El imperialismo jesuita en la Nueva España." *Iglesia y religiosidad.* Ed. Pilar Gonzalbo Aizpuru. Mexico City: Colegio de México. 99–113.

Gallegos del Campo, Emilio. 1914. *Algo de literatura.* Guayaquíl: El Comercio.

García Barrón, Carlos. 1985. "El periodismo peruano del siglo XIX." *Cuadernos hispanoamericanos* 417: 197–204.

García Calderón, Ventura. 1914. *La literatura peruana.* New York: n.p.

García Godoy, Federico. 1916. *La literatura Dominicana.* New York: n.p.

Garza Cuarón, Beatriz and Georges Baudot. 1996. *Historia de la literatura mexicana.* Vol. I.

Literaturas Amerindias y literatura en español del siglo XVI. Mexico City: Siglo XXI.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. 1992. "La influencia de la Compañía de Jesús en la sociedad novohispana del siglo XVI." *La educación en la historia de México.* Ed. Josefina Zoraida Vázquez. Mexico City: Colegio de México. 29–48.

González, Aníbal. 1993. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative.* Cambridge: Cambridge UP.

Guzmán Vaca, Santiago. 1883. *La literatura boliviana.* Buenos Aires: Imp. de P.E. Coni.

Henestroza, Andrés and José Antonio Fernández de Castro. 1947. *Periodismo de Hispanoamérica.* Mexico City: Secretaría de educación pública.

Manrique Castañeda, Leonardo. 1997. "Clasificaciones de las lenguas indígenas de México y sus resultados en el censo de 1990." *Políticas lingüísticas de México.* Coord. Beatriz Garza Cuarón. Mexico City: La Jornada Ediciones. UNAM. 39–51.

Miró Quesada Laos, Carlos. 1957. *Historia del periodismo peruano.* Lima: Librería Internacional del Perú.
Onís, Federico de. 1956. *Antologie de la poésie Ibéro–Américaine.* Paris: Ediciones Nagel.
Otero, Gustavo Adolfo. 1953. *La cultura y el periodismo en América.* Quito: Casa Editora Liebmaun.
Paz, Octavio. 1982. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe.* Mexico City: Fondo de Cultura Económica.
Pellicer, Dora. 1993. "Oralidad y escritura de la literatura indígena: una aproximación histórica."
Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas. Coord. Carlos Montemayor. Mexico City: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 15–54.
Rama, Angel. 1996. *The Lettered City.* Trans. John Charles Chasteen. Durham: Duke UP.
Reff, Daniel T. 1998. "The Jesuit Mission Frontier in Comparative Perspective: The Reductions of Rio de la Plata and the Missions of Northern Mexico, 1588–1700." *Ground Contested.* Ed. Donna J. Guy and Thomas E. Sheridan. Tucson: U of Arizona P. 16–31.
Ricard, Robert. 1986. *La conquista espiritual de México.* Mexico City: Fondo de Cultura Económica.
Rodo, José Enrique. 1900. *Ariel.* Madrid: Editorial Lux.
Torre Villar, Ernesto de la. 1995. *Las congregaciones de los pueblos indios.* Mexico City: UNAM.
Valdés, María Elena de. 1998. *The Shattered Mirror. Representations of Women in Mexican Literature.* Austin: University of Texas Press.
Vela, David. 1900. *Literatura guatemalteca.* Ciudad de Guatemala: Tipografía Nacional.
Villanes, Carlos and Isabel Córdova. 1990. *Literaturas de la América precolombina.* Madrid: Ediciones Istmo. 171–88.
Wallace, Elizabeth. 1944. *Sor Juana Inés de la Cruz.* Mexico City: Ediciones Xochitl. 85–150.
Zavala, Iris. 1998. "El canon y la escritura en latinoamérica." *Casa de las Américas* 212: 33–40.
_____. 1994. "A Caribbean Social Imaginary: Redoubled Notes on Critical–Fiction against the Gaze of Ulysses." *Latin American Identity and Constructions of Difference.* Ed. Amaryll Chanady. Minneapolis: U of Minnesota P. 187–203.
Zavala, Silvio. 1997. "Poder y lenguaje desde el siglo XVI." *Políticas lingüísticas en México.*
Coord. Beatriz Garza Cuarón. Mexico City: La Jornada Ediciones. UNAM. 69–76.
Zulaica Gárate, Román. 1991. *Los Franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI.* Mexico City City: UNAM.

"OWN" AND "OTHER" IN LATIN AMERICAN LITERATURE: A SHORT (POST) MEDITATION*

Jüri Talvet

The complicated relationship between the "own" and the "other" in culture has been one of the main foci of Tania Franco Carvalhal's fruitful research. In a recent article in *Interlitteraria* (Franco Carvalhal 2003) she strongly advocates cultural plurality, openness and *mestiçagem.* The latter has indeed been one of the dominant features of Latin–American reality, at least since the conquest of the New World by the Europeans. As epitomal cases of cultural *mestiçagem*, both on textual and meta–textual grounds, Franco Carvalhal mentions the work of Ariel Dorfman, Jorge Luis Borges and Joaquim Maria Machado de Assis, the great classic of Brazilian literature. She also mentions the colorful image of "cultural anthropophagy" launched in 1981 by the Brazilian writer Haroldo de Campos (ibid. 50) and quotes the latter's conclusion that writing both in Latin America and Europe in our days means more and more just rewriting and ruminating.

I very much agree with these conclusions. The presence of cultural intertextualities originating from the "other" – from beyond the "national" –, cannot be avoided, because the roots of the "national" itself, even in its most conservative political and ideological forms, are hardly alien to discourses coming from "outside". Ideas and arts are free to move around in the world, they overcome any temporal restrictions, and are capable of penetrating the walls of even the mightiest strongholds of xenophobia and traditionalism.

Yet, even if we know that these processes are something intrinsic in humankind's nature, there is still a lot of room for meditation about the phenomenon of cultural *mestiçagem*, as well as about the "inside", the "outside" and the "border" of any particular culture. We may totally agree, for instance, with the assertions of Goethe about "world literature" as a process of openness and dialogic contacts with the "other", in which the best fruits of every nation would become visible, enriching thus the global culture and

* Some of the ideas of the present essay have their point of departure in my larger treatment of Spanish and Latin–American novel during Romanticism. The article should appear in a major international volume on romantic prose fiction, in the framework of ICLA Comparative History of Literatures in European languages, under the direction of Gerald E. Gillespie, Manfred Engel and Bernard Dieterle.

conscience. However, as soon as we abandon the position of big nations, whose communities can rely on languages spoken by tens or hundreds of millions of people, we immediately come across serious problems. Thus, we cannot deny that in parallel with political–economical and ideological domination the phenomenon of acculturation has borne some highly negative fruits in world history. Smaller cultures, with a meager capability to resist the domination and ambitions of the world's "leading nations", simply and quietly disappear. More often than not in history it has not been a mere "natural" process, but strategically accelerated devouring of the small by the big. I doubt if such "anthropophagous" action has ever led to any enrichment of the "own" (the big) by the devoured "other" (the small), beyond ephemeral palatine pleasures and the augmentation of one's bodily dimensions.

Acculturation definitely means the suppression of the individual, and thus, has no ethical justifications. It violates humankind's ecology whose natural law is the diversity of species.

To remain in the literary field, I do not agree with those theoreticians who imagine literary process as an exclusive chain of intertextualities, or never–ending rewriting. Intertextualities are, naturally, everywhere, there is no question about that. We can hardly conceive a text that in some way or other cannot be interpreted as an intertext. Texts and works inevitably live amid texts and works, and are always a continuation of something, as well as, however indirectly, a ground for something yet to come into life.

The truly original, as far as my experience tells me, is in most cases the result of a unique encounter of a text, coming from "outside", with the individual, strictly speaking, extra–textual existential reality. It is a "border" phenomenon alien to any anthropophagy: no one is going to eat up anybody. The creative "own" does not let itself to be gluttoned by the "other", but is capable of resistance.

We should also bear in mind that "own" and "known" are hardly synonymous. "Own" can never be defined satisfactorily as something that we already "owe": "own" itself is in a constant process of renovation and change. It is submitted to the laws of creation. The same is true of the "other". Its core phenomena might turn out to be extremely complicated and often resist translation into other languages. At the same time there are more superficial layers of the canon of the "other", which are easily imitated, and frequently (and misleadingly) taken for the essence of the "other".

Besides, we must take into consideration the basic cultural trend. In Latin America, with minor exceptions, French has been the exemplary pattern–culture to which the Latin American "own", since the early independence break–through at the start of the 20th century, became to be "syntagmatically" attached. It became also a kind of a reaction against the "(step)mother–culture", the Spanish. At the same time – the French writer Madame de Staël was one of the first to observe it – the deeper core of Romanticism was not to be found so much in France than in Germany and England. Only seldom some of the most alert Latin-American creators

deviated from the "centric" French pattern. Yet it is not difficult to observe that these rare deviations could bear, in several cases, most surprising fruits.

To illustrate the above said, let me mention some of the cases of literary *mestiçagem* from the formation period of the Latin American novel. One of the first Latin American novels of any significance, *El Periquillo Sarniento* (1816), by the Mexican writer José Joaquín Fernández de Lizardi (1776–1827) followed in its exterior form the pattern of the Spanish "Golden Age" picaresque novel. At the same time Fernánez de Lizardi undertook an effort to expose in the novel all the knowledge of his time, in the true vein of the French illustration and its writers of *Encyclopedia*. The aesthetic models clash, the novel becomes overloaded with didactic material, and the "formation" of the protagonist would look superficial and archaically adorned to any reader who is acquainted with Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795) and the radically new quality emerging in *Ich–Erzählung*, with the European *Buildungsroman*.

However, one should not overlook an important germ of the "own" born in the novel by the Mexican author. In the initial chapter of Part III of the novel, depicting a dispute between an Englishman and a Negro, the novel voices a radical protest against racial discrimination and slavery. Not only does it echo the ideas of Rousseau and Buffon, but goes back to a deeper meditation, the one by Michel de Montaigne about the relativity of cultural values and the clash of civilizations at the dawn of the Modern Era.

Since *El Periquillo Sarniento*, one of the basic features of the "own" in Latin–American literature and, in particular, of the genre of the novel, has been its accentuated social sensibility. It is not exclusively "imported", because even if it relies in part on the ideas expressed by some of the most alert European intellectuals, at the same time it emerges from Latin American "own" existential situation. From the most advanced forms of Latin American novel that sensibility, a passionate rejection of social and racial discrimination and imperialism, has penetrated into world literature of the second half of the 20th century.

My second "case" is the novel *Sab* (1841), by the Cuban–Spanish writer Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814–1873). The novelty of this relatively short narrative does not only reside in the fact that some ten years in advance of Harriet Beecher–Stowe's world–famous *Uncle Tom's Cabin* it initiated the abolitionist theme in Western literature, launching a vigorous protest against slavery (that in Cuba was still an immediate existential reality during Gómez de Avellaneda's lifetime) or that it imitated Victor Hugo's early narrative *Bug Jargal* (1826) in introducing, in the role of the protagonist, an educated slave (see the prologue by Mary Cruz, in Gómez de Avellaneda 1976).

Gómez de Avellaneda's work is not redeemed from some of the routine elements of the imported romantic pattern. Her protagonists are extremely idealized, and she cannot avoid the temptation to define their moral qualities from "outside" the novel. However, to a much larger extent than, for

instance, the Argentine José Mármol in his *Amelia* (1855), Gómez de Avellaneda exposes her characters from "inside" the novel, by reproducing their letters, confessions, etc. Following the example of Walter Scott and James Fenimore Cooper, she also suppresses her novel's chapter titles, which clearly belonged to older narrative patterns and became in the 19th century increasingly a disturbing factor in achieving an autonomy of the narrative space. Instead, she begins her chapters with mottoes and quotations that reveal her varied intertextual sources, going far beyond the reigning French narrative patterns.

What I find totally new in the "own" formed by Gómez de Avellaneda is the radical transcendence of her cry for justice. It is not only a passionate rejection of slavery: Gómez de Avellaneda is one of the first female writers to condemn Western (white) man for his destruction and submission of the "other" on social and racial grounds. She establishes a strong parallel between the victims: colored people (both negroes and indigenous Americans) suffer from the white man's tyranny in the same way as womankind does. The novel launches a prophesy of nature's vengeance:

> The land that was moistened with blood will be so once more: the
> descendants of the oppressors will be oppressed, and black people will be
> the terrible avengers of bronze men. (Gómez de Avellaneda 1976: 187)

From Cuba another significant (and until today, unjustly neglected) novel emerged. Part I of Cirilo Villaverde's (1812–1894) *Cecilia Valdés* was published in a local Cuban magazine already in 1839, two years in advance of Gómez de Avellaneda's *Sab.* Obviously it did not leave any trace or echo outside Cuba until the complete novel was published in 1882 (even though meanwhile an English translation, probably of Part I, appeared in the US in 1862). Villaverde's name is mostly passed over in international literary dictionaries and histories. Yet the work could be characterized as one of the most brilliant exponents of Western narrative realism. Although it was conceived clearly in the ambience of Romanticism, Villaverde claims in his prologue to the definite edition that his method was realism and also confesses that the only possible model of it could have been the narrative art of Walter Scott and Alessandro Manzoni (Villaverde 1964: 16).

I think the mention of the Italian Manzoni, whose masterpiece *I promessi sposi* appeared in 1827, is of key significance. Although Manzoni's novel is widely known and has been translated into a number of languages, it is not quite certain that the novelty of his narrative has been duly appreciated in the overall European narrative context of his time. Yet Manzoni from his Italian "periphery" introduced a new realistic style that meant, first of all, the abandoning of moral clichés, characteristic of the main bulk of romantic novels, and a skilful way of reproducing the reality from "inside" the

narration, through the conscience of a variety of characters. By the way, Manzoni imitated Cervantes in claiming that the work was not really written by himself but by a 17th–century author, whose manuscript he, Manzoni, only tried to copy and reproduce.

In a sense, Villaverde, from his Cuban "periphery", went even further in his narrative realism. The romantic moral black–and–white clichés which, for instance, crammed the narrative space of Mármol's *Amalia* and were still quite visible in Gómez de Avellaneda's *Sab*, have been decisively rejected by Villaverde. His heroine Cecilia Valdés is never idealized, while Cecilia's father, a slave–trader, is far from being shown as a monster–parallel, for instance, to general Rosas in Mármol's *Amalia* or Cardinal Richelieu in Victor Hugo's dramas. Villaverde abandons long background and nature descriptions which, like in Scott's novels, still occupied a good deal of narrative space in *I promessi sposi.* He creates in his novel a dynamic and polyphonic realism, with a philosophic observation of humankind's behavior at a particular historical moment. With slavery and the humiliation of man by man still in its most flagrant vigor in Cuba, the encounter of the existential "own" and the narrative "other" of budding realism resulted in a happy *mestiçagem*, in which both parts gained further ground.

Finally, a few remarks about the novel mentioned by Tania Franco Carvalhal in her essay in *Interlitteraria*: *Dom Casmurro* (1900) by Joaquim Maria Machado de Assis (1839–1908). The novel's status in world literature is confirmed by the fact that I have been able to read it in my native Estonian (Machado de Assis 1973). In may seem to form a sharp contrast to the "own" created in the novels by Fernández de Lizardi, Gómez de Avellaneda and Cirilo Villaverde. The narrator, nicknamed Dom Casmurro, while reproducing the love–affair of his adolescence, manifests a complete indifference in regard to social and racial problems. In a total dissonance with the reality in *Periquillo Sarniento, Sab* and *Cecilia Valdés* the author, through his narrator, seems to be perfectly satisfied with the system of slavery in his country. He is only moved by his love and, later, by jealousy.

What could otherwise leave us the impression of a rather monotonous idyllically shaded sentimental story, gradually gains significance, as we notice that the narrator sporadically tends to "leave" the narrated space, indulging in meditations about the sense of his narrating activity itself. A kind of a metafiction, in the footsteps of Cervantes and Laurence Sterne is formed. In the final part of the novel the transitions from one level of reality to another, from "inside" to "outside" the novel, is accelerated. It suddenly destroys the idyll, in the same way as Don Quixote's recovery from madness and his subsequent death destroyed the illusory adventure in Cervantes's novel. Sterne helped Machado de Assis to rediscover Cervantes, while Cervantes foretold Machado de Assis how to develop the "own" further, to form a basis for a different type of narrative existentialism in Latin American literature.

All these and many more narrative efforts of the 19th century have created the Latin American "own" in a perpetual dialogue with the vanguard

of the aesthetic–perceptual "other", to lead to further synthetic discourses and a cultural *mestiçagem* hiding surprising creative vitality.

References

Franco Carvalhal, T. 2003. Le proper et l'etranger dans le parcours littéraire latino–américain. – *Interlitteraria*. 8. Tartu: Tartu University Press.
Gómez de Avellaneda, G. 1976. *Sab*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
Machado de Assis, J. M. 1973. *Dom Casmurro*. (Trans. A. Kurfeldt). Tallinn: Eesti Raamat.
Villaverde, C. 1964. *Cecilia Valdés*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

EL BRASIL INTELECTUAL: IMPRESIONES Y NOTAS LITERÁRIAS, UM ENSAIO ARGENTINO SOBRE AS LETRAS DO BRASIL[1]

Luiz Roberto Cairo

Para Tania Franco Carvalhal, cujo olhar tem–me conduzido pelas veredas do discurso crítico latino–americano.

Por volta dos anos 80, quando desenvolvia um projeto de pesquisa sobre a obra do crítico realista brasileiro Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848–1911), que resultou na tese de Doutorado, *O salto por cima da própria sombra. O discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura* (1996), encontrei, no conjunto de sua obra, alguns textos contendo reflexões sobre a cultura e a literatura latino–americanas, que me despertaram a curiosidade, porque o momento no qual o autor exercia a sua atividade crítica era ainda muito marcado, na literatura brasileira, pela busca da identidade nacional. Busca esta que, se por um lado nos aproximava das demais literaturas latino–americanas, pelo fato de estarem vivendo um momento semelhante, por outro nos afastava em função deste instante ser marcado pelo empenho na construção da nacionalidade da literatura brasileira, que levou a um maior ensimesmamento, e pela circunstância lingüística de nos expressarmos em língua portuguesa.

Dentre os textos encontrados, destacaria principalmente os dedicados ao escritor argentino Martín García Merou (1862–1905), que, com o objetivo de divulgar a produção científica e literária brasileira entre os seus conterrâneos, iniciou, em 1896, a publicação de uma série de artigos sob a rubrica "El Brasil Intelectual", no periódico *La Biblioteca*, de Buenos Aires, dirigido por Paul Groussac (1848–1929), considerado pelo crítico José Veríssimo (1857–1916) como o "homem talvez de maior capacidade intelectual que tem tido a Argentina" (Veríssimo, 1986, 89). Estes artigos, posteriormente, foram reunidos e publicados, em 1900, sob a forma de livro, em Buenos Aires, pelo editor Felix Lajouane, com o título *El Brasil*

[1] Texto apresentado, numa primeira versão, em 2000, no Museo Roca, em Buenos Aires, durante o Simpósio "Miradas del Otro. Miradas sobre el Otro. Perspectivas literarias", promovido pelo Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas (CIPSH), UNESCO, Associaction Internationale de Littérature Comparée (AILC) e Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a convite de Jean Bessière.

Intelectual: impresiones y notas literarias, por ocasião da visita diplomática à Argentina, de Manuel Ferraz de Campos Sales (1841–1913), na época, Presidente do Brasil.

Quando tomei conhecimento deste material que, por motivos diversos, naquele instante, não utilizei na pesquisa, constatei que tinha em mãos um interessante e raro diálogo que se estabeleceu, em fins do século XIX e início do século XX, entre o intelectual argentino e alguns escritores brasileiros.

Num primeiro momento, minha atenção voltou–se obviamente para a exploração dos textos que, de certa forma, estabeleciam um diálogo entre Araripe Júnior e Martín García Merou, o que me levou a escrever o artigo "Don Martín García Merou: repercussões de um escritor argentino na crítica literária brasileira do século XIX" (Cairo, 1993, 35: 182–193).

Em seguida, com o objetivo de explorar outros diálogos entre ele e os intelectuais brasileiros abordados no livro, escrevi os artigos "Martín García Merou e José Veríssimo: um diálogo latino–americano" (Cunha,1996, 57–66), "Martín García Merou: um olhar portenho sobre Sílvio Romero" (Marques, 1999, 133–141), e "Martín García Merou e o Visconde de Taunay: considerações em torno de um diálogo latino–americano"(2000, 16: 119–123).

A publicação desse livro aparentemente inusitado de Merou parece justificar–se, não apenas pelos festejos diplomáticos em torno da viagem do Presidente brasileiro à Argentina, mas também pela perplexidade manifestada pelo autor, logo nas primeiras páginas, frente à constatação de que dentre as literaturas sul–americanas, a brasileira era a menos conhecida dos argentinos. Ele não consegue entender como uma literatura de indiscutível valor, tão próxima geográfica e culturalmente, pudesse passar despercebida aos olhos dos leitores do seu país e dos demais países sul–americanos:

> De todas las literaturas sudamericanas, ninguna es tan poco conocida entre nosotros como la del Brasil. (Merou, 1900, 1)
> Por mi parte no vacilo en confesar que, sorprendido de la variedad y valor real de la producción literaria brasilera, me he preguntado mas de una vez, como es que ella puede pasarnos hasta hoy casi inapercebida. El Brasil está ligado á nuestro país por vínculos estrechos. (1900, 3)

Ao fazer esta reflexão, constata que, em relação às obras dos escritores hispano–americanos, o conhecimento dos argentinos era um pouco melhor, mas ainda assim estava longe de ser o ideal:

> De tarde en tarde, com mayor ó menor dificultad, jadeante y fatigado por la larga travesía, recibimos uno que outro livro de nuestros hermanos del Perú, de Méjico, de Venezuela ó Colombia. Sin ser un vaso común, á veces un nombre dotado de mayor resonancia, rompe la indiferencia reinante y vence la incomunicación intelectual que separa las secciones de nuestro continente. Sólo por una rara excepción, una obra nacida bajo una estrella propicia, adquiere entre nosotros carta de ciudadanía, como acontece con ese tierno idilio que Estrada tuvo el mal gusto de comparar com *Graziela*; y la *María* de Jorge Isaacs, se convierte en el breviario amoroso de las cándidas imaginaciones de quince años. El grueso de la producción científica ó literária, la historia, la crítica, los estudios jurídicos, están destinados à reposar, como en una muda necrópolis, en las bibliotecas públicas ó en medio de las colecciones valiosas de los eruditos de raza, que sólo muy raras veces hojean sus páginas polvorosas Este triste destino, es el lote general de toda la labor intelectual del nuevo mundo. (1900, 1–2)

Nesta mesma direção, observa que o mesmo acontecia com a repercussão dos escritores argentinos, que apenas excepcionalmente conseguem atravessar a fronteira dos demais países americanos:

> En cuanto respecta á nosotros, los únicos nombres literarios que han salvado las fronteras de la patria son los de Guido Spano y Andrade, para no referirme al de Mármol, algo envejecido, pero cuyas imprecaciones contra Rosas despiertan todavía el entusiasmo de una parte de la juventud sudamericana. Las huellas de Sarmiento y Alberdi quedan grabadas en Chile, aunque menos vivientes que las de don Andrés Bello; pero sería excusado buscar fuera de aquel país y del escaso número de iniciados á que acabo de referirme, quienes conozcan los *Recuerdos de Província o la Peregrinación de Luz del Día.* (1900, 2)

No caso do Brasil, a indiferença dos argentinos, conforme registra, não era compreensível, não só em função do talento e refinamento de seus escritores e intelectuais, como também pelo fato de terem tido experiências históricas comuns:

> Nuestra historia política está en contacto com la suya, desde la época colonial. Hemos cruzado nuestras armas en guerras gloriosas, hemos favorecido juntos el nacimiento de otras nacionalidades, hemos luchado después en las mismas filas, en una campaña brillante pero deplorable; nuestros intereses comerciales son solidarios y los productos de nuestro suelo se complementam; la extensa línea de nuestras fronteras facilita la amistad de pueblo á pueblo; nuestras grandes capitales, los centros pensantes y dirigentes de ambos países, están apenas á tres dias de navegación; finalmente, hemos vaciado en el mismo molde nuestras instituciones políticas y hemos chocado con los mismos obstáculos al llevar á la práctica sus principios liberales. (1900, 3–4)

O desapontamento de Merou leva–o a fazer algumas indagações do tipo:

> Cómo comprender, com estos antecedentes, el alejamiento respectivo en que vivimos? Cómo disculpar la mutua ignorancia en que nos hallamos de nuestras modalidades nacionales, de nuestras virtudes nativas, de nuestro estado de civilización y de cultura, de la forma é importancia de nuestra producción intelectual? (1900, 4)

Estas indagações por sua vez o conduzem a outras que antecedem às primeiras:

> Tenemos realmente una cultura artística propia, algo que pueda llamarse una literatura nacional, ó estamos en condiciones de tenerla?... Podemos abrigar la pretensión de haber conseguido lo que es todavia un desideratum para naciones que han llegado al grado de desarrollo de los Estados Unidos?... (1900, 4)

Ao tentar responder estas questões, percebe a necessidade de mapear o problema e acaba aproximando e, conseqüentemente, isolando dos demais países americanos os Estados Unidos e o Brasil. Isto porque, partindo de uma interpretação marcada pelo determinismo, ora mesológico, ora etnológico, tende inicialmente a uma generalização:

> Aquí como allí, la influencia del medio modificó profundamente el alma de la raza colonizadora. (1900, 6)

No caso norte–americano, apoiando–se na leitura de *American Literature*, de John Nichol, afirma que, nos Estados Unidos, as condições físicas e as circunstâncias morais amoldaram o anglo–saxão de tal forma que, ao aproximar seus feitos aos do nativo, nele "estampa" um novo caráter. No caso do Brasil, embasa–se na teoria da Obnubilação Brasílica, de Araripe Júnior, para dizer que o fenômeno de transformação e posterior adaptação ao meio físico e ao ambiente primitivo por que passaram os colonos dos três primeiros séculos ao atravessarem o Atlântico, aliado à docilidade dos nativos, favoreceram um entrosamento entre ambos que possibilitou o prolongamento e a continuação da cultura européia.

Tomando por base o *Curso elementar de literatura nacional* (1852), do Cônego Fernandes Pinheiro (1825–1876), vê os precursores da literatura brasileira – Santa Rita Durão (1722–1784), Basílio da Gama (1740–1795), Caldas (1738–1800), Alvarenga Peixoto (1743–1793), Silva Alvarenga (1749–1814) e Cláudio Manuel da Costa (1729–1789) – como um reflexo do pensamento dos poetas portugueses, da mesma forma como vê as

manifestações espirituais dos Estados Unidos se perderem no vasto tesouro da Inglaterra.

> Los brasileros podrían encabezar la lista de sus vates com el nombre de Camoens, com igual derecho al de aquella dama americana que, á una pregunta respecto á los poetas de su nación, que le dirigió un crítico inglés: "Entre otros – respondió – contamos com Chaucer, Shakespeare y Milton". (1900, 6)

Este tipo de interpretação o conduziu à crença de que:

> La influencia de nuevas gentes, la facilidad del contacto com los pueblos del viejo mundo, las corrientes inmigratorias, que se difunden en todo los ámbitos del país, y que luchan sin tregua por el sometimiento de la naturaleza, son otras tantas causas que en el Brasil concurren para que la acción del medio se debilite, en detrimento de la originalidad individual. Consecuencia de estos hechos, es el espíritu de imitación que estraga la cultura intelectual de aquella nación, como la de la república del Norte. (1900, 7)

Para Merou, parece que o espírito de imitação, que conduz a predileção dos artistas pela ilustração na Europa, seria um traço que diferencia os povos dos Estados Unidos e do Brasil dos demais do continente americano. O que, hoje, sabemos não ser pertinente, pois nenhum país sul–americano ficou imune a esta ilustração.

Em texto de 1985, intitulado "A dimensão utópica da ilustração", Antonio Candido (1918–) coloca, ao contrário de Merou, que:

> Os países da América Latina realizaram a sua independência política sob o fluxo da Ilustração. Os seus promotores assumiram alguns princípios desta, que atuaram como fator de unidade dentro da grande diversidade das culturas existentes entre o México e a Terra do Fogo. Um desses princípios pode ser expresso por meio das seguintes proposições (1) o saber trará a felicidade dos povos, (2) este saber é aquele que veio da Europa, trazido pelo colonizador, (3) os detentores deste saber formam uma elite que deve orientar o destino das jovens nações.
>
> A principal conseqüência foi a idéia de que o saber seria difundido por todos, a partir das luzes de poucos. (Candido, 1999, 91)

Infelizmente a má distribuição da riqueza na América continua não dizendo respeito apenas à economia, mas também, proveniente desta visão ilustrada, à cultura, à literatura, à arte e à ciência que acabam constituindo instrumentos de poder a serviço de uma elite, conforme Antonio Candido observa com muita lucidez:

> A história dos ideais ilustrados na América Latina tem às vezes um sabor quase trágico de perversão dos intuitos ostensivos, porque acabaram funcionando como fatores de exclusão, não de incorporação, de sujeição, não de liberdade. Este fato nem sempre chegou ao nível da consciência clara, tanto nos grupos dominantes quanto nos dominados; tornou–se uma espécie de perplexidade, como se os objetivos ideais fossem ficando sempre para mais adiante. (1999, 91)

Retomando as questões levantadas por Merou, no que se refere ao histórico alijamento da produção científica e literária brasileira por parte dos leitores da Argentina e dos demais países sul–americanos, os motivos que se costumam colocar para justificá–lo são principalmente a diferença lingüística e as imagens preconceituosas que os espanhóis nutriam em relação aos portugueses.

Durante o processo de colonização da América Latina, a Espanha, realmente, gozava de maior prestígio que Portugal, por isso talvez o Brasil fosse visto pelos hispano–americanos com um certo desprezo resultante de sua aparente "inferioridade cultural".

Quando de sua estadia no Brasil, Merou curiosamente constata a existência de uma interessante efervescência cultural, graças ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 1838, no Rio de Janeiro, onde:

> El cultor de las letras, el investigador tranquilo y asiduo de la historia patria, encontraban un centro propicio y silencioso, en que unir sus esfuerzos y colaborar en la obra benéfica de su civilización y su progreso moral. (1900, 20)

Esta efervescência desfaz a imagem pré–concebida da ex–colônia portuguesa, a ponto de lamentar que, na Argentina, a realidade, naquele momento, fosse bem diferente:

> Ay! en aquel mismo año, las sombras de la dictadura trataban de apagar todos los destellos de la inteligencia argentina! Alberdi se alejaba de la tierra de su cuna, para no deprimir su alma jurando fidelidad al déspota, é iba á encontrar en playas extrañas á Sarmiento, á Mitre, á Mármol, á Gutiérrez, dispersos por la ola de la barbarie. Quien puede calcular cuál sería el grado de nuestro desarrollo actual, se eliminámaros de nuestra historia medio siglo de anarquía y de guerras intestinas? (1900, 20)

A perplexidade de Merou frente ao desconhecimento mútuo entre os povos americanos me lembra a observação de José Veríssimo, num texto intitulado "Um americano e a literatura americana", publicado em *Homens e coisas estrangeiras*, 1ª série (1899–1900), onde ele diz:

> Pouquíssimo sabemos nós, brasileiros, das literaturas americanas, e não sei se eu não poderia, generalizando, afirmar que pouquíssimo sabemos nós americanos da literatura uns dos outros. Nessa nossa comum e recíproca ignorância, os Estados Unidos, não obstante sua supremacia no continente, não têm quinhão consideravelmente menor do que o México ou a Venezuela, por exemplo. Ignoramo–los intelectualmente quase tanto como ao Chile ou à Argentina. (2003, 71)

Nesta mesma linha, Brito Broca (1904–1961) por volta de 1946, num texto intitulado "O Brasil e as literaturas latino–americanas", hoje incluído na coletânea *Americanos* (1998), escreveu:

> Não se compreende como os países latino–americanos permanecem no desconhecimento recíproco das respectivas literaturas. Dizemos apenas nos países latino–americanos, porque hoje, não só no Brasil, mas em todo o continente, já não reina a ignorância de outrora com relação aos Estados Unidos. (...) Entretanto, dos nossos vizinhos de língua espanhola continuamos a conhecer somente duas ou três figuras de proa, mostrando a mais completa indiferença pelos valores que entre eles ainda possa existir. (Broca, 1998, 66)

Naquele momento, chegou mesmo a presentear os leitores com uma generosa sugestão:

> Seria um trabalho curioso e de grande importância documentária historiar as nossas manifestações isoladas e fugazes de interesse pelas literaturas do Norte e do Sul. (1998, 67)

Neste texto, vale observar Brito Broca, referindo–se à ignorância do leitor brasileiro em relação à novela *María* (1867), de Jorge Isaacs (1837–1895), sobre a qual escrevera em 1942, fato este registrado no passado por Merou, em relação ao desconhecimento da novela *Inocência* (1872), do Visconde de Taunay (1843–1899), por parte dos hispanos:

> Cuantos de los apasionados de *María*, sospechan que existe en el Brasil una dulce hermana de la heroína de Isaacs, aquella hermosa *Innocencia*, cuya historia há referido en una obra encantadora el vizconde de Taunay?... (Merou, 1900, 3)

Na segunda metade do século XX, Antonio Candido, no texto "Os brasileiros e a nossa América", de 1986, comenta a existência de uma acentuada assimetria no modo como os dois blocos lingüísticos da América Latina se vêem. Mais recentemente, numa pequena resenha sobre a publicação

das edições uruguaias de *Un místico brasileño: vida y milagros de Antonio Conselheiro*, de Robert B Cunningham Graham, pelas Ediciones de la Banda Oriental, e do *Diário* (1974–1983), de Angel Rama (1926–1983), pelas Ediciones Trilce, veiculada no suplemento cultural "Idéias", do jornal *Folha de São Paulo*, de 22 de junho de 2002, o crítico João Cezar de Castro Rocha registra a necessidade de aprofundar o esforço do último para a criação de vínculos orgânicos entre os intelectuais latino–americanos, pois, na busca de um vínculo maior entre estas culturas "talvez resida a chave para uma releitura da formação da sociedade brasileira". Isto significa que, lamentavelmente, enquanto latino–americanos, avançamos muito pouco em direção ao auto–conhecimento.

Nesse sentido, *El Brasil Intelectual*, de Martín García Merou, cumpre esta função, na medida em que na rede de textos que se vão tecendo como um palimpsesto na passagem do século XIX para o XX, muitos vínculos orgânicos entre intelectuais latino–americanos emergem, revelando, conseqüentemente, relevantes arquivos argentinos e brasileiros, constituindo um curioso exemplo do que, muito apropriadamente, Tania Franco Carvalhal, tecendo considerações sobre o discurso crítico latino–americano, chamou de "crítica de dupla mirada", ou seja:

> (...) uma crítica que não se confina em limites traçados aprioristica ou externamente ao literário e que não hesita em estabelecer nexos e ultrapassar o seu campo primeiro de observação sempre que necessário. (Palermo, 1999, 123–124)

Os artigos que constituem os capítulos de *El Brasil Intelectual* são fruto das impressões colhidas por Merou no período em que esteve em missão diplomática no Brasil, por volta de 1894 e 1895. Isso explica tanto a retórica diplomática, modalizando suas enunciações, quanto o elenco de figuras ilustres selecionado para apresentar o Brasil aos argentinos, conforme se pode observar neste fragmento extraído da dedicatória do livro:

> Alentado por ese estímulo amistoso, al estudiar al Brasil, en el desempeño de mi misión, no solo bajo el aspecto político, económico y comercial, sino también bajo el aspecto intelectual, no hice sino realizar el programa á que para usted, como para mí, debe ajustarse una acción diplomática inspirada en las conveniencias nacionales y en los sentimientos de respeto y mutua consideración, que cimentam sólidamente la amistad de los pueblos.(...) El tema rozado ligeramente en él requeriría varios volúmenes para su dilucidación conveniente. Ya que esto no es posible, por el carácter de la obra y por las circunstancias en que ella ha sido escrita, me he esforzado en consignar los rasgos fundamentales de la intelectualidad brasilera, diseñando las figuras resaltantes de un grupo selecto de sus publicistas, tan numerosos como distinguidos. (Merou, 1900, V–VI)

Desta maneira, o livro não só divulga a experiência brasileira do diplomata portenho, como reforça o paradigma oficial da história das letras do Brasil entre os leitores argentinos e brasileiros.

Resgatando assim a memória que Merou gostaria de compartilhar não só com seus compatriotas, mas também com o Tenente General Júlio A. Roca (1843–1914), Presidente argentino, seu Mecenas, considerado seu cúmplice nesta experiência agradável e até mesmo "apaixonada", conforme se percebe também na dedicatória da obra:

> Cumplo, además, al hacerlo con una vieja deuda de gratitud contraída durante mi permanencia en Rio de Janeiro. La hospitalidad brasilera, cuyo esplendor y cuyas delicadezas usted recuerda siempre con tan justa satisfacción, me impone cuando menos el deber de mostrar á los amigos que supieron hacerme grata mi estadía en el seno de aquella sociedad, que nada de lo que les concierne me ha sido indiferente y que, al trazar estas notas é impresiones literarias, he querido sobre todo transmitir á mis compatriotas algunas de las manifestaciones de su mentalidad, tan brillante y tan cultivada. (1900, p. VI)

Nos trinta e nove capítulos do livro, discutem–se tópicos como: a ignorância geral sobre a literatura do Brasil; a conveniência de estudar o movimento intelectual de nosso continente; a impossibilidade de fazer um estudo metódico do desenvolvimento intelectual do Brasil; a filosofia, a historiografia e a crítica literária brasileira; o periodismo; os prosadores e poetas da nova geração e a vida intelectual brasileira.

Ao longo das 469 páginas de *El Brasil Intelectual: impresiones y notas literarias*, Martín García Merou faz desfilar, perante o leitor, críticos, ensaístas, historiadores, políticos, ficcionistas, poetas, figuras representativas da intelectualidade brasileira na passagem do século XIX para o século XX, como: Sílvio Romero (1851–1914), Tobias Barreto (1839–1889), José Veríssimo, Araripe Júnior, Visconde de Taunay, Joaquim Nabuco (1849–1910), Rui Barbosa (1849–1923), Alberto de Oliveira, Raimundo Corrêa, Fontoura Xavier, Francisca Júlia, Coelho Neto, Ferreira de Araújo (1848–1900), Carlos de Laet (1847–1927), Machado de Assis (1839–1908), Quintino Bocaiúva (1836–1912), Carlos Rodrigues (1844–1923), Tobias Monteiro (1866–1952), Inglês de Sousa (1853–1918), Aluísio Azevedo (1857–1913),

Afonso Celso (1860–1938), Rodrigo Otávio (1866–1944) e Manuel de Oliveira Paiva (1861–1892).

Através do olhar destas e sobre estas personalidades, Martin García Merou apresenta aos argentinos uma verdadeira história da cultura literária brasileira. Vale dizer que, ao informar seus leitores, cruza seu olhar não só com o destas personalidades, como também com o olhar de outros latino–americanos que já haviam escrito sobre Brasil, brindando–os com o "esmarte" olhar de dupla mirada, característico de um certo discurso crítico da América Latina.

Referências Bibliográficas

BROCA, Brito. *Americanos*. (Org. Mírian Gárate) Campinas–SP: Editora da UNICAMP, 1998.

CAIRO, Luiz Roberto. *O salto por cima da própria sombra*. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. Don Martín García Merou: repercussões de um escritor argentino na crítica literária brasileira do século XX. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N°. 35. São Paulo: I.E.B.–USP, 1993, p. 182–193.

_____. Martín García Merou e o Visconde de Taunay: considerações em torno de um diálogo latino–americano. In: *Vertentes*. N°. 16. São João Del–Rei–MG: FUNREI, jul.–dez./2000, p.119–123.

CANDIDO, Antonio. A dimensão utópica da ilustração. In: *Remate de Males*. Número Especial Antonio Candido. Campinas–SP: Depto. De Teoria Literária / IEL – UNICAMP, 1999, p. 91–95.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CUNHA, Eneida Leal e SOUZA, Eneida Maria de (Orgs.) *Literatura Comparada: ensaios*. Salvador–BA: EDUFBA, 1996.

MARQUES, Reinaldo e BITTENCOURT, Gilda Neves (Orgs.) *Limiares críticos: ensaios de literatura comparada*. Belo Horizonte–MG: Autêntica, 1999.

MEROU, Martín García. *El Brasil Intelectual: impresiones y notas literárias*. Buenos Aires: Félix Lajouane, 1900.

PALERMO, Zulma (Coord.) *El discurso crítico en América Latina II*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

VERÍSSIMO, José. *Cultura, literatura e política na América Latina*. (Sel. e apres. J.A.Barbosa) São Paulo–SP: Brasiliense, 1986.

_____. *Homens e coisas estrangeiras*. Rio de Janeiro–RJ: Topbooks, 2003.

IDENTIDAD O PRESENCIA: EL PROCESO POEMÁTICO DE OCTAVIO PAZ

Wladimir Krysinski

1. El juego de las identidades

En el espacio literario de las lenguas ibéricas más allá de España y Portugal, el problema de la identidad se complica considerablemente en la medida en que el mestizaje, las lenguas indígenas, las culturas latinoamericanas y precolombinas no se rigen solamente por el principio de recomposición unificadora a escala de la latinoamericanidad como mito o realidad global. El principio de lo local, en cada caso diferente y perteneciendo metonímicamente a lo general, rige la identidad en tanto pertenencia a una comunidad específica cuyas fronteras han sido fijadas por el fatalismo de nacer en alguna parte y permanecer ahí debido a las obligaciones impuestas por los valores o sueños propios de esa comunidad. Al decir "Mi identidad es mi barrio" se está expresando la idea de una identidad que podría denominarse topocrónica, una identidad por repetición y obligación. Extendida a un espacio mayor, esta identidad de pertenencia atraviesa la obra de los poetas y narradores de todas las lenguas. En el espacio poético latinoamericano se la tematiza frecuentemente a escala de una nación o de todo el continente. Basta mencionar poetas como Vallejo, Neruda, Borges, Carlos Drummond de Andrade que por encanto o reflexión profunda expresan su identidad de pertenencia.

En "Canto brasileiro", Drummond de Andrade tematiza esta identidad de una manera excepcionalmente eficaz:

"(...) Brasil
meu modo de ser e ver e estar triste e pular
em plena tristeza como se pula alto
sobre água corrente.
Meu país, essa parte de mim fora de mim
constantemente a procurar–me. (...)
Brasa sem brasão brasilpaixão
de vida popular em mundo aberto
a confiança dos homens.
Assim me vejo e toco: brasileiro
sem limites traçados para o amor

humano."[1]

El poeta más grande de lengua portuguesa desde Camões ha vuelto considerablemente complejo el problema de identidad. Las heteronimias de Pessoa cumplen también la función de desintegrar la identidad. La identidad de pertenencia es de alguna manera una evidencia. Pero la identidad como certeza de una totalidad englobante del psiquismo, de la alteridad de lo étnico y de lo nacional no puede ser sino una duda, una escisión. En la topología de poética de Pessoa sus heteronimias afirman también una relación con el otro. Álvaro de Campos es el otro de Ricardo Reis. Pessoa posee sus múltiples otros. Su identidad no es idéntica a ningún otro. La afirmación de si mismo en Pessoa se encuentra trabajada por una discontinuidad irreductible. Es el otro quien es la "condición de la afirmación de una identidad". La poesía de Pessoa es el estallido de la identidad estable. Jean–Marie Benoist en su presentación del seminario interdisciplinario sobre la identidad dirigido por Claude Lévi–Strauss afirma que en la constitución de una identidad se afirman "los derechos de un descentramiento".

> "(...) ante todo recapturado por una lógica permenidiana de la tautología o de la identidad de si: existe el resto, y la separación diferencial en las fuentes de lo simbólico, y esta separación diferencial es el lugar mismo que se afirma la posibilidad de la captura del sujeto en el orden de lo simbólico".[2]

Los poetas líricos no pueden escapar a las tensiones entre lo mismo y lo diferente, entre el discurso institucional de la ideología uniformizadora y el discurso individual. Los poetas líricos se encuentran entonces condenados a relatar las "fábulas de la identidad". Northrop Frye, que ha titulado uno de sus libros *Fábulas de la identidad*, ha enfocado claramente el problema. La fábula del texto y del yo en el texto es repetitiva a pesar de la imaginación lírica. Esta fábula posee sus invariantes. La identidad que se busca no puede ser más que un deseo del otro y del objeto.

Estar presente en el tiempo. Decir la presencia y su presencia, éste es el postulado poético de Octavio Paz. Cada poema es un vértigo del instante. En Paz, el imperativo de la presencia problematiza la identidad.

Fundamentalmente límpida y luminosa, desenvolviéndose principalmente en el paisaje solar, la obra poética de Paz es una búsqueda del presente que se cumple por una intensidad y por una elevación excepcionales. El poema de Paz busca y encuentra siempre de un instante a otro del presente una intensidad y una elevación. Estos dos términos definen bien la percepción inmediata de la poesía de Paz. Leer a Paz es sentir cuán intenso y cuán

[1] Cf. C. Drummond de Andrade, "Canto brasileiro" in *Nova reunião, 19 livros de poesia*, I, pp. 500–501.

[2] Cf. J. M. Benoist, "Présentation » in *L'identité*, séminaire dirigé par Claude Lévi–Strauss, Ed. Grasset, Paris, 1979, p. 200.

elevado es su discurso, ese lugar en que el poeta inscribe siempre la presencia del otro y del mundo en el campo dinámico de su forma maleable. Las formas del poema de Paz marchan al ritmo, a la intensidad y a la altura del presente. ¿Qué es el presente? ¿Qué definición del presente podemos deducir del discurso poético de Paz? El presente es aquello que ve, siente y piensa el poeta en el instante mismo en que lo dice a través de su poema. La intensidad del presente no puede ser expresada de otra manera que por una tonalidad particular del cronos que, siendo la cifra del movimiento según la definición de Aristóteles, concede al poeta la inspiración y la visión únicas, singulares. El presente se expresa poéticamente por medio de imágenes y metáforas cuyo destino cognitivo es precisamente este instante que el poeta se propone registrar. La poesía de Paz es pues en cierto modo coextensiva al tiempo vivido como cadena de instantes únicos, privilegiados que la palabra convierte en poemas. Entonces comprender la poesía de Paz es ver cómo el poema deviene un *analogon* perceptible e inmediato del "amor loco" que debe ser "explosión fija".

2. Los trabajos del poeta: "un camino entre la roca"

Publicados en 1949 y 1950 los textos que componen *Áquila o sol?* constituyen una etapa capital de la obra poética de Paz. En *Trabajos del poeta*, en *Arenas movedizas*, hay una búsqueda de la palabra justa, de una palabra absoluta y totalizante que podría hacerse cargo de la situación existencial del poeta tal como él la piensa frente a la historia precolombina de Méjico, frente a los símbolos y frente al presente. Este libro está atravesado por las imágenes, las metáforas y los sistemas que significan una búsqueda espiritual, social y estética que será determinante para la marcha futura de la poesía de Paz. El progreso del poeta es su lento, pero sistemático avance en la materia resistente del mundo y del tiempo histórico al cual deberá sustituir, en el goce estético y existencial del poema, el tiempo epifánico. Por lo pronto la búsqueda del poeta se hace a la manera de una marcha a través de las rocas resistentes, como lo describe esta imagen explícita de la parte XIV de *Trabajos del poeta*: "Difícilmente, avanzando milímetros por año, me hago un camino entre la roca. Desde hace milenios mis dientes se gastan y mis uñas se rompen para llegar allá, al otro lado, a la luz y el aire libre"[3].

La multiplicación y la acumulación de verbos de movimiento marcan los esfuerzos repetidos del poeta que define así su programa en el poema inicial del volumen *Áquila o sol?*: "Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: cara o cruz, águila o sol?"

La búsqueda de la palabra justa y dialéctica da lugar a una "alquimia del verbo" en el sentido en que Rimbaud entiende este término: un trabajo sobre la lengua, la conciencia de la vida semántica de las palabras. Así Paz

[3] Cf. O. Paz, *Áquila o sol?, Eagle or Sun?* Trad. Eliot Weinberger, bilingual edition, October House, Inc. New York, sin fecha, p. 28. Todas las citas de este libro remiten por las cifras entre paréntesis a esta edición.

individualiza las palabras, marcando al mismo tiempo sus sentidos y sus interrelaciones:

> A la palabra torre le abro un agujero rojo en la frente. A la palabra
> odio la alimento con basuras durante años, hasta que estalla en una hermosa
> explosión purulenta, que infecta por un siglo el lenguaje. Mato de hambre
> al amor, para que devore lo que encuentre. A la hermosura le sale una joroba
> en la u. Y la palabra talón, al fin en libertad, aplasta cabezas con una alegría
> regular, mecánica. Llena de arena la boca de las exclamaciones. Suelto a las
> remilgadas en la cueva donde gruñen los pedos. En suma, en mi sótano se
> corta, se despedaza, se degüella, se pega, se cose y recose. Hay tantas
> combinaciones como gustos. (p. 22).

Los trabajos del poeta son penosos, repetitivos, pero son progresivos. Lo que está fuertemente tematizado y mediatizado en estos trabajos del poeta es la lengua como instrumento, como arma: "Hoy sueño un lenguaje de cuchillos y picos, de ácidos y llamas. Un lenguaje de látigos. Para execrar, exasperar, excomulgar, expulsar, exheredar, ... etc." (p.24).

El prefijo "ex" es específicamente funcional para la búsqueda del poeta. Marca el movimiento de exteriorización, un movimiento de abertura hacia el mundo, hacia la comunicación. Es también el movimiento de desinteriorización. Este gesto garantiza la reconquista del ser. Paz dirá explícitamente su impaciencia por ser. El ser del poeta y del poema es un ser momentáneo inscripto y transcripto por el verbo estar más que ser. Al mismo tiempo esta manera de estar implica una superación del lugar, de sí mismo: "Tengo prisa por estar. Corro tras de mí, tras de mi sitio, tras de mi hueco"(p. 76–78).

El presente será entonces asumido por intermedio del amor: "Y peso palabras preciosas, palabras de amor, en la balanza de este ahora. Una sola frase de más a estas alturas bastaría para hundirnos de aquel lado del tiempo" (p. 94).

Formulación perfecta que anuncia (el poema se titula "Salida" y data de 1949–1950) y, en cierto modo, sintetiza la futura poesía de Paz. Esta será una poesía de amor, constantemente loco a la manera surrealista. Lo que es significativo en "Salida", es la fórmula "este ahora". Es indicadora del tiempo y del espacio circunscritos en su único e indisociable ser–allí. "Este ahora" define en cierta medida el cronotopo de la poesía de Paz, siempre ajustada a la topografía del tiempo inmediato.

En "Execración" el problema del presente se plantea en términos de paradoja. Allí es definido en su relación con la memoria.

> (La memoria no es lo que recordamos, sino lo que nos recuerda. La
> memoria es una presente que nunca acaba de pasar. Acecha, nos coge de
> improviso entre sus manos de humo que no sueltan, se desliza en nuestra sangre:
> el que fuimos se instala en nosotros y nos echa afuera. (...) Nos vive un presente
> inextinguible e irreparable (p. 96).

Áquila o sol? termina con un poema que puede ser considerado como arte poética de Paz Anno Domini 1950: "Hacia el poema (Puntos de partida)". Lo que allí se subraya es el carácter agónico de la creación poética. Las imágenes de tensión, de salida necesaria de un espacio cerrado, de erupción se encuentran en posiciones estratégicas: "Encontrar la salida: el poema"... "Arrancar las máscaras de la fantasía, clavar una pica en el centro sensible: provocar la erupción" (p. 120–22).

La agonística de Paz se lleva a cabo sobre los dos planos principales, el del cuerpo y la pasión: "Todo poema se cumple a expensas del poeta" (p. 124); y el de la Historia: "Cuando la historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción" (p.124).

3. Poema como proema

En 1950 en "Hacia el poema (Puntos de partida)" Paz insiste en el hecho de que el poema se hace agonística, somática e históricamente. Este postulado será cumplido durante toda su carrera poética. Aquello que Paz evidencia acentuadamente en toda su obra es el hecho de que cada poema es un acontecimiento. El poeta dice explícitamente: "acontece el poema". Este devenir del poema y este devenir por el poema permite al poeta pensar su poesía como cadena *événementielle* de presencias sobresalientes como pasiones, pensamientos, formas, intensidades de cuerpos, de visión y de paisaje. Tal podría ser la puerta de entrada a la poesía de Paz. Por los predicativos afectivos del poema. No sorprende entonces que el poema que abre *Árbol adentro*(1976–1987) se llame "Proema". En la tradición griega eso significa justamente un discurso sobresaliente, de fundación. El proema es también reflexión sobre el poema y sobre la poesía. Entonces, este "Proema" es indudablemente "ars poetica" de Paz tal como se constituye un cuarto de siglo después de los *Trabajos del poeta*. "Proema" es la expresión más completa y más explícita del arte poética del autor de *Vuelta*. En este poema define precisamente las modalidades variables pero convergentes de su trayectoria poética. Este poema proémico está escrito en forma de enumeración de todo aquello que la poesía es "a veces". Sin citar todos los elementos de la enumeración recordemos que el último verso enuncia el

principio creador central para Paz: "(A veces la poesía es) el amor a lo nunca visto y el amor a lo nunca oído y el amor a lo nunca dicho: el amor al amor".

Sílabas semillas

La poesía de Paz debe ser leída y vista como una tentativa maravillosamente lograda de retotalizar y de singularizar todas las experiencias subjetivas fragmentadas. Así, el carácter infinitesimal de esta poesía puede ser comprendido como proceso poémico más que poético. La traducción en poemas de la experiencia inevitablemente fragmentada se hace a través del registro sistemático del pensamiento discursivo momentáneo y necesariamente fugitivo. La búsqueda del presente es poner de relieve la cadena poémica del discurso.

4. Poema del pensamiento fugitivo

> Y mi pensamiento que galopa y galopa ya no avanza,
> también cae y se levanta y vuelve a despeñarse
> en las aguas estancadas del lenguaje.
> O. Paz, "No hay salida?"

La poesía de Paz nos hace ver claramente que la poesía no es una e indivisible. Al contrario, ella es múltiple e infinitesimal. Se mide en unidades de miles y miles de poemas. Octavio Paz poeta y ensayista, uno de los más grandes del siglo XX, centra su atención sobre el poema más que sobre la poesía. La poesía es el ejercicio de lo *poémico*, de una serie siempre reiniciada de configuraciones de palabras y de frases que se constituyen en ícono de lo irrevocable y de lo irrepetible.

En materia de poesía, Paz pensó, comprendió y explicó todo. Pero lejos de ser culta, docta e intertextual, como la poesía de T. S. Eliot, por ejemplo, la poesía de Paz es un mensaje sensual que proviene de un erudito y de un pensador que sabe hacer hablar su deseo. En el nivel más elevado del "triángulo verbal", aquél del mito, de la épica y del poema, la poesía según Paz "trasciende el lenguaje pues transforma ese conjunto de signos móviles e intercambiables que es el lenguaje en un decir último".[4] Y Paz continúa:

> Tocado por la poesía, el lenguaje es más plenamente
> lenguaje y
> al mismo tiempo deja de ser lenguaje: es poema. Objeto
> hecho de palabras,
> el poema desemboca en una región inaccesible para las
> palabras: el sentido se
> disuelve, el ser y el sentido son la misma cosa.[5]

[4] Cf. op. cit. p. 55.
[5] Cf. op. cit. p. 55.

Desde ese momento, para Paz, la poesía no es otra cosa que una historia, verbalmente articulada, de discontinuidades sobresalientes que son los poemas. El poema habla de la poesía. El poema es la metonimia incesante de la poesía.

5. Poema como inscripción del instante

La poesía de Paz es una arquitectónica armoniosa, pasional y cognitiva de poemas
diferenciados. Cada uno de ellos es una síntesis de tensiones y de extremos:

> El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo. Extremos de la palabra y palabras extremas, vueltas sobre sus propias entrañas, mostrando el reverso del habla: el silencio y la no – significación. Más acá de la imagen, yace el mundo del idioma, de las explicaciones y de la historia. Más allá, se abren las puertas de lo real: significación y no significación se vuelven términos equivalentes. Tal es el sentido último de la imagen: ella misma.[6]

El poema es una tentativa de reconciliar la Historia con la poesía, de hacer existir poéticamente delante de nosotros, por un gesto verbal de la inmediatez totalizante y absoluta, los hombres y las mujeres de la Historia:

> La relación entre los hombres y la historia es la de la esclavitud y la de la dependencia. Pues si nosotros somos los únicos protagonistas de la historia, somos al mismo tiempo su materia prima y sus víctimas: la historia puede cumplirse solamente en nuestro detrimento. La poesía transforma radicalmente esta relación: ella no puede realizarse más que en detrimento de la historia.[7]

¿Cuál es pues la misión espontánea o la vocación profunda del poeta? La actividad poémica es la inscripción del instante extático; es la instantaneidad de la imagen, el relámpago del pensamiento. Propulsada y llevada por deslumbramientos, por mitos, por el retorno constante de lo visible, la poesía de Paz no parece tener otros imperativos que el del instante. El instante se inscribe en el poema por la conciencia de lo fugitivo:

> Advenimiento del instante
> el acto
> el movimiento en que se esculpe
> y se deshace el ser entero
> Conciencia y manos para asir el tiempo.[8]

[6] Cf. O. Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
[7] O. Paz, "Introduction to the History of Mexican Poetry", op. cit. pp. 40–61.
[8] Poema "Vrindaban" in *Ladera Este* 1962–1968, *Poemas (1935–1975)*, Seix Barral, Barcelona, 1979, p. 426.

Asir el tiempo es perpetuarlo por la intensidad absoluta de los sentidos que ven y sienten, que tocan y oyen. El poeta es aquel que percibe y transforma el tiempo en un presente perpetuo:

El presente es perpetuo
Los montes son de hueso y son de nieve
están aquí desde el principio
El viento acaba de nacer
sin edad
como la luz y como el polvo...
estallan
los gritos de los niños
Príncipes en harapos
a la orilla del río atormentado
rezan orinan meditan
El presente es perpetuo...
juro ser tierra y viento
remolino
sobre tus huesos
El presente es perpetuo...[9]

El poema de Paz surge de un encantamiento, de una voluntad de abrazar lo eterno y lo absoluto por el poder del presente sobre el que se apoya el movimiento de lo poémico:

Todo es presencia, todos los siglos son este Presente.
Ojo feliz que ya no mira porque todo es presencia y su
propia visión
fuera de sí lo mira!...
todo es presencia, estoy presente en todas partes y para
ver mejor,
para mejor arder, me apago
y caigo en mí y salgo de mí y subo hasta el cohete y bajo
hasta el
hachazo
porque la gran esfera, la gran bola de tiempo
incandescente,
el fruto que acumula todos los jugos de la historia, la
presencia, el
presente, estalla
como un espejo roto al mediodía, como un mediodía roto
contra el
mar y la sal.[10]

[9] Poema "Viento entero" in *Ladera Este*, op. cit. pp. 451–57. Ver también el análisis de este poema por Ramón Xirau quien observa que "Viento entero" está estructurado de maner oscilatoria e implica un movimiento pendular entre descripción, metáfora e imagen. Cf. R. Xirau, "Octavio Paz: Image, Cycle, Meaning" in *The Perpetual Present, The Poetry and the Prose of Octavio Paz*, ed. Ivar Ivask, University of Oklahoma Press, Norman, 1973, pp. 119–25.

[10] O. Paz, "Fuente" in *Libertad bajo palabra*, op. cit. pp. 238–41.

Hecha de discontinuidades de la felicidad y de lo visible, la poesía es una fábula fragmentada del mundo que no tiene comienzo ni fin. El mundo está atravesado por las fábulas del poema que se dice y se vuelve a decir *da capo al fine* por el pensamiento fugitivo del instante. Es por la presencia del poeta mitógrafo que el tiempo es eterno. Cada poema apunta hacia la eternidad del presente. El poema es pues una epifanía del presente que el poeta erige al rango del absoluto. La razón de ser del poema es el surgimiento de la poesía como continuidad del inacabamiento. El proceso poémico es así infinitesimal. Lo que lo funda es la intensidad del yo poético que subyace de modo variable al surgimiento y a la continuidad del acabamiento:

La poesía
es la ruptura instantánea
instantáneamente cicatrizada
abierta de nuevo
por la mirada de los otros
La ruptura
es la continuidad...
es una continuidad que se desgarra
para continuarse
La poesía
es la hendidura
el espacio
entre una palabra y otra
configuración del inacabamiento.[11]

6. Topología discontinua del deseo

El yo poético es un motor indispensable del poema en la medida en que sus intencionalidades dicen y piensan lo visible, el deseo, el mundo y el tiempo. La poesía de Paz es entonces una marcha a través de las configuraciones del inacabamiento. De un poema a otro se ejerce el poder de encantamiento y de exaltación del instante. El poema no conoce otros momentos del tiempo que su propia presencia y su renacimiento diferencial. La epifanía del surgimiento, la descripción infinitesimal del deseo, el poema construye su permanencia al reaparecer en la continuidad del inacabamiento. Es lo que otro poema ya ha sido, pero también es lo que otro poema no ha sabido o podido ser todavía. El vértigo del instante, del presente, es entonces un don del intelecto. Y Paz significa a través de su escritura que el pensamiento es un don instantáneo de las circunstancias de la intensidad. Este pensamiento no es ni lógico ni salvaje. En tanto pensamiento poético, es analógico, pero es ante todo un pensamiento de los fenómenos. El dice lo que es dado ver y transformar en poesía. La poesía es el mundo en sus estados de presencia. El poema inscribe en su cuerpo una infinidad de estados intensos del yo frente al mundo. El yo poético registra los estados de presencia del

[11] "Carta a León Felipe" in *Ladera Este*, op. cit. pp. 441–45.

mundo. El poema piensa fugitivamente pues la temporalidad de la intensidad del yo que apunta sobre los estados del mundo no dura más allá de la "ruptura instantánea" de la poesía.

La poesía de Paz no es únicamente un "río de metáforas", como debe ser la analogía.[12] La poesía de Paz es una topología discontinua del deseo, una continuidad de inacabamiento por reaparición del poema.

7. La continuidad del inacabamiento

La relación poesía–poema que tratamos de problematizar es justamente este juego intenso entre la continuidad de inacabamiento, el retorno de los signos expuestos por el sujeto de la enunciación y la discontinuidad del deseo. Esta relación se establece por la sucesión epifánica de las imágenes que sostienen cada poema y por la posición pasional y cognitiva del yo poético que sabe que el retorno de sus signos significa la presencia de la poesía, pero por interpósito poema:

> Estoy atado al tiempo
> prendido prendado
> estoy enamorado de este mundo
> ando a tientas en mí mismo extraviado
> pido entereza pido desprendimiento
> abrir los ojos
> evidencias ilesas
> entre las claridades que se anulan
> No la abolición de las imágenes
> la encarnación de los pronombres
> el mundo que entre todos inventamos
> pueblo de signos[13].

El poema piensa el mundo fugitivamente. De un poema a otro la poesía se dice por una sucesión de estados de presencia nombrados, por una sucesión de "eso está". Heidegger señala que la palabra griega *eón*

> designa Eso que habla en toda palabra de la lengua, y no solamente en las palabras, pero antes que nada en cada una de sus articulaciones, y así en lo que constituye precisamente las junturas de la lengua, de las que no hay propiamente enunciación. El eón habla a través de todo el lenguaje, y lo sostiene en su posibilidad de decir".[14]

Y Heidegger continúa su comentario acerca de lo que llamamos pensar (Was heisst Denken?):

[12] Cf. O. Paz, *Rire et pénitence, art et histoire*, Gallimard, 1983, p. 130.
[13] "Perpetua encarnada" in *Ladera Este*, op. cit. p. 410.
[14] M. Heidegger, *Qu'appelle–t–on penser?,* trad. A. Becker et R. Granel, P.U.F., Paris, 1959, p. 214

> Esta palabra quiere decir: el Ser presente del ser existente. Su decir habla ya en el lenguaje antes que el pensamiento le dirija la atención y lo designe con un término propio. El decir del pensamiento no hace más que colocar expresamente en una palabra eso que está fuera de ella. Lo que coloca así en una palabra no es inventado, sino encontrado –a saber, encontrado en el ser pre–sente, que ya ha accedido al lenguaje".[15]

Este comentario permite describir de manera muy acertada el hacer y el saber de la poesía de Paz tal como intentamos captarlos. Así es como la sucesión de presencias es ese "decir del pensamiento" que coloca "expresamente" en palabras eso que está "fuera de ellas". El poema conjuga el pensamiento y el tiempo por la dimensión epifánica, inmediata de la imagen. El pensamiento del poema no puede ser entonces más que fugitivo. Positivamente fugitivo pues huye hacia configuraciones del inacabamiento. Hacia la multiplicación del Ser pre–sente del ser existente.

8. La comunicación por la presencia

En la relación entre el yo poético y el mundo se inscribe la comunicación . Es en este sentido que la poesía de Paz es total, absoluta e interhumana. Renueva constantemente la poesía por el juego poémico del que hemos tratado de describir los pormenores. Es así, tal vez, que el poema de Paz limita con lo sagrado. El discurso del poeta muda el poema en hierofanía, el surgimiento tangible de lo sagrado bajo su forma material y simbólica visible.[16] ¿No sería preciso entonces pensar esta poesía en términos de comunicación "sentida como desnudez? Dice Laure: La obra poética es sagrada porque es creación de un acontecimiento tópico, "comunicación" sentida como la desnudez. Es violación de sí misma, desnudamiento, comunicación a otros de aquello que es razón de vivir"[17].

Esta "comunicación" pasa por los poemas del pensamiento fugitivo que registran otro acontecimiento tópico, el de la presencia.

La presencia – figura tangible del tiempo – detenida, registra la intensidad y la altura.

¿Qué comunica entonces la poesía de Paz por la presencia? ¿Tiene un valor transtemporal? ¿Se funda sobre una visión de mundo que acepta tiempos diferentes al presente de la instantánea y a la secuencialidad de pensamientos fugitivos? El discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura es en este punto muy esclarecedor. Al poner como título a este discurso *La búsqueda del*

[15] Op. cit., p. 216.
[16] Ver las consideraciones siguientes de Mircea Eliade sobre la dialéctica de las hierofanías: "La dialéctica de la hierofanía supone una elección más o menos manifiesta, una singularización. Un objeto se vuelve sagrado en la medida en que incorpora, es decir revela "otra cosa" que él mismo" in *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1964, p. 25.
[17] Laure, *Écrits, Fragments, Lettres,* textos establecidos por J. Peignot e le collectif Change, 10/18, Paris, 1978, p. 116.

presente, Paz trata una vez más de definir la modernidad. Para ello recurre al tiempo y a la presencia. Así la modernidad es una simultaneidad de la pluralidad de tiempos y de presencias. Dice Paz: "Simultaneidad de tiempos y de presencias: la modernidad rompe con el pasado inmediato solo para rescatar al pasado milenario y convertir a una figurilla de fertilidad del neolítico en nuestra contemporánea".

Y Paz señala que de hecho la modernidad es inasequible. Se la busca, se cree tenerla, tocarla, pero escapa siempre. La definición que el poeta mejicano da de la modernidad es pues problemática en la medida en que la simultaneidad y la competencia de los tiempos que allí están imbricados impiden detenerla y describirla como estructura, forma, fenómeno. Paz comprendió entonces que la modernidad es una quimera, un sueño, un símbolo y, si observamos detenidamente, advertimos que su modo de funcionamiento social y discursivo es paradójico. De esta paradoja solamente la presencia, sólo el momento de la instantaneidad pueden ser salvados. Y Paz lo hace. El fin de su discurso es un bello cuento simbólico que tematiza la paradoja de la modernidad y al mismo tiempo revela lo que es verdadero en su búsqueda. La modernidad jamás alcanzada es de este modo la fuga permanente:

> Se escapa siempre: cada encuentro es una fuga. La abrazamos y al punto se disipa: sólo era un poco de aire. Es el instante, ese pájaro que está en todas partes y en ninguna. Queremos asirlo vivo pero abre las alas y se desvanece, vuelto un puñado de sílabas. Nos quedamos con las manos vacías. Entonces las puertas de la percepción se entreabren y aparece el otro tiempo, el verdadero, el que buscamos sin saberlo: el presente, la presencia".

Las paradojas de la modernidad como la entiende Paz son también las paradojas de la identidad. El presente y las presencias dividen el sujeto y producen las formas particulares de lo que Freud llama "Ichspaltung" y de lo que Nietzsche llama su "Vielheit", su diversidad. Al mismo tiempo hacen surgir la continuidad de la memoria. La memoria registra el pasado del presente y el presente registra por anticipación el mismo pasado de la presencia. Entonces, la identidad estable es una quimera del yo que quisiera creer que tiene una permanencia de su modo específico de sentir, de saber, de amar, de ser y de estar. En cuanto a la identidad se podría citar una vez más a Paz y parafrasear lo que dice de la modernidad: "Se escapa siempre: cada encuentro es una fuga."

Comprendemos bien ahora porqué la poesía de Paz se funda sobre la relación diferencial y dinámica con el presente. Ocurre que el presente es también un tiempo altamente paradojal, y por definición es inasequible. Pero el valor de cambio del presente sería lo que Paz llama la presencia. La presencia es una calificación del espacio–tiempo por cuerpo, por pasión, por sensación, por lo que es visible aquí y ahora. Para Paz entonces el presente debe estar acompañado de presencias. El poema de Paz revela la presencia

haciendo de la obra poética el único modo de acceso a la paradoja de la modernidad. Paradójicamente moderno, Paz es un poeta de lo fugitivo y de lo transitorio. Y Baudelaire en su definición de la modernidad recuerda, siempre paradójicamente, que lo "transitorio, lo fugitivo, lo contingente" es la "mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable".[18] ¿No deberíamos ver allí otra paradoja que Paz ha resuelto hábilmente preocupándose principalmente de una mitad del arte y dejando a la Historia la tarea de subvertir el mito de la eternidad?

La naturaleza extática de la poesía de Paz nos impone una reflexión sobre la discontinuidad, pues ésta preside a las variables emergencias del poema. El tiempo del poeta es divisible en momentos evanescentes de lo extático. En esta configuración variable del *pathos* creador, el proceso y la ontología poéticos así entendidos desestabilizan la permanencia identitaria del poeta. Su identidad pulsional y reflexiva se deja absorber por los éxtasis y pierde su dimensión de sujeto intencionalmente indivisible, a la manera del *hypokeimenon (substratum)* aristotélico, que permanece inmutable a pesar de una fluctuación de pasiones y de deseos. Ahora debemos constatar que la identidad del poeta vista desde otro lado de sus facetas, tal como en el caso de Carlos Drummond de Andrade, es sólida si está definida y medida en términos de pertenencia a la cultura, a la sociedad, al arte y a la historia mexicanos. En cambio, entendida como adecuación del yo y de su predicado existencial–diferencial principal: "yo soy yo", la identidad de Paz escapa a una comprensión convincente. Vemos que para transgredir el espacio de lo subjetivo propio necesita definiciones y afirmaciones paradójicas del tiempo, de la presencia, de lo idéntico y del instante. Aquí tenemos alguna, entre muchas otras: "(...) el presente se manifiesta en la presencia y la presencia es la reconciliación de los tres tiempos. Poesía de la reconciliación: la imaginación encarnada en un ahora sin fechas."[19]

Vemos que una vez más Paz encuentra su *alter ego* en el poema con imaginación y geometría variables, pero que testifica diferentes encarnaciones del instante. El poeta transgride las discontinuidades de su yo amenazado por las divisiones ineluctables de cara a lo real entendido reflexivamente sin que la poesía se mezcle. "Un ahora sin fechas" desrealiza míticamente el tiempo cuya esencia consiste sin embargo en el hecho de que devora todos los instantes tanto los fechados como aquellos "sin fechas".

Traducción del francés: José Maristany y Alejandro Zamora

---

[18] Cf. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » in *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 1163.

[19] Cf. O. Paz, "Poesía y Modernidad" in *América, Cahiers du CRICCAL*, no. 6, 1989, p. 24.

BORGES Y BIOY CASARES: ACUERDOS Y DESACUERDOS DE UNA CONFABULACIÓN LITERARIA SINGULAR

Lisa Block de Behar

A Albert
Bensoussan,
a la indisociable lucidez de quien escribe y traduce.

Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.[1]

Jorge Luis Borges

La mente humana, máquina bastante simple, trabaja con pocas ideas.[2]
Adolfo Bioy Casares

Entre los temas a los que Tania Franco–Carvalhal dedica sus desvelos críticos, teóricos e institucionales, señalaría la atención que consagra al estudio de las relaciones que autores, lectores e investigadores entablan entre textos y obras, a la observación de esa corriente intemporal que igualmente los aproxima o los aleja. Conciliando las devociones de una fe comparatista y cultural, su perspectiva renueva y prolonga remotas elaboraciones especulativas sobre prácticas literarias y artísticas que la actualidad multiplica y explica a la par.

La vigencia ancestral de esas indagaciones críticas y las obras poéticas que las motivan confirman la importancia de un acontecimiento cuya entidad justifica las dimensiones y variedad de teorías y métodos que lo abordan. Si bien, desde mediados del siglo XX, devino el centro de un interés académico desmesurado, ese entusiasmo por el reconocimiento de la

[1] Jorge Luis Borges: "La esfera de Pascal". *Otras inquisiciones. Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974, 638.
[2] Adolfo Bioy Casares. "El don supremo". *Historias de amor*. Alianza, Madrid, 1972 (por acuerdo con Emecé, 1975).

continuidad estética y de las afinidades que la consolidan, ni empieza ni termina ahí. Anterior a las estrategias didácticas de ejercicios antiguos y clásicos, anterior a los cometidos eruditos de la filología, a las precisiones del positivismo, de la historia literaria y las corrientes que la orientan, su incidencia en la definición de la humana condición, en el análisis de sus realizaciones y de sus cuestionamientos, desborda los límites disciplinarios y sigue difundiendo una nomenclatura proliferante que entiende, con leves diferencias conceptuales, la memoria cultural como el régimen específico necesario –porque no puede ser de otra manera.

Para aludir a ese fenómeno constante y subrayar la iteración como naturaleza específica, sin soslayar la profusión denominativa a que ha dado lugar, propondría volver al más simple término de *repetición*. Más por la extensión conceptual que abarca, que por las aplicaciones retóricas de que ha sido objeto; más por evitar las fatalidades de la teoría, que por ceder a las polémicas de sus detractores, el término induce a pensar o retornar a un tiempo anterior. Por una vieja historia que persevera desde el latín ("recomenzar", "volver a hacer lo que se había hecho, o decir lo que se había dicho", etc.), conviene, además, en tanto no excluiría la abundancia de designaciones posteriores, muy "marcadas" por límites doctrinarios o sistemáticos más precisos pero no menos vertiginosos.

Comprometidas con obras o reflexiones que han cuestionado los fundamentos de la "autoridad", o que la atribuyen a una individualidad ilusoria, impugnando la validez del estatuto de autor, habría que hacer referencia, en primer término, a "intertextualidad" y sus variantes compositivas. El reconocimiento de su prioridad no pasa por alto reescrituras, imitaciones, citaciones, analogías e iconicidades, clichés y estereotipos, polifonías, carnavalizaciones, parodias, pastiches, palimpsestos, usos de segundas o más manos, búsqueda de influencias y sus angustias, que no agotan el antiguo fluir de rumorosas fuentes. Varían las denominaciones alistadas en ese mismo trasfondo conceptual que, entre otras evocaciones, repiten y alteran la repetición, como si la energía denominativa intentara sustraerse a la fatalidad de la repetición solo para confirmarla. Reservaría un capítulo aparte al examen de la *anáfora*, una figura retórica y un instrumento lingüístico que cifra no solo una disposición del discurso sino su condición inherente.[3]

Si desde las lecturas de los escritos del Rey de Reyes hasta los de Pierre Menard, sin pasar por alto los de Bouvard y Pécuchet y sin desatender los principios formulados por una estética que esboza las andanadas de copias

[3] L. Block de Behar. La recurrencia anafórica de Juan Rulfo. *Texto crítico*. Revista de Investigaciones Lingüísticas la Universidad Veracruzana. Año II, No. 5. Setiembre a diciembre de 1976.
"Anáfora e intermediación". En Horst Geckeler et al. (Editors): *Logos semantikos. Studia Linguistica in Honorem Eugenio Coseriu*. Gredos, Madrid, España, 1981.
"Approches de l'imagination anaphorique au cinéma." In *Christian Metz et la théorie du cinéma*. Michel Marie et Marc Vernet, editors. Méridiens–Klincksieck. Paris, France.

y reproducciones multiplicadas por la prodigalidad tecnológica y las más esclarecedoras reflexiones se detienen a meditar sobre el tema, ¿corresponde seguir asombrándose ante las repeticiones literales o transgresivas, las alusiones más o menos vagas, rastreando transparencias y referencias de una condición imitativa de la que ni los hombres ni sus obras reniegan? Si un personaje de ficción está convencido de que no nos quedan más que citas[4], si su resignación no se diferencia demasiado de las dudas de un personaje trágico que siglos atrás, harto de palabras y de la palabra que las designa, la repetía para denostarla, ¿cómo evitar la estupefacción ante una disposición del ánimo que persevera en repeticiones o en inventar máquinas que las perpetúen? Fuera de la ficción, donde no se espera que la imaginación prevalezca sobre la lógica, la desolación misoneísta resultaría aún mayor y más denodado el trabajo de la memoria.

Je suis si exténué d'art !
Me répéter, quel mal de tête !...[5]

Solo citaría ese par de versos de un poeta entre tantos otros poetas que no dejan de repetir que todo es repetición y, a la vez, nada lo es. Entre burlas, Jules Laforgue modula una ironía que discute la repetición a la vez que la prodiga, sin dejar de reconocer en el verso el trámite verbal del regreso, en la poesía la vuelta al comienzo, la obra de arte como copia, o a la inversa.

Resume las contradicciones inherentes a las vacilaciones de una disposición irónica y a las dualidades que la definen o no: "This doubleness, finally, ironic and repetitious, is language without authority, an action as much as a discourse, a call for attention. It creates, as Kierkegaard's pseudonymous authorship does, the coincidence of philosophy and literature.[6]

No en vano, la noción de *diferencia* (articulando un sonido que se pronuncia igual y solo la letra opone), que distingue y posterga a la vez, ha dado lugar a reflexiones de filósofos[7] y escritores[8] que se resignan a reconocer en las vicisitudes de una sucesión temporal, constante y fluctuante, y en la contradictoria reversibilidad del tiempo, la única posible radicación del pensar. No es solo el estupor de Ireneo Funes, tan anonadado por la caída del caballo como por la invariabilidad de un nombre único para un perro que, desde su minuciosa percepción, requiere más de uno. No es solo por entretenernos con las puntualidades de este gaucho compatriota y

[4] Borges: "Utopía de un hombre que está cansado". *El libro de arena. Obras completas,* III, Emecé, Buenos Aires, 1989.
[5] Jules Laforgue: "Hamlet ou les suites de la piété filiale". *Moralités légendaires. Œuvres complètes,* Vol. III–IV, Slatkine reprints, Genève, 1979, 27 (III).
[6] Ronald Schleifer and Robert Markley. "Editor's Introduction: Writing without Authority and the Reading of Kierkegaard." *Kierkegaard and Liteature. Ironiy, Repetition, and Criticism. University of Oklahoma Press, Norman. 1984, 16.*
[7] Jacques Derrida: *Marges de la philosophie*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1972.
[8] Edmond Jabès: *Ça suit son cours*. Fata Morgana, Montpellier, 1975.

rigurosamente cronológico que Borges cuenta las singularidades del fenómeno y cuenta con él.

Al comentar algunas de las observaciones que formulara Ludwig Wittgenstein en 1931[9] sobre su condición de pensador "reproductivo", Jacques Bouveresse disiente con él, ya que no lo distinguiría de quienes –"pour parler le langage de Serres"– no hacen más que "recopiar"[10]. Para no disipar más estas consideraciones preliminares ni concluirlas, transcribo unas líneas de Wittgenstein, aunque discutiría la asignación del genio autodespreciativo con que su eminente estudioso las ha interpretado:

> Il y a, me semble–t–il, quelque chose de vrai lorsque je pense que je ne suis à proprement parler que reproductif dans ma pensée. Je crois que je n'ai jamais inventé un mouvement de pensée, il m'a toujours été donné par quelqu'un d'autre.[11]

La pluralidad de voces y sus ecos no es rara, tampoco es rara la pluralidad de autores en las publicaciones científicas, sin embargo, esa práctica compartida resulta inusual en la escritura literaria, más allá de alguna iniciativa experimental o anecdótica. Dado el contraste entre esa pluralidad que requieren los equipos de investigación y que suele darse asimismo en los *ateliers* integrados por maestros y discípulos, los conciertos musicales, las interpretaciones sinfónicas, las puestas en escena de óperas, las tareas de arquitectura o de cine, los actos realizados en comunidad, ya no extraña el deliberado aislamiento del escritor quien, como el lector, cumple el quehacer literario en soledad. Si bien el escritor y el lector no se sustraen a las figuras e ideas que, tanto en la historia como en el arte, suelen ser escasas y siempre ajenas, al alejarse, intentan eludir las distracciones de la sociedad, pero para asociarse, solo y más íntimamente, a quienes desean sus pares, para estrechar desde el alejamiento la mayor aproximación:

Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Johnson, que empeñado en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes propicios o adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los dos Escalígeros.[12]

Versiones y diversiones de una acción conjunta

[9] Ludwig Witgenstein. *Remarques philosophiques*, traducton de Jacques Fauve, Gallimard, 1975, 74.
[10] Jacques Bouveresse. *Essais III. Wittgenstein et les sortilèges du langage*. Agone. Paris, 2003, 56.
[11] Ibidem.
[12] Borges. "La flor de Coleridge". *Otras inquisiciones*. Op. Cit., 641.

Más aún sorprende que, precisamente, haya sido tan solidaria y duradera la colaboración literaria entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, tan unidos sus lazos, siendo tan diferentes sus obras.

Un vínculo personal particularmente curioso, insisto, se entabla entre dos escritores que, por otra parte, compartieron una *vita literaria* excepcional y la celebridad de una producción que también lo es. Pocos escritores lograron, como Borges, transformar los fragmentos discontinuos, la referencialidad abstrusa, las citas sospechosas, las copias imprevisiblemente extravagantes, en el acontecimiento literario por excelencia que es su obra. Tampoco son numerosas las novelas o cuentos que hicieron de las copias un tópico inaugural, o de las invenciones mecánicas que las registran, narraciones paradigmáticas, como las que Bioy Casares imagina.

¿Otra vindicación de "Bouvard et Pécuchet"?[13] ¿"una especie de Fausto en dos personas"[14]?, aun cuando, en esta cita como en tantas otras –a pesar de la convención establecida–, un par de comillas no bastaría. Diferenciándolo del espacio y al referirse al problema del tiempo, Borges recuerda el desagrado que provocaba en Nietzsche el que se hablara parejamente de Goethe y de Schiller. Borges y Bioy festejan su escritura a varias manos y sería difícil, aun en los menesteres de la ficción, encontrar un par similar o un paralelo igualmente válido.

Bajo la doble y conocida denominación de H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch, ambos firmaron varios textos escritos en forma conjunta, de responsabilidad individual indiscernible. Pero el interés que suscita su sólida cooperación no se limita a esa suscripción única y doble que oculta, *a medias*, dos autores a la par. Sigue llamando la atención "la profonde symbiose qui s'ést établie entre ceux deux écrivains si différents d'âge, de style et de tempérament"[15] al punto que, en este sentido, se podría plantear una "cuestión Borges–Bioy" de la misma manera que, al dudar de la identidad individual de Homero, se habló de una "cuestión homérica". Aun cuando no se haya incluido en ese expediente "la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje"[16], como si tal discriminación fuera factible.

Pero, a diferencia de esa clásica cuestión, la certeza de la "existencia" de un autor dual –real e imaginario a la vez, contribuye a comprender su excepcionalidad. La pluralidad patronímica podría asimilarlo a los heterónimos que hicieron célebre a Fernando Pessoa, pero la verificación biográfica del binomio Borges – Bioy, lo diferencia de "l'œuvre (...) de l'auteur 'hors de sa personne'"[17], sin incluirlo en la categoría más trivial de

[13] Borges: "Vindicación de 'Bouvard et Pécuchet". *Discusión*. Buenos Aires, 1932. *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974.
[14] Idem, 260.
[15] Emir Rodríguez Monegal: *Borges*. Seuil, Paris, 1970, 181.
[16] Borges. "Las versiones homéricas". *Discusión*, Op. Cit., 240.
[17] Fernando Pessoa: Fragmento de una carta publicada en la revista PRESENÇA de diciembre de 1928. Sur les hétéronymes. Éd. Unes, Trans–en–Provence, 1985, 9.

los simples seudónimos. Sin embargo, en el caso de ambos escritores, los nombres no son falsos aunque las obras en común se diferencien de las que firman sus autores. Más aún, esa rúbrica que diseñan Borges y Bioy reafirma la lealtad a una onomástica familiar, ya que los apellidos combinados aparecen legitimados por los respectivos árboles genealógicos. Tanto H.Bustos Domecq como B.Suárez Lynch, los nombres con los que suscriben, por ejemplo, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) o *Un modelo para la muerte* (1946), lucen sendos apellidos adoptados de ancestros a los que se sienten íntimamente ligados por una venerada tradición familiar que sus escritos celebran. Es sabido que, en el ambiente rioplatense, no escasea el uso de apellidos dobles y que, yuxtapuestos, suelen ser indicios de una *distinción* aristocrática o diacrítica, que son casi sinónimos.

De un humor que caricaturiza los presuntuosos amaneramientos de la literatura culta, la imaginación referencial que comparten textualmente resulta una *diversión paródica* ejemplar. La imitación del estilo de prólogos configura su retórica; los personajes grotescos, las convenciones narrativas, la seriedad impostada de las notas al pie burlan el aparato literario y el esquematismo codificado de sus recursos.

Para escarnecer la verosimilitud de la broma biográfica, Suárez Lynch aparece como discípulo de Bustos Domecq y, para mejor, se atribuye la publicación de sus obras a la editorial *Oportet et Haereses* que –siempre según Rodríguez Monegal– cita las palabras iniciales de una epístola de San Pablo pero, tomando en cuenta la prédica, se aparta de esa docta referencia. Parodias mediante, introduciéndose en campos menos ortodoxos, se valen de la cita para invocar términos homofónicos de dos famosos vinos, Oporto y Jerez, con cuya prestigiosa producción la familia de Bioy Casares estaba directamente vinculada por raras ramificaciones genealógicas que darían lugar, en un planteo diferente, a la reunión de datos para otra historia.[18]

Alguna forma de predestinación, que suele anunciar la escritura, pudo haber determinado esta curiosa dualidad de escritores asociados. Una fatalidad que exigió, a partir del avance de la ceguera de Borges, en 1956, la colaboración de allegados –la asistencia de su madre en primer lugar, de amigas más o menos íntimas o consecuentes–, de manera que le leyeran o escribieran los textos que le estaban vedados, contrarrestando por "la alegría de la amistad y los hallazgos compartidos"[19] el dolor y las limitaciones de la enfermedad. Por otro lado, en el caso de Bioy, su propio nombre propio implicaría una dualidad inherente que Bioy explica en estos términos:

> En cuanto al significado del nombre Bioy, me llegaron diversas versiones; para la que juzgo mejor, Bioy significaría "uno contra dos"[20].

[18] Dos fantasías memorables, Oportet et Haereses, Buenos Aires, 1946
Un modelo para la muerte, Oportet et Haereses, Buenos Aires, 1946
[19] Borges: "Epílogo". *Obras completas en colaboración*. Emecé, Buenos Aires, 1979.
[20] Bioy Casares: *Memorias*. Tusquets, Buenos Aires, 1994, 24.

Estas disquisiciones entre biográficas y filológicas intentan esbozar, mediante el reconocimiento de una figuración conjunta, las llamativas tendencias que predominan en sus respectivas obras: la constante *imaginación del doble* que subyace en el pensamiento de Borges, en su ficción y en su poesía no es ajena a las tramas inventadas por Bioy. Tal vez la presunción de una existencia fantasmal, de su definición imposible, haya determinado la condición ilusoria de una literatura que ignora adrede las fronteras entre uno y otro, donde lo fantástico atraviesa lo cotidiano: "L'étrange inscrit l'impossible rupture de la limite"[21], decía Irène Bessière y es esa zona imprecisa, apta para reservar el suspenso narrativo, que cuenta con un suspenso aún mayor.

Es un lugar común de la crítica borgeana redundar sobre la atracción hacia los desdoblamientos de la identidad, como ocurre en "Borges y yo"[22], o su inclinación a asumirlos como paradojas de la alteridad, en *El otro, el mismo* (1964)[23], o a sistematizarlos teóricamente como en la conferencia que dictara en Montevideo, en 1949[24], donde incluyó el tópico como uno de los procedimientos fundamentales de la narración fantástica[25]. En *Borges y Borges*[26], Néstor Ibarra, su controvertido traductor, se atreve a clausurar, por la circularidad de la tautología, las aperturas de una cópula demasiado flexible cuya fórmula seguirá tolerando ayuntamientos infinitos: "Borges y...".

Por su parte, sin eludir esa noción del doble que ambos escritores atribuyen a la literatura fantástica, reconocen también que ese resorte fantástico define las facultades del pensamiento y la lógica de una reflexión que duplica las cosas en la mente como si se reflejaran en el agua, Bioy *recurre* –y su recurrencia es tanto recurso como frecuencia– a la *imaginación del híbrido*.

Por eso, interesa insinuar una convergencia entre ambos procedimientos de la imaginación (dobles e híbridos), que no son ajenos a los temores fundados en la acechanza fantasmal ejercida por espectros y cruzamientos sobre quien piensa, sabe, imagina, habla: "Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras."[27] Los miedos a las sombras, a las quimeras, a esas desilusiones nocturnas que son las pesadillas (ingl. *nightmares*), no son privativos de la literatura ni de la ficción. Acosan a los hombres y abruman sus sueños desde que comienza a soñar.

[21] Irène Bessière: *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Larousse. Paris, 1974, 59.
[22] Borges: "Borges y yo". *El hacedor*. Emecé, Buenos Aires, 1960, 808.
[23] Borges: *El otro, el mismo*. Emecé, Buenos Aires, 1964
[24] Las referencias se encuentran en varios artículos de Rodríguez Monegal (http://mll.cas.buffalo.edu/rodriguez–monegal).
[25] Los otros procedimientos que enumera son: la obra dentro de la obra, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo. Ver Rodríguez Monegal: "Jorge Luis Borges y la literatura fantástica". *Narradores de esta América*. Alfa. Barcelona, Montevideo, 1964.
[26] Néstor Ibarra: *Borges et Borges*. Éd. de l'Herne, Paris, 1964.
[27] Bioy Casares: "Prólogo". En Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo: *Antología de la literatura fantástica*. Ed. Fantásticas, EDHASA, Buenos Aires, 1991, 5.

Un milagro inverso.

Son numerosos los encuentros personales y literarios en los que la dualidad de ambos autores se estrecha en una singularidad notable, durante los cuales se cruzan las obras y temas de uno y otro. En 1940, Borges publica "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", uno de sus cuentos más citados, donde la ficción se pone en marcha a partir de una discusión entre el narrador (cuyos atributos coinciden con los de Borges) y Bioy Casares (el amigo, el escritor que en el cuento deviene personaje), a propósito de una entrada enciclopédica relativa a la región de Uqbar. En una edición de "*The Anglo–American Cyclopaedia* (New York, 1917)" Bioy recuerda haber leído una cita cuyas precisiones procuran verificar y que, desde entonces, ha sido una cita demasiado frecuente:

> Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. 28

El mismo año, en 1940, Bioy publica su novela más famosa: *La invención de Morel* en la que Borges, de la misma manera que Bioy en su cuento, aparece iniciando la narración; pero no se ubica en la trama misma de la ficción sino en el prólogo, una instancia textual previa en la que los espacios intermediarios, biográficos y literarios, se confunden en la sinceridad de una misma voz. En ese vaivén a través de los márgenes, entre el comienzo del cuento y en el prólogo, antes del comienzo de la novela, el narrador de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" da cuenta crítica de la existencia posible de una novela que resume las alternativas de *La invención de Morel*:

> Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores– la adivinación de una realidad atroz o banal.[29]

Las coincidencias entre ambos textos, estrictamente contemporáneos, no son meramente casuales. Borges, desde el umbral de presunta sinceridad que es el prólogo y Bioy, introduciéndose –o introducido por Borges– en el ámbito de la ficción del cuento, entrecruzan referencias para atenuar los límites, superponiendo sus diferencias en un continuum narrativo mayor que las neutraliza.

> En muy diversas tareas he colaborado con Borges: hemos escrito cuentos policiales y fantásticos de intención satírica, guiones para el cinematógrafo, artículos y prólogos; hemos dirigido colecciones de libros, compilado antologías, anotado obras clásicas.[30]

[28] Borges: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940). En *Obras completas.* Op. Cit., 431.
[29] Ibidem.

Ambos autores sabían del entrecruzamiento imaginativo que propiciaba esa convivialidad que los unía. "Para Borges las conversaciones con Bioy fueron, sin ninguna duda, una manera de hacer mentalmente los borradores de varios de sus cuentos y de sus artículos."[31] Muchos años después, en el "Epílogo" a sus Obras completas en colaboración, Borges reconoce no solo esa labor compartida sino, en términos generales, especula sobre ella. No se refiere solo a Bioy sino que, al final del volumen donde reúne los escritos que ha realizado gracias a la leal asistencia de otros amigos, sintetiza el peculiar fenómeno literario que implica, redoblando la farsa con una vuelta paródica más:

> Hacia 1884 el doctor Henry Jekyll, mediante un modus operandi que se abstuvo de revelar, se transformó en el señor Hyde. Era uno y fue dos. (Años después, algo muy semejante ocurriría con Dorian Gray.) El arte de la colaboración literaria es el de ejecutar el milagro inverso: lograr que dos sean uno. Si el experimento no marra, ese aristotélico tercer hombre suele diferir de sus componentes, que lo tienen en poco. Tal es el triste caso del narrador santafesino Bustos Domecq, tan calumniado por Bioy Casares y por Borges, que le reprochan su barroca vulgaridad.[32]

El tercer nombre

Si de un tercer hombre o nombre se trata, conviene recordar el engendro de ese híbrido que es "Biorges", invocado en honor a la ocurrencia neológica de Rodríguez Monegal, acuñada con el fin de indiferenciarlos creando un tercer árbitro de la misma cuestión: "Dos es una mera coincidencia; tres, una confirmación."[33]

En segundo lugar, las inusuales afinidades intelectuales y amistosas entre Borges y Bioy, las divertidas sátiras compartidas que llevaron a cabo, los magistrales aciertos literarios desde los que intercambian señas de complicidad de un texto al otro, justifican esa insólita fusión que la famosa fotografía en sobreimpresión de las imágenes de Borges y Bioy como una sola persona, contrae en un híbrido paradigmático, anticipando destrezas de imágenes infográficas corrientes en la actualidad. Por otra parte, el doble y el híbrido habilitan, desde sus dualidades específicas, los trámites narrativos de

[30] Bioy Casares: *Memorias*. Tusquets Ed., Barcelona, 1994, 79.
[31] Rodríguez Monegal: Op. Cit., 180.
[32] Borges. "Epílogo". *Obras completas en colaboración*. Emecé, Buenos Aires, 1979, 977.
[33] Borges: "La ceguera". En *Siete noches*.Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 1980., 147.

una *confabulación* que alude a la complicidad, pero eximiendo al término de su sentido negativo o ilícito.

Si bien el confabulador es quien conspira y, para llevar a cabo tal acción, necesita de uno o más cómplices, la acepción también podría designar a quien cuenta fábulas, a quien narra cuentos de animales que hablan –acepciones que el registro lexicográfico incluye sin ambages– valiéndose también de un cómplice.

Los nexos que aproximan la obra de Borges y Bioy, las oscilaciones entre las oposiciones de una fabulación que imagina el conocimiento y una fabulación que imagina las técnicas, dan cuenta de la naturaleza confabulatoria del doble que identifica y altera, o del híbrido que proyecta una unidad entre especies distintas, una unión previa y profunda que el sueño alimenta, permitiendo entrever una entidad original, anterior a la escisión y el castigo, la dualidad inherente a la condición simbólica.

Sin mayores pretensiones de trascendencia, la confabulación que entablan estos dos autores, las diferencias de las formas de su imaginación, favorecen una conciliación complementaria que no descarta esa restitución simbólica con la que se tiende, según el mito platónico de los andróginos, a superar la fractura producida por la separación y el castigo.

A través de las respectivas lecturas, como por transparencia, las obras de Borges y de Bioy vislumbran cada una de las dos partes del símbolo, esas dos mitades que, para Aristófanes, restituyen la felicidad de una unidad anterior a la fractura. Aun cuando su nombre sea un oprobio –según dice el personaje de Platón– su naturaleza es perfecta. La pérdida de la unidad justifica la atracción entre partes opuestas y la combinación de especies, el anhelo por reparar una entidad primitiva, por restablecer un todo completo, complemento que cada una de las partes añora.

Las ambigüedades de la imaginación: el conocimiento y la máquina.

El tema también podría haberse propuesto como un *imaginario de la visión* que repite y anticipa las alternativas entre la ceguera y la agudeza, las profundidades de una visión interior (*insight*, como privación de la visión) o de la *visión* sensorial que aseguran las *prótesis* mecánicas extendiendo la fisiología a datos inesperados de la percepción. Son las *di/visiones* de una misma imaginación, magias y máquinas que se complementan recíprocamente.

Lúcido espectador cinematográfico, Borges consagró al ejercicio de la crítica de cine una atenta dedicación durante años. Si bien cree que la ceguera "debe ser un instrumento más entre los muchos, tan extraños", que el destino o el azar le depara, ese "don"[34] lo aparta del cine. Concluye con un verso de

[34] Ibidem: "La ceguera es un don", 159.

Goethe:"*Alles Nahe werde fern*"[35], que Borges refiere al lento proceso de la ceguera.

Se sabe que Bioy Casares fue toda su vida un cinéfilo fanático, que dedicó a las imágenes fotográficas pero, sobre todo, a las cinematográficas, la pasión de quien asigna a la producción mecánica de imágenes, a las posibilidades de su reproducción tecnológica, una dimensión mucho más trascendente que instrumental, capaz de recuperar la arcana fusión de arte y técnica. No solo vivía yendo al cine porque viendo cine vivía, sino que aspiraba a morir en el cine, tal vez para que su muerte formara parte de la ficción o se acabara como un film y recomenzara al iniciarse una nueva proyección en la próxima función.

Las máquinas multiplican o registran la figura, la retienen según un régimen mimético bidimensional que la destruye para que continúe existiendo más allá de la vida: "Avec la Photographie, nous entrons dans la *Mort plate*"[36], en la perpetuación de imágenes, en la eternidad animada o inanimada pero sin vida que fabrica el cine. Si la fotografía muestra una figura, muestra, sobre todo, *la figura de la desaparición*; las máquinas de la visión, como las denominara Virilio, al conservar las imágenes, retienen la ausencia o la anuncian. A través de la cámara, la mirada se fija, observa; queda fija: no se mueve o se mueve en falso, como quien mira a la Medusa, ve y cesa de ver, mira y cesa de ser, desaparece[37].

La invención de Morel es un ejemplo, entre muchos otros, donde su autor imagina la íntima relación del hombre con el cine, en primer lugar, con las máquinas o, en segundo lugar, con los inventos de técnicas que perpetúan las imágenes y, suprimiendo la referencia, las repiten.

Por medio de los instrumentos que fabrica, la imitación es cada vez más perfecta; las máquinas logran la reproducción interminable de la imagen y habilitan la introducción de un mundo virtual en el mundo real, donde ya no se distinguen: "¿Les cuesta admitir un sistema de reproducción de vida, tan mecánico y artificial?"[38] pregunta el narrador de *La invención de Morel*. "¿... si yo les dijera que están registrados todos sus actos y palabras?"[39]

En alguna oportunidad, me pareció necesario describir el *pacto de Fausto* que suscribe Bioy, una constante temática, variante del *pacto del cine* en el que ya son *legiones los doctores* que, a la manera de los científicos demenciales imaginados por el expresionismo alemán o los que siguen desplegando una coreografía macabra, arman modelos mecánicos, injertos de una anatomía corregida que superan las limitaciones de los sentidos y la coacción de la situación: ni el espacio ni el tiempo los restringen. Las ambivalencias de la *reproducción*, genética, mecánica, artística, están en juego. "Las copias sobreviven, incorruptibles", inalterables, sin que tiempos

[35] Borges: "La ceguera". *Siete noches*. Op. Cit., 160.
[36] Roland Barthes: *La chambre claire*. Seuil, Paris, 1980, 145.
[37] Paul Virilio: *La machine de vision*. Galilée, Paris, 1988, 87.
[38] Bioy Casares: *La invención de Morel*. (1940), Alianza, Madrid, 1972, 87.
[39] Idem, 72.

ni tempestades las destruyan y, en la misma medida, fascinan y suprimen. Las provocaciones de esta tecnología propician una nueva querella de las imágenes interponiéndose entre una realidad que desplazan y anulan, a la vez que, contradictoriamente, repitiéndola la conservan, una *superstición*, en el animado simulacro del cine.

Las invenciones cruzan especies procreando *híbridos* de hombres con dioses, con animales, con máquinas; un mundo de quimeras, de sueños antiguos que sobreviven por una tecnología que los multiplica inscribiéndolos en un tiempo que no los altera. Mefistófeles, Faustos, Margaritas o Perlas pueblan las narraciones de Bioy, literal o figuradamente.

En *La invención de Morel*, "la novela perfecta" según afirma el famoso prólogo de Borges, no solo el narrador se deja seducir por la precisión de imágenes copiadas por una máquina, preservadas a partir de la realidad que se descompone, desaparece y en la que quedan registradas para siempre. Se deja seducir, por la ambigüedad de una mujer misteriosa, por la inmortalidad sin vida de su imagen, por la fáustica eternidad que emana su gracia.

Entre la repetición y el silencio

Los fantasmas de la desaparición merodean, andan cerca de la literatura, de un discurso que, por un pase semántico inadvertido, cita y, al *hacer referencia*, nombra una cosa a la par que la suspende. A propósito de una poética de la incertidumbre, que formula Irène Bessière, Susan J. Levine, afirma que "Tanto en Borges como en Bioy, lo fantástico lleva a consecuencias apocalípticas."[40] Aún consabidas sus diferencias, una "revelación" similar mantiene la obcecada disposición que ambos autores prestan a los prodigios o presagios de la repetición.

Una categoría epistemológica particular podría pensarse a partir de "la imaginación del conocimiento" en la obra de Borges, un imaginario que por procedimientos literarios diferentes a los de Bioy llega a consumar una aniquilación similar. Aquí lo fantástico está, más que en los hechos que se narran, en el razonamiento. En las "fantasías metafísicas" de Borges –como las define Bioy[41]– no aparecen máquinas que depredan la realidad a la vez que la conservan ni médicos perversos que mutilan y matan para asegurar una inmortalidad ominosa: no hay máquinas, ni médicos, ni híbridos, ni amor, ni variaciones fáusticas en los textos de Borges. Sin embargo, dicciones y

[40] Susan J. Levine. *Guía de Bioy Casares*. Espiral, Madrid, 1982, 15,

[41] Bioy Casares: "Fantasías metafísicas. Aquí lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento. (...) Con el *Acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius,* Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura." "Prólogo". En Borges, Bioy Casares, Ocampo: *Antología de la literatura fantástica*. Op. Cit., 11.

contradicciones de la designación y desaparición rondaron su imaginación durante sus largos años y las miles de páginas que escribió.

Por las ambigüedades de esa gestión "inestética"[42], por medio de la cual la palabra instaura y afantasma, "El golem"[43], mito, novela, films y poema, deviene el enigma necesario, el emblema que requiere y reitera una poética del misterio. Contrariamente a la sentencia que (se) cierne sobre sus escritos, en una conversación Borges me confiesa que ese poema es el único texto que, de su vasta obra, no condenaría a la desaparición. ¿Por qué *superstición, literal, al pie de la letra* y contradictoria, debería ser justamente "El golem" el único supérstite poético? ¿Por qué quería que sobreviviera un poema dedicado a un espectro inhumano, animado por distintas ficciones, que significa "embrión" o "espíritu de los muertos" en los extremos de su significación hebrea actual y remota? ¿Por qué la aterradora criatura creada por un rabino en Praga, semejante al hombre semejante a Dios, designado con el mismo nombre en el Génesis, que desaparece –polvo en el polvo– solo por elidir una primera letra, sobreviría a otras obras?

Adelantándose a las reducciones de un imaginario en crisis de descaecimiento epistemológico y estético, en sus numerosos escritos Borges esboza una poética de la desaparición que precipita la palabra en inanidad, remitiéndola al silencio de sus orígenes. "Le monde va finir"[44] decía Baudelaire y su anuncio, como el de otras desapariciones, reasume la aporía de la repetición. Entre las dos guerras, Borges ya había celebrado la desaparición de la literatura. Debido a los desastres totalitarios fueron sentenciados, además de la poesía, la historia, la teoría, una desaparición en cadena que suprime a la vez la imagen y la persona, la representación y su referencia, "el lenguaje, esa mentira"[45].

Se habló de las oposiciones de un imaginario dual y de las conjunciones, en profundidad, de un pacto contraído por el deseo de conocimiento, el deseo de inmortalidad y sus fraguas, del símbolo que restituye la unidad. Dentro de una lógica literal y consonántica, que la escritura primordial del hebreo habilita, se podría concluir en que *Fausto* (que representa las tentaciones del conocimiento, del amor, de la juventud, la inmortalidad) y *Mefisto* (que representa las tentaciones de la aniquilación) coinciden también en una misma serie consonántica: *fst*, una reducción literal, casi un monograma emblemático, sella, más allá de las dispersiones y diferencias, el entorno fantástico del mito y de los misterios. Una "transluciferación mefistofáustica"[46] remite al principio, asimilando las repeticiones, las copias, la desaparición y el silencio.

[42] Alain Badiou: *Petit manuel d'inesthétique*. Seuil, Paris, 1998.

[43] Borges: *El hacedor*, 1960.

[44] Ch. Baudelaire. *Fusées*.Paris, 1887.

[45] Borges: "Los dones". *Atlas*. Colaboración de María Kodama. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1984, 21.

[46] Haroldo de Campos: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1981, 179.

PER SPECULUM IN AENIGMATE
REFLEJOS Y ESPEJOS EN BORGES Y GUIMARÃES ROSA

Biagio D'Angelo

A Tania Carvalhal,
prodígio de juventude e beleza:
Non t'ho perduta. Sei rimasta, in fondo
all'essere. Sei tu, ma un'altra sei:
senza fronda né fior, senza il lucente
riso che avevi al tempo che non torna,
senza quel canto. Un'altra sei, piú bella.
(Ada Negri, "Mia giovinezza")

Give me the glass, and therein will I read
(William Shakespeare, *Richard II*)

La mitología griega, inmortalizada en el tercer libro de las *Metamorfosis* de Ovidio, ha transmitido por largas generaciones la notoria preocupación y funesta profecía de Tiresias, el cual había predicho a Narciso que, para vivir, él no hubiera tenido que verse nunca. Presagio mortal que, desde entonces, asocia el espejo con el objeto mortífero o la engañosa manufactura de desdoblamientos y enfermedades, de locuras y percepciones de enigmas.

En su excepcional trabajo dedicado a la literatura europea y la Edad Media latina[1] Ernst Robert Curtius relata un significativo episodio desarrollado en *Ricardo II*, en el cual el Rey, que Shakespeare inmortalizó en uno de sus mejores dramas históricos, manda traer un espejo para que, viendo su rostro reflejado, pueda considerar todos sus pecados. El espejo es uno de los temas y motivos más recurrentes de la literatura universal, y no sólo occidental: Curtius enumera muchos autores que han utilizado la metáfora del

[1] E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

espejo, del riquísimo imaginario bíblico a Esquilo; de Aristóteles, que injustamente la despreciaba por no comunicativa desde el punto de vista de la retórica, a la poesía barroca.

Un cuento de João Guimarães Rosa, "El espejo", de la colección *Primeras historias*, nos permite entrever y construir puentes crítico–estéticos entre la poética del autor brasilero y Borges, quien consideró el motivo del espejo como un modelo estructural su concepción hermenéutica del mundo y del hombre, y por ende del artista. Jaime Alazraki, que ha dedicado páginas muy penetrantes y detalladas a la presencia de este motivo en los cuentos de Borges[2], reconoce que el espejo representa en el argentino, y sobre todo a lo largo de su escritura poética, "la dimensión de una obsesión personal a la que su obra dota de sentidos varios"[3] y avisa que "como Borges–poeta, los personajes de sus relatos buscan ese otro que habita en el fondo de un espejo"[4].

El cuento de Guimarães Rosa parece ser un homenaje discreto y personal a la obra de Borges; o por lo menos, en este relato el escritor brasilero manifiesta el interés por una confrontación con una materia, de antiguo origen, y que no dejó de fascinar a los autores del siglo XX. Afuera del continente brasilero y de los estudiosos de la obra rosiana, "El espejo" es un cuento no muy conocido, a diferencia de la novela *Grande sertão: veredas* o de otros cuentos como "La tercera orilla del río", más frecuentemente antologizados y, curiosamente, incluidos en la misma colección de cuentos de donde proviene "El espejo"[5]. Guimarães Rosa advierte al lector, por medio de su narrador, que su relato no es simplemente una aventura, ni una "historia", de acuerdo con el título de la colección, sino una experiencia provocada por una serie de "raciocinios e intuiciones", a la cual el espejo revela no sólo las leyes ópticas, físicas, de la refracción sino aquella misteriosa y concreta "transcendencia" que ya Merleau–Ponty había destacado.

En su ensayo *Le visible et l'invisible*, el pensador francés declara que "la visibilité comporte une non–visibilité"[6]. Más bien, el sujeto percibe la ontología de la cosa, no tanto en su mera apariencia, sino en aquel "invisible" que constituye su "parte total" y, por ende, su "misterio". Presencia y ausencia no se contradicen. Privilegiando lo visible, Merleau–Ponty añade:

> La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi–même, d'assister du dedans à la fission de l'Etre.[7]

[2] J. Alazraki, *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid, Gredos, 1977.
[3] Ibidem, p. 132.
[4] Ibidem, p. 144.
[5] Todas las referencias al cuento "El espejo" se darán a partir de su edición española: João Guimarães Rosa, *Primeras historias*, Trad. de Virginia Fagnani Wey, Barcelona, Seix Barral, 1969, pp. 113–124.
[6] Maurice Merleau–Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de Travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 300.
[7] M. Merleau–Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 81.

Guimarães Rosa parece seguir las reglas de esta filosofía de la visión, en la cual "ver" es siempre "más" que ver lo perceptible, lo visible; es como subrayar que, de una cierta manera, existe un "invisible" de lo visible y que la visión no se puede nunca reducir a lo que el sujeto ha visto. Leemos:

> Me reporto a lo transcendente. Pero, todo es la punta de un misterio. Incluso los hechos. O la ausencia de ellos. ¿Duda? Cuando nada pasa hay un milagro que no estamos viendo.[8]

En las primeras páginas del cuento Rosa reflexiona sobre los "reflejos" que causarían los espejos, a diferencia de las fotografías que retraen siempre un momento "posterior" y por ende nunca reproducirán el ser en su instante absoluto, perfecto, contemporáneo. El narrador de Rosa añade, además, que quien no se da cuenta de eso, "es porque vivimos, de modo incorregible, distraídos de las cosas más importantes"[9]. Naturalmente, recuerda el narrador, hay una infinidad de espejos que se unen a los tipos planos, de uso cotidiano: ¿qué (o quién) se ve reflejado en espejos cóncavos, convexos, parabólicos? Los espejos de esos géneros nos hacen reír, "nos reducen a monstruos estirados o globosos" y podrían, además, aterrorizar diabólicamente "a horas avanzadas de la noche alguna [por] otra pavorosa visión"[10]. En pocas líneas entramos en la trama del cuento: en el lavabo de un edificio público, lugar que corresponde a la vanidad del ser y a la casualidad casi banal de gestos cotidianamente repetidos, el narrador se fija en un juego de espejos que asustan y amenazan, ya que este yo reconoce otro que lo está mirando en el mismo instante:

> Le explico: dos espejos – el uno de pared, el otro de puerta lateral, abierta en ángulo propicio – hacían juego. Y lo que vi, por un instante, fue una figura, perfil humano, desagradable al último grado repulsivo, si no hediondo. Me dio náuseas, aquel hombre, me causaba odio y susto, erizamiento, espanto. Y era – en seguida descubrí…; era yo, de veras. ¿Le parece a usted que, algún día, iba yo a olvidarme de esa revelación? Desde entonces empecé a buscarme – el yo por detrás de mi –…[11]
> (cursivas mías)

El descubrimiento es doble: el yo "de veras" y el comienzo de la búsqueda de aquel "yo por detrás de mi" ("eu por detrás de mim") como sencilla y poéticamente relata el narrador del cuento. Esta segunda fase o percepción es inevitablemente más importante e involucra al narrador en una serie de desenvolvimientos técnicos pacientes y temerosos que le abren enigmas "en tremendas multiplicaciones", con la constatación asombrosa y aterradora: "los ojos de uno no tienen fin. Sólo ellos paraban inmutables, en el

[8] J. Guimarães Rosa, *Primeras historias*, op. cit., p. 115.
[9] Ibidem, p. 116.
[10] Ibidem, p. 117.
[11] Ibidem, p. 118.

centro del secreto. Más allá de una máscara, si es que de mí se burlaban. Porque el resto, el rostro cambiaba permanentemente"[12]. Empiezan así ciertos "ejercicios espirituales", según la imagen misma utilizada por el narrador, a través de los cuales el objetivo se reduce a una reeducación de la mirada y a un bloqueo de los ojos, hasta anular la "máscara" de su rostro. Evitando fielmente el encuentro con espejos o similares objetos reflejantes, llega el momento en que el narrador afirma haberse mirado en un espejo y no haberse visto. El horroroso acontecimiento lo hace reflexionar sobre la ausencia en él de una "existencia central, personal, autónoma" y llega a la conclusión de ser una criatura "des–almada".

> ¿Entonces, lo que se me fingía de un supuesto yo, no era más que, sobre la persistencia del animal, un poco de herencia, de sueltos instintos, energía pasional extraña, un entrecruzarse de influencias, y todo lo demás que en la permanencia se indefine? Me decían eso los rayos luminosos y la faz vacía del espejo – con rigurosa infidelidad. Y, ¿sería así con todos? Seríamos no mucho más que los niños –el espíritu del vivir sin pasar de ímpetus espasmódicos relampagueados entre espejismos: la esperanza y la memoria.[13]

Cuando se ve de nuevo, su rostro es un "todavía–ni–rostro", una "carita de niño, de menos–que–niño, solo"[14]. La búsqueda, que acaba con una sumaria reconciliación y un regreso a la pureza infantil, coincide finalmente con un "salto mortal", ya que "la vida consiste en experiencia extrema y seria"[15]. Son espacios, cuestiones, interrogantes que Guimarães Rosa coloca en una zona semitransparente del discurso, una verdadera tercera margen en que la duda no es ni cruel ni sádica: más bien, el narrador, figura mítica y atormentada, encuentra en el diálogo ficticio con el lector una dimensión renovada de la existencia entre aquellos indispensables espejismos, como la esperanza y la memoria, que se entreven en la búsqueda del otro (dramáticamente ficticia y auténticamente humana). Se trataría, según Davi Arrigucci Jr, de un esquema artístico que Rosa utiliza en otros textos como *A hora e vez de Augusto Matraga* y *Meu Tio o Iauaretê*. El otro, que se puede condensar en un simple (aparentemente) espejo de un lavatorio, representa siempre un desafío razonable a lo misterioso, a lo imponderable. Es una búsqueda que revela "profundas afinidades" y sorprendentes diferencias. Con su generosa y atenta memoria Emir Rodríguez Monegal, recordando un encuentro con Rosa, afirma que este creía, sí, en lo sobrenatural, pero cuyo misterio no era necesariamente doloroso: "Su espíritu religioso no espera sólo las sombras en el más allá"[16]. De aquí probablemente su auténtica pasión para

[12] Ibidem, p. 119.
[13] Ibidem, p. 122.
[14] Ibidem, p. 123–124.
[15] Ibidem, p. 124.
[16] E. Rodríguez Monegal, "Introducción" a J. Guimarães Rosa, *Primeras historias*, op. cit., p. 16.

la representación literaria de niños y descapacitados, de criaturas todavía no corrompidas por la duda devastadora y nihilista. En Rosa, como en Borges, no se trata de la "sorpresa" del filósofo, de la sistematicidad del pensamiento, sino de un movimiento puro, infantil, libre que el contacto con la realidad provoca, así como subraya muy justamente Davi Arrigucci Jr.:

> [...] Se establece una especie de antropología poética, en la que la inmersión en el alma del hombre rural queda representada, al mismo tiempo, como proceso dialógico del esclarecimiento. En realidad, de este modo, se abre una especie de escenario dramático propicio para la confrontación y el debate de ideas, donde el mythos se vuelve logos, escenificación dramática en la que la trama narrativa se traduce en el discurso intelectual.[17]

La pregunta con la cual se concluye la extraordinaria epifanía del episodio del espejo ("você chegou a existir?") quizás podría ser colocada como exergo de la obra borgiana: particularmente interesante el paralelo o, mejor dicho, el asombroso espacio común a Borges en un breve escrito (¿cuento, reflexión, sueño?) de "El hacedor", en que el yo narrante declara haber conocido "de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos"[18]. La confesión de sus "insistidos ruegos a Dios y al ángel de [la] guarda" que "era el de no soñar con espejos" acaba con la inquietud de reconocerse reflejado, quizás también "existido", en la "aciaga servidumbre" de su rostro, "una de mis caras antiguas".

La "antropología poética" considerada por Arrigucci se mueve en las oscilaciones de temores y apariencias, de verdades ocultadas y no re–conocidas, "los miles de reflejos / que entre los dos crepúsculos del día / tu rostro fue dejando en los espejos"[19], que podrían enloquecer o dudar atrozmente que todo consista en definitiva en una "ciega máscara impersonal":

> Yo temo ahora que el espejo encierre
> El verdadero rostro de mi alma,
> Lastimada de sombras y de culpas.
> El que Dios ve y acaso ven los hombres.[20]

Los Arquetipos y los Esplendores que, de derivación platónica, esconden la auténtica versión cosmológica y que tanto fascinaron a la poética borgiana, revelan que este mundo, con sus habitantes, con sus individualidades razonables, sus sentimientos, sus esperanzas y miedos, no es

[17] Véase Davi Arrigucci Jr, *Mestizo y paradójico Guimarães Rosa*, en Proyecto Patrimonio. Archivo João Guimarães Rosa: http://www.letras.s5.com/rosa201102.htm.
[18] Jorge Luis Borges, *Obras completas, vol. 1 (1923–1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 786: "Los espejos velados".
[19] J. L. Borges, *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 927.
[20] J. L. Borgs, *Obras completas*, vol. 2, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 193: "El espejo".

sino el espejo de un orden divino inescrutable. Tal reconocimiento filosófico, fideístico, que casi irónicamente nos conecta con la concepción rosiana del mundo – y la ironía es otro rasgo de la filosofía clásica que ambos escritores han compartido –, fluctúa entre el eje del terror, de la pesadilla, de la abstracción que formas esenciales generarían en los hombres que las registran (como, por ejemplo, en el poema "Los espejos", de "El Hacedor"), y el eje del estupor, de la maravilla para con la perfección de formas e intenciones, de la intuición de estar participando de un milagro (como se puede leer en "El sueño de Coleridge"). Pero, así se trate del mito del doble y de su magia, de la deformación horrorosa de los cuerpos o de la infinita persecución de sus actos multiplicadores, el espejo revela "un germen de aventura sobrenatural", como sostiene Ana María Barrenechea: "insinúe o no cualquiera de estos aspectos, siempre basta su sola presencia para sentir la disolución que nos amenaza"[21].

El espejo, en Rosa y en Borges, denuncia "públicamente" el desdoblamiento del individuo como imagen sospechada, creada y convertida en fantástica por el yo mismo, porque el mito del doble no puede realizarse sin el hombre, sin su imaginación y caprichos filosóficos.

Si es verdad que la "disolución nos amenaza" y que la muerte estaría velada detrás de "la cifra de las cosas / que somos y que abarcan nuestra suerte"[22], condición no irreal sino, quizás, "hiperrealista", el espejo es también "a sacred fount", para retomar el título de una obra de Henry James sumamente apreciada por Borges, de creaciones y re–creaciones literarias. Aunque Daniel Balderston, autor del diccionario de frecuencias de Borges, haya declarado que entre las palabras más utilizadas en las obras de Borges figuran "Dios" y "Borges", la palabra "espejo", junto con su metáfora, permanece siempre como una de las más repetidas y laberínticas. Resulta indispensable, por lo tanto, detenerse en un solo ejemplo creativamente derivado de aquella "fuente sagrada": el fatigoso recorrido que se incluye en el cuento "El acercamiento a Almotásim".

La obra es doblemente laberíntica y llena de espejismos: se pasa de ediciones críticas a alusiones interpretativas relativas al género de la novela en cuestión, de rocambolescos capítulos a "peripecias" y "vertiginoso pulular de *dramatis personae*": no es casualidad que su "feliz subtítulo" sea "A Game with Shifting Mirrors", un juego de espejos que se desplazan.

Esquemáticamente el argumento de la novela trata del viaje–peregrinación de un joven estudiante de Bombay, "musulmán", "libre pensador", que ha refutado "la fe islámica de sus padres". En una noche de luna de muharram, se encuentra en el centro de un tumulto entre musulmanes e hindúes. Este "protagonista visible... mata, o piensa que ha matado a un hindú"[23]. El devenir de la novela y, por ende, del cuento es la huida del joven estudiante hasta que la peregrinación se transforma en reflexión, homicidio,

[21] Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Buenos Aires, Paidos, 1967, p. 175.
[22] Véase "Al espejo", trato del poemario "El oro de los tigres".
[23] J. L. Borges, "El acercamiento a Almotásim", en *Obras completas*, vol. 1, op. cit., p. 415.

sentido de culpa, etapas laberínticas y discontinuas de una nueva odisea disimulada. En este recorrido angustiante y contradictorio, el protagonista "visible" se abre a la posibilidad de la búsqueda metafísica:

> Repensando el problema llega a una convicción misteriosa. En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra hay un hombre igual a esa claridad. El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo.[24]

El encuentro con Almotásim es toda una narración de reenvíos y pseudo–encuentros, que aluden al verdadero encuentro que acontece, por lo menos, ficcionalmente, pero que el lector no puede directamente conocer, porque la novela de Bahadur termina en este punto fatídico.

Se trata, entonces, de espejos y reflejos que contienen, en un calidoscopio de variaciones cóncavas y convexas, la misma apremiante pregunta que animaba la escritura de Guimarães Rosa: "você chegou a existir?"; el argumento general de la novela de Bahadur y de su "glosa" borgiana es platónico:

> La insaciable busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras: en el principio, el tenue rastro de una sonrisa o de una palabra; en el fin, esplendores diversos y crecientes de la razón, de la imaginación y del bien. A medida que los hombres interrogados han conocido más de cerca a Almotásim, su porción divina es mayor, pero se entiende que son meros espejos.[25]

Difícilmente se puede concordar con la lectura que sostiene que los espejos (no sólo en Borges) sean –junto con sueños, utopías y corredores oscuros, sin salida y sin sentido– símbolos de la irrealidad. En Borges y en Guimarães Rosa los espejos son manifestaciones poéticas, inquietantes, contradictorias como el descubrimiento de Uqbar, o de la propia cara incompleta o ausente del cuento rosiano, que reconfiguran la creación estética y, con ella, los signos interrogantes de la humanidad.

Los espejos revelan una dúplice llamada identitaria: la memoria del individuo, que se observa y se encuentra (o re–encuentra) en ellos, y el recorrido laberíntico que es indispensable enfrentar, entre oscuridades y aniquilamientos, revelaciones y hallazgos, para responder a la exigencia estructural humana del "quién soy". Esta pregunta, esencial y mítica al mismo tiempo, no acepta en ambos escritores una réplica cómodamente adquirida, sino un constante desarrollo dinámico que vibra por dramaticidad y no se contenta con rígidas dicotomías que eliminarían tensiones y cuestionamientos discursivos ligados a la creación literaria.

[24] Ibídem, p. 416.
[25] Ibídem, p. 416, cursiva mía.

Por eso Almotásim, cuando "la novela decae en alegoría", se vuelve "emblema de Dios" y sus "puntuales itinerarios ... son de algún modo los progresos del alma en el ascenso místico". Dios también se ve reflejado en un espejo y escandalosamente está buscándose:

> Esas declaraciones quieren insinuar un Dios unitario que se acomoda a las desigualdades humanas. La idea es poco estimulante, a mi ver. No diré lo mismo de esta otra: la conjetura de que también el Todopoderoso está en busca de Alguien, y ese Alguien de Alguien superior (o simplemente imprescindible e igual) y así hasta el Fin — o mejor, el Sinfín— del Tiempo, o en forma cíclica.[26]

El espejo borgiano y rosiano no concibe resolver el problema de pertenencia existencial del hombre, como si la respuesta fuese mágicamente el conejo que el mago extrae de su chistera. En otras palabras, quien se refleja (el estudiante de Bombay, el narrador del "Espejo", Borges, Rosa, el lector) no se ve por completo; las identidades del buscado y del buscador se confunden ambiguamente; el vértigo que lleva al conocimiento (anagnórisis) –tema con variaciones de amplia literatura – se resume en una tentativa antropológica dramática: en la ficción al lector no le es dado saber si las revelaciones del espejo son culminadas con un feliz *coup de théâtre* final. El cuento de Rosa termina con aquella pregunta que reabre el camino a una perenne inquietud y a la búsqueda incesante, como si el afán humano fuese compreso sólo dentro de estos dos polos vividamente abiertos, que rechazan cualquier lógica de clausura aquiescente. La vicisitud del protagonista de la pseudo–novela de Bahadur se concluye con el auténtico y sorprendente "acercamiento": la "increíble voz" de hombre existe; Almotásim, él mismo "buscador de amparo", invita el estudiante a avanzar y entrar. El lector, quizás como el mismo creador, como el artista, se acerca un poco más a un fragmento del mosaico que compone el enigma total, y tantea, él también, "per speculum in aenigmate", porque el misterio, que Rosa y Borges ya conocen, no se desvela "sine speculo in aeternitate".

[26] Ibídem, p. 416.

MEMÓRIA E FICÇÃO: DE RAUL POMPÉIA A JOSÉ LINS DO REGO[1]

José Aderaldo Castello

> [...] minhas recordações [...] Neste terreno a sinceridade se impõe porque escrever memórias é um ajuste de contas do eu com o eu e é ilícito mentir a si mesmo. Essa franqueza assusta em quem escreve se amparando, assistindo, socorrendo na solidão terrível da existência. Seria insensato não aproveitar tal ocasião de darmos a nós mesmos o que pudermos de verdade e companhia. Escrever memória é animar e prolongar nosso alter–ego.[2]

> [...] Aliás é impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas. Mesmo pensando diariamente no mesmo fato sua restauração trará de mistura o analógico de cada dia - o que chega para transformá–lo.[3]

> [...] Para quem escreve memórias, onde acaba a lembrança? onde começa a ficção? Talvez sejam inseparáveis. Os fatos da realidade são como pedra, tijolo – argamassados, virados parede, casa, pelo saibro, pela cal, pelo reboco da verossimilhança – manipulados pela imaginação criadora.[...] Minha opção é sempre a segunda, porque só há dignidade na recriação. O resto é relatório...[4]

As transcrições acima, se normalmente são tidas como epígrafe, também equivalem a uma advertência, no caso, às aproximações que pretendemos esboçar de Raul Pompéia a José Lins do Rego. É assim que pensamos logo no subtítulo, entre parênteses, que o primeiro deu ao seu

[1] Quanto a José Lins do Rego, reaproveitando, refazemos aqui o que escrevemos como prefácio a uma das reedições de *Menino de engenho*. Reelaborado sob enfoque aproximativo, foi publicado na revista *Remate de Males*, dedicada a Raul Pompéia (n.15, Campinas, Unicamp, 1995, pp.33 a 44). Redivulgamos agora com novas correções, depois de integrado no ensaio *José Lins do Rego - Nordeste e modernismo*. 2ª.ed. João Pessoa: UFPb. 2001.
[2] Nava, Pedro. *Beira–mar*. Memórias/4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p.198.
[3] Idem. *Balão cativo*. Memórias/2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p.221.
[4] Idem, ibidem, p. 287–8.

romance – O *Ateneu / (Crônica de saudades).* [5] Considerando–o uma auto–classificação, parece–nos indispensável que o associemos ao conceito de romance do próprio autor, no qual claramente admite a interferência do narrador:

> O romance é um arcabouço dramático, em que o autor ao mesmo tempo que tem de animar os personagens, deve ser o cenógrafo, o marcador, o ensaiador, o contra–regras e o anotador das atitudes dos figurantes. Às vezes é, ao mesmo tempo, o público, e comenta, com observações suas, os gestos, as palavras, as situações dos seus fantoches. Para cada um desses deveres do romancista há um gênero especial de estilo.O romance não pode ser uniforme em estilo.[6]

Conjuntamente, a qualificação de *O Ateneu* e o conceito de romance nos levam ao reconhecimento da interpenetração memória/ficção; aos seus compromissos entre o real e o verossímil e ainda, como observa Pedro Nava, à possibilidade de preenchimento do vazio da solidão - e da saudade? - ; ou à libertação do que for mais indesejável no aprisionamento vivencial; finalmente, à esperança "de darmos a nós mesmos o que pudermos de verdade e companhia". Inevitável, contudo, será a "mistura do analógico de cada dia" com a "restauração", pois é "impossível restaurar o passado em estado de pureza", uma vez que "basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas". Enquanto José Lins do Rego, também confessional, escreveria: "Todo romance é um caso íntimo que se faz público como um escândalo. Mas escândalo que é igual àquele das Escrituras, que vale como o poder da verdade contra o silêncio e o medo dos pusilânimes."[7]

Nessa relação memória e ficção, em que memória ou memorialismo não se desprende do comprometimento com a experiência biográfica do narrador, Raul Pompéia é de fato pioneiro na nossa criação ficcional. Com *O Ateneu*, cuja primeira edição é de 1888, ele abre perspectivas, graças à contribuição e dimensão novas que imprime em nossa narrativa de ficção. Na "restauração" de um colégio com internato, em que se desenrola e se concentra uma experiência nos limites da infância à puberdade, configura–se, por antecipação, um universo a ser delineado e destruído sob o compasso do adulto. Responsável pelo seu "arcabouço dramático", Raul Pompéia contornou a preponderância da "denúncia" pedagógica e social. Mergulhou dentro daqueles limites insulados, para submeter à análise psicológica aquilo que configurou envolvimento, apreensão, assimilação de conhecimentos intelectuais e de reações humanas da personagem–infante. E a persistente visão adulta se processa de maneira a equacionar tempo e memória em nível

[5] Cf. 1.edição Rio de Janeiro: Gazeta de Notícias, 1888.
[6] Apud Pontes, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935, p. 327.
[7] Ver Rego, José Lins do. *Homens, seres e coisas*. Rio de Janeiro: SD/MEC, 1952, p.50–1.

vivencial. Em Machado de Assis, da mesma época, nós nos encontramos com um aspecto de pesquisa tempo/memória na ficção, limitada propriamente ao personagem que se autobiografa. Deixa implícito o problema da possibilidade ou impossibilidade da reversibilidade do tempo sob o poder evocador e restaurador do protagonista–memorialista. Restringindo–o ao ângulo de visão do evocador/evocado, ele possibilita outros ângulos de visão - reconhecíveis pelo leitor - aos demais personagens com quem se relaciona. E como nesse caso o autor–escritor equivale a leitor, Machado de Assis libera o que ele mesmo admitia e respeitava como verdade de cada um. Em Raul Pompéia, como em José Lins do Rego, a contribuição é outra. Focaliza–se a inter–relação interferente e profunda do evocador restaurador, o escritor–autor, com o personagem do universo reconstruído, no qual, por isto mesmo, aquele se projeta autobiograficamente, sem dúvida sob as variações dos enfoques da relação tempo/memória. É bastante conhecida a abertura de *O Ateneu*, significativa no sentido que vamos dando às nossas reflexões: "Vais encontrar o mundo, disse–me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta". Ao que informa: "Eu tinha onze anos", após o comentário seguinte:

> Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, num gesto, das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico; diferente do que se encontra fora, tão diferente, que parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível a criatura à impressão rude do primeiro ensinamento, têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso. Lembramo–nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos; como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora, e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam.[8]

Narrativa ambivalente quanto à pessoa do narrador e à pessoa do narrado, *O Ateneu* é o caso em que o autor atrai para si próprio, ao mesmo tempo repele e finalmente destrói o universo restaurado, sem, contudo, pretender evidenciar intenção autobiográfica ou memorialismo analítico. É certo, porém, que se estabelece uma interdependência entre o eu - aquele que fala, ou seja, o narrador - e o ele - aquele de quem se fala, ou seja, o personagem. Na verdade, o ele, que é pois o protagonista central, em torno do qual se reorganiza o que teria sido o seu próprio universo, aprisiona vivencialmente o eu, que é o autor. Desta maneira, ao tentar "esclarecer" para o ele aquilo que este não compreendeu ou semente apreendeu da infância à puberdade, o eu se reencontra no próprio ele, a ponto de simbolicamente destruir o que passava a ser de ambos, a saber, o universo que se reorganiza na narrativa. E assim, surpreendentemente, se erige um duplo personagem

[8] Ver Pompéia, Raul. *O Ateneu*. Ed. de Therezinha Bartholo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p.21. Nesta edição eliminou–se aquele subtítulo a que nos referimos na nota 5.

central, para não dizer o duplo do personagem: este mesmo, o do universo reorganizado, a criança que caminha para a puberdade, nos limites do internato, que é definido pelo próprio romancista como miniatura do mundo que estava lá fora; o outro, o deste mundo de fora, em que se projeta uma imagem de adulto, igual a narrador, empenhado em reviver, explicar e debater os limites do internato da criança e, finalmente, destruí–lo. E a inter–relação que se estabelece é de tal forma tensa que se sente a coexistência deles nos limites do agora ficcional/real.

Verifica–se, portanto, na recriação de *O Ateneu*, a projeção libertadora, em que se joga com a memória não como passado, configurador de um universo objetivado, mas como duração, dimensionadora e perpetuadora do que é subjetivamente reorganizado, a ser desejadamente eliminado. A linguagem, rica de imagens fortes, coloridas, movimentadas, e o ritmo da frase longa, às vezes de impressionante impregnação musical traduzem apropriadamente a presença dominante dos estados de tensão como também os intervalos de relaxamento e tranqüilidade em refúgio. Está preso ao Expressionismo, ou mais exatamente ao Simbolismo, sobre cuja estética Raul Pompéia dedica páginas do seu romance. Mas não nos preocupa aqui a classificação em estilo de época - salvo seria para efeito de análise estética, sem comprometimento - de uma obra que realmente se desprende de limitações circunstanciais para erigir–se autônoma com a linguagem que lhe foi a mais adequada.

Substancialmente psicológica e intelectualista, se analisada como relação do humano com o social, a obra de Raul Pompéia ainda nos reconduz a significativa aproximação com Machado de Assis, notadamente o da "segunda fase". Ambos, este antecipando aquele, contribuem com o reconhecimento do social através do humano para a autonomia psicológica da narrativa, passo avançado da sua renovação entre nós. Não impede, contudo, que Raul Pompéia nos deixe dados ricos e amplos para o estudo dos métodos e condições do ensino brasileiro da época, o de iniciativa particular concentrado em internato abrigando infância e juventude das famílias tradicionais e ricas da época. E, neste sentido, com persistências até a quarta ou mais década do século vinte, é o que constatamos em obras idênticas posteriores, em destaque : Godofredo Rangel, *A falange gloriosa*; Rachel de Queiroz, *As três Marias*; Pedro Nava, *Balão cativo – Memórias /2;* também *Infância,* de Graciliano Ramos, e sobretudo *Doidinho*, antecedido por *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, no qual nos deteremos.

A aproximação, que ora esboçamos de José Lins do Rego com Raul Pompéia, impõe–se a partir do comentário final que lemos em *Menino de engenho* e que interliga esta narrativa com *Doidinho*:

> Todo esse movimento me vencia a saudade dos meus campos, dos meus pastos. Queriam me endireitar, fazer de mim um homem instruído. Quando saí de casa, o velho José Paulino me disse:
> – Não vá perder o seu tempo. Estude, que não se arrepende.

> Eu não sabia de nada. Levava para o colégio um corpo sacudido pelas paixões de homem feito e uma alma mais velha do que o meu corpo. Aquele Sérgio, de Raul Pompéia , entrava no internato de cabelos grandes e com uma alma de anjo cheirando a virgindade. Eu não: era sabendo de tudo, era adiantado nos anos, que ia atravessar as portas o meu colégio. Menino de engenho, menino perdido.[9]

E esta citação nos leva, por sua vez, ao início de *Doidinho*, cuja transcrição é também importante, para melhor acentuar o confronto com *O Ateneu*, já de início marcado pelo distanciamento entre aparência de requinte e civilidade em um e rudeza no outro:

> Pode deixar o menino sem cuidado. Aqui eles endireitam, saem feitos gente, dizia um velho alto e magro para o meu tio Juca, que me levara para o colégio de Itabaiana.
> Estávamos na sala de visitas. Eu, encolhido numa cadeira, todo enfiado para um canto, o meu tio Juca e o mestre. Queria este saber da minha idade, do meu adiantamento. O meu tio informava de tudo: doze anos, segundo livro de Felisberto de Carvalho, tabuada de multiplicar.[10]

Se na inter–relação das duas narrativas de José Lins do Rego está o ponto de partida para as aproximações com *O Ateneu*, ainda é preciso considerar que o desdobramento de *Menino de engenho*, passando por *Doidinho*, culmina com *Bangüê*, compondo–se uma perfeita trilogia. O prefácio do autor confirma essa função da obra inicial[11], geratriz, sem dúvida, alimentada pela memória envolvente, até a libertação que possibilitará a grande síntese de *Fogo morto*, onde vivos e mortos passam de fato para o mundo da ficção, sobreposto e diluído no universo complexo e heterogêneo do Nordeste. Contudo, o aprisionamento à memória, marcada pela nostalgia de um espaço/tempo já no seu extertor, proporcionando o jogo visão–antevisão–revisão, será sempre de tal forma uma presença no universo particular do memorialista–romancista, que ele se verá arrastado, bem mais tarde, à matriz originária. Das recomposições fragmentadas em muitas de suas crônicas, finalmente aquela presença reexplode em *Meus verdes anos*, definido claramente como "memórias". Aí, se a ficção as integra, deixa, contudo, de disfarçá–las. A compreensão, pois, de qualquer das obras sob a designação de "ciclo da cana–de–açúcar"[12] , quer pelo seu aspecto de

---

[9]Ver Rego, José Lins do. *Menino de engenho.* In *Romances reunidos e ilustrados*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, v.I, p. 90–1.
[10]Ver *Doidinho*, ed cit., p.95.
[11]Ver *Bangüê*, ed. cit., p.249.
[12]Embora eliminada por vontade do autor desde as reedições de 1943, segundo nos informou seu editor, a designação "ciclo da cana–de–açúcar", permanecendo ainda ideal, abrange *Menino de engenho, Doidinho, Bangüê, O moleque Ricardo, Usina* e *Fogo morto*, sendo que, a nosso ver, *O moleque Ricardo* não se apresenta com suficientes características para integrar–se naquele "ciclo" ficcional, a não ser do ponto de vista afetivo–memorialista.

reelaboração da memória, com a presença dominante do memorialista, quer em termos de criação ficcional, depende intimamente do conjunto, sempre a partir da aceitação daquela idéia da matriz geradora, fecundando o fruto que se multiplica. Mereceria, pois, ser isolado para investigarmos os sulcos profundos de cortes verticais, desnudando sementes. E quem os espia e os investiga é o próprio memorialista, nessa idéia que formamos do seu primeiro romance, *Menino de engenho*, como vimos inseparável do memorialismo direto, quer dizer, intencional de *Meus verdes anos*.

Essa obra geratriz, *Menino de engenho*, complementada com *Doidinho*, teria sido determinada apenas pela exigência da memória ou teria tido algum estímulo literário no sentido de acentuar contrastes de perspectivas de experiências paralelas? A resposta pode ser afirmativa, tanto para um caso quanto para o outro: está no próprio texto da obra, coincidentemente no princípio, no meio e no fim. Basta retomarmos os últimos parágrafos do último capítulo de *Menino de engenho*, conjuntamente com o início de *Bangüê*, acima citados, e seremos imediatamente reconduzidos ao vislumbramento do mundo de Sérgio, d'*O Ateneu*, nas primeiras palavras deste romance. Mas como não é possível desdobrar, por enquanto, a análise, ficamos com a aproximação para pôr em relevo o processo de reconhecimento da criança pelo adulto. E cabe relembrarmos, comentando não *Menino de engenho*, mas *Bangüê*, circunstancialmente mais próximo de *O Ateneu*, que no romance de Raul Pompéia avulta a atitude que corresponde à exigência interior de libertação de amarguras intensificadas e marcadas pela caricatura, pelo sarcasmo e mesmo impiedade. Ao contrário, com José Lins do Rego, o romance que escreve se impregna de ternura e intensa humanidade, realmente dominado pela nostalgia do ambiente do engenho sob a decadência do poderio da civilização açucareira. Nessas condições, ele não sentiria necessidade de projeções do adulto na criança, como no caso de Raul Pompéia, de maneira a escrever seus romances sem revolta contra experiências da fase de formação inicial. É certo que também vemos em alguns momentos que o autor reconhece na infância e na adolescência aqueles mesmos impulsos para as ações frias, impassíveis e calculadas, contaminadas por elementos impiedosos e corruptores, já denunciadas por Raul Pompéia como uma antecipação do adulto. Mas, em compensação, o leitor percebe que realmente a preocupação fundamental de José Lins do Rego é procurar sentir e compreender tanto a grandeza quanto a miséria da natureza humana, nos limites de um mundo do qual não deseja se desprender. Daí, repito, os sulcos para buscar as sementes, cortes verticais de cima para baixo.

Considerando-se a trilogia, é na investigação do destino individual de Carlinhos, de *Menino de engenho* a *Bangüê*, através de *Doidinho*, que se estabelece a unidade do mundo restaurado com aquelas impregnações de ternura e compreensão. Nele, repousam as raízes das imagens das origens, repassadas pela memória do adulto. E não nos aprisiona ao seu próprio ângulo de visão, gera de fato a empatia. De qualquer maneira, embora em circunstâncias distintas, desdobradas e ampliadas, em José Lins do Rego há

outros tantos procedimentos e intenções que devem ser confrontados com Raul Pompéia. Até mesmo a precisão com que se definem faixas etárias. Inicia-se *Menino de engenho*:

> "Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu" - afirmação inserida em evocação vaga, ficcional; inclusive com alusão à loucura do pai assassino, mas salvo a informação sobre a criança órfã entregue à tutela da tia e do avô maternos, ao que opomos a confissão seguinte, bem posterior: "A minha primeira paixão tinha sido pela bela Judith, que me ensinara as letras no seu colo. O meu coração de oito anos agora se arrebatava com mais violência." São dados que reconhecemos como excelente exemplo de interdependência harmoniosa de ficção com autobiografia. Finalmente, já às vésperas do internato: "Todos me diziam que eu era um atrasado. Com doze anos sem saber nada." Com indicação reiterada logo a seguir: "Tinha uns doze anos..., precisando a iniciação sexual."[13]

A delimitação cronológica, em José Lins do Rego, como em Raul Pompéia, de fatos marcantes do desabrochar da sentimentalidade ao sexo, é significativa para a análise do comportamento da criança e suas relações com o adulto, demarcando também tempo/espaço de sua localização pelo ângulo de visão do memorialista. No caso específico de José Lins do Rego, delimita cronologicamente sua primeira narrativa como parte da trilogia completada com as duas seguintes. Delineia também o comprometimento da experiência do narrador, com o decurso, primeiro da infância-puberdade e suas antecipações sexuais, segundo com o da adolescência, terceiro, com o do impacto inicial da maturidade. As evocações, situações e fatos se inter-relacionam real e ficcionalmente da pessoa ao personagem. Disseminados de narrativa para narrativa, derivam da dependência do mesmo contexto rural reconstituído e são apreendidos por ângulo de visão único, o do eu-narrador memorialista, ou seja, o evocador/evocado. Mas o universo, que se restaura, integrando na sua plenitude afetiva e intelectual o eu-narrador, ao contrário de Raul Pompéia, não sofre restrições críticas quanto à sua ampliação como representação de riquíssimo conteúdo ao mesmo tempo humano e social.

É sabido que no caso específico de *Doidinho* é o internato que confina a ação. Como um novo "mundo em miniatura", proposto n'*O Ateneu*, o internato é igualmente uma nova escola de vida em que se testemunham e se encontram ou desencontram lealdade, traição, amizade, intriga, sexo, injustiças e tudo mais, sob a severidade despótica do diretor sempre predisposto a impingir o castigo físico. Exemplifica práticas pedagógicas interioranas como, de outro ponto de vista, o fizeram Godofredo Rangel e Graciliano Ramos. Os três devem ser confrontados com a visão de Raul Pompéia a Pedro Nava, voltados para a Corte e intermediados pela visão provinciana de Rachel de Queiroz. E se *Doidinho* é prolongamento de *Menino*

[13] As citações são extraídas de *Menino de engenho*, ed. cit., p. 3, 69, 82 e 95.

de engenho, já *Bangüê* não é tanto a mesma coisa do ponto de vista da memória, ainda que projete os efeitos de nossa formação intelectual no contexto do patriarcalismo rural da época. É necessário, pois, ressaltar, do ponto de vista da análise interna da trilogia, a distância de cerca de dez anos entre aquele terceiro romance e os anteriores.[14] É tempo suficiente para dar ao ângulo de visão do memorialista uma perspectiva que se identifica com a maturidade do eu–narrador e de tornar a narrativa mais ficcional. Mas não se sustém a supervisão da memória: não só *Bangüê* se explica pelas raízes do *Menino de engenho* como também decorre dos estudos pressupostos do Carlinhos, de *Doidinho*, a ser lançado na experiência acadêmica - boemia, mulheres, literatura. É, portanto, uma terceira e última fase que delineia *Bangüê*, mas, então, de forma implícita ou explicitamente a sobrepor crítica ao memorialismo. E é a partir daí que se estabelece a confrontação da persistência vivencial, proveniente das origens do "menino de engenho", com a tentativa de reintegração dele mesmo, agora feito o bacharel Carlos de Melo no universo dos seus primórdios. O que é ação presente como esforço para que ele se responsabilize pela continuidade, sofre, portanto, o impacto de um confronto, em última análise, em crise de desajustamento. E este confronto constitui mesmo a essência da obra: amarra retroativamente a ação presente, aprisionando a energia do bacharel ex–menino–de–engenho/Carlinhos, agravada pelo peso negativo de obsessiva solicitação sexual, explicável pelas iniciações precoces.

Mas o desdobramento em *Doidinho* e *Bangüê* da experiência básica de *O menino de engenho*, conduzindo ainda o narrador memorialista à cristalização ficcional sintética de *Fogo morto* (deixemos de lado *Moleque Ricardo* e *Usina*), não lhe bastaria como reconstituição do passado. E que não se o entenda como reversibilidade, mas retenção nostálgica de imagens e experiências, também sombras em limites de tempo e espaço. Tanto mais que, conforme sugerimos, como se pretendesse descomprometer–se de todo com a interferência do ficcional na recriação, José Lins do Rego retoma a representação daquele passado em *Meus verdes anos*, sem dúvida, reiteração da primeira parte da trilogia. E da passagem da primeira a esta quarta narrativa, o que nos impressiona acima de tudo é o adulto sempre de mão dada com a criança, de maneira a restaurar, com nostalgia é certo, mas com grande riqueza afetiva, toda uma trajetória biográfica, a do narrador memorialista. É aqui, em suma, que o confronto acentua distanciamento na aproximação possível entre duas reconstituições ficcionais–memorialistas. Lembremo–nos do final comovente, espetáculo desolador, da destruição do universo re–representado por Raul Pompéia, com a destruição do seu símbolo, o Ateneu, pulverizado pelo incêndio, como se assim apagasse os fantasmas da memória.

[14] Ver frase inicial de *Bangüê*, ed. cit., p.249.

UN ITINERAIRE DONJUANESQUE : DE SAO PAULO A SEVILLE VIA COPENHAGUE ET MADRID

Daniel–Henri Pageaux

Trabalhar é a melhor maneira de fingir que os anos não passam.

L'aphorisme qui sert ici d'épigraphe n'est pas le fait d'un universitaire dynamique, saisi soudain d'une mélancolie passagère – ou d'une lucidité éphémère – mais d'un romancier brésilien, frisant la quarantaine. Il l'a glissé presqu'en conclusion de son roman, *O Burlador de Sevilha* (Sao Paulo, ed. Companhia das Letras, 2000) et réédité en 2003 au Portugal (Lisboa, Temas e debates, 2003) qui sera notre édition de référence. Il s'appelle Joao Gabriel de Lima. Né en 1965, journaliste, rédacteur de la revue *Veja* depuis quelques années, il est très tourné vers la musique et il est l'auteur d'une étude sur les instruments de musique brésiliens.

1.*O Burlador de Sevilha*, premier roman, écrit à la première personne, est un roman de la vocation littéraire. En prenant pour titre celui–là même qu'a retenu Tirso de Molina auquel ce roman est dédié, Joao Gabriel de Lima a voulu écrire une variation très actuelle sur le mythe de Don Juan, mais aussi un hommage très personnel à Séville, lieu qui a inspiré de nombreuses histoires d'amours, sous forme d'opéras.

2. *Chi son io, tu non saprai* (*Don Giovanni*, I, I)

C'est toujours et encore l'histoire d'un homme sans nom, « un hombre sin nombre », écrivait Tirso, sans doute pour en faire une silhouette insaisissable, plastique, moins l'enveloppe d'un homme que la couverture d'un emploi : le trompeur. Il met du temps à apparaître, ce *Burlador*. L'attention se porte d'abord sur un petit homme en costume vert qui observe les belles touristes, à Séville, sur la place immortalisée dans *Carmen* (la manufacture de tabac). Il les observe, prend des notes de façon appliquée et compulsive. Il chantonne un air que le narrateur identifie comme celui que Leporello débite, au début du *Don Giovanni* de Mozart (p. 25). C'est l'air du "catalogue" (I, IV) qui fait état de plus de deux mille conquêtes. 2065 exactement. C'est avec un personnage, à la fois falot et mystérieux, qu'est introduite une histoire qui renvoie au "mythe" de Don Juan revu par Mozart. Puis l'homme s'en retourne jusqu'à la maison de son "patron" (p. 36), non sans avoir traversé un cimetière

où se dresse "le mausolée d'un vieux commandeur", une "statue de marbre empoignant une épée" (p. 36) : second repère qui renvoie le lecteur à l'histoire de Don Juan, telle que Tirso l'a léguée à ses multiples successeurs. Le narrateur décide d'appeler le petit homme vert "le Domestique" (*O Criado*) et le "patron" qui travaille "dans le domaine du mensonge" (*no ramo da mentira*) : *O Burlador* (p. 36). On n'en saura pas plus.

Le couple célèbre est mis en place, même si les noms change d'une histoire à l'autre. Ce qui est nouveau, ici, ce sont les agissements de celui qui fait office de "valet" : il prend des notes et les reprend dans un ordinateur. Puis il classe les documents dans des dossiers numérotés. Avec les notes qu'il vient de prendre, il confectionne le dossier n° 1301 qui concerne une fille qui est appelée *Bolsa preta/Sac noir* (pp. 38–39).

3. Celui qui va raconter les nouvelles aventures du *Burlador* est aussi celui qui raconte sa propre vie. On ne saura jamais son nom. On connaît en revanche, mais il faut attendre le 3ème chapitre, celui de la femme dont il est tombé amoureux : Susana. "Elle haïssait l'opéra" : c'est la première phrase du roman. Et cela, il le reconnaît, aurait pu être un motif suffisant pour la quitter. Mais "elle connaissait Séville" : "une bonne raison pour se sentir attiré par elle" (p. 9).

Le narrateur s'efforce de remonter à sa prime enfance pour expliquer comment il en est venu à aimer l'opéra : il s'agit avant tout de s'opposer au père. Comme dans toute histoire donjuanesque, même s'il s'agit ici du narrateur, les mères se signalent par leur absence (p. 11). De fait, ce sont pas des disques que l'enfant va écouter : il va surtout "lire" les histoires des livrets (pp. 14–15) qui accompagnent les disques et contempler les images des pochettes : celle du *Barbier de Séville* (p. 16). C'est ainsi, explique–t–il, qu'il a appris "à aimer les opéras et rêver à Séville" (p. 17). Il avoue simplement au tout début : "Narrativas eram, e são até hoje, minha verdadeira paixão". (p. 17). Or, la femme qu'il rencontre, Susana, sait à ce point raconter des histoires, qu'il la compare à Schéhérazade : "como Scherazade, sabia contar histórias". (p. 18)

4. *Dopo tre di da Burgos t'allontani* (*DG*, I, V)

Dans l'opéra de Mozart, on apprend, au détour d'un vers chanté par Elvire, que Don Juan est passé par Burgos. Mais le lieu de ses exploits ne fait l'objet d'aucune précision : il est admis qu'il s'agit de Séville. Séville, c'est aussi le rêve du narrateur. Il avoue n'y être jamais allé : "Talvez por ter uma certa dúvida sobre se a Sevilha das óperas existe no mundo real". (p. 16). Séville, il le rappelle, est la ville choisie pour divers opéras qu'il cite : *Don Giovanni, As bodas de Figaro, Carmen, A Força do Destino, Fidélio,* et bien sûr *Le Barbier de Séville* de Rossini dont il va être question plus loin.

C'est en regardant une affiche publicitaire vantant la capitale andalouse ("Mais calor em sua vida ...") qu'il découvre à travers la vitrine le visage de Susana, puis "son pouvoir hypnotique" (p. 29). Elle connaît quantité

d'histoires sur ses clientes, d'autant plus qu'elle distribue un questionnaire qui comporte une "curieuse question" : "Se se envolvesse com alguém durante a excursao, como ele/a seria ?" (p. 30). Elle représente pour le narrateur l'exemple rêvé de la "séduction féminine" : "éveiller la curiosité" (p. 30). Et plus encore : "Ela havia excitado uma das partes mais sensíveis do meu ser – a imaginação" (p. 31). Il n'a rien à raconter à Susana : aussi se sert–il des canevas d'opéra (qu'elle déteste) pour essayer de l'intéresser. Ainsi s'établit entre Susana et lui une double relation, le sexe et l'invention d'histoires. "História puxa história". (p. 33).

5. Susana deviendra "minha contadora de histórias" (p. 112). La première histoire qu'elle raconte au narrateur est celle d'une jeune femme nommée Gilda, comme dans *Rigoletto*, ainsi qu'il est noté (p. 44). Il s'agit d'une sorte de prostituée distinguée qui choisit sa clientèle. Deux détails physiques ("cabelos pretos lisos e olhos verdes", p. 44) obligent le lecteur à revenir en arrière. En effet, la fille que *O Criado* a observée à Séville a les mêmes caractéristiques. Bien plus : Gilda a eu une histoire avec un homme comparé à un *toureiro*, ce qui renvoie le lecteur à la corrida à laquelle *O Criado* a assisté pour mieux observer une fille qui a été nommée *Foulard bleu/Lenço azul* (p. 41). C'est à la suite de cette corrida qu'il note sur l'agenda de son "patron" : "Quatre heures de l'après–midi : visite au musée de tauromachie." (p. 41)

Gilda rêve d'être une universitaire (pp. 45–47). Dans les aventures qu'elle a, elle "ne prend jamais l'initiative" (p. 48). Mais elle continue à correspondre par *e-mails* et en particulier avec cet homme mystérieux dont il semble bien qu'elle soit amoureuse, en raison même de la façon qu'il a de se dérober : "mystère et distance" sont deux explications plausibles, mais non suffisantes (p. 50).

6. *Notte e giorno faticar/Mangiar mal e mal dormir* (*DG*, I, I).

On se souvient que ce sont les plaintes que lance Leporello au tout début du *Don Giovanni*. Ici, au chapitre 6, c'est *O Burlador* qui les reprend à son compte (p. 51). Il semble fatigué et débordé par le rythme que *O Criado* a décidé pour lui. Il a des *e-mails* à lire, quantité "d'affaires bureaucratiques", et un rendez–vous fixé au Musée de la Tauromachie : une écriture qui est comme "l'affiche lumineuse d'un théâtre qui annonce une pièce dans laquelle il va être l'acteur principal." (p. 52) Il a beau avoir le beau rôle, le premier rôle, celui de jeune (?) premier : c'est *O Criado* qui règle le jeu et semble tirer les ficelles. "Méticuleux", il ressemble à un "détective" (p. 40). Il laisse des rapports (pp. 71–72) que *O Burlador* doit suivre et respecter. D'une certaine manière, les relations s'inversent et *O Burlador* se sent comme l'esclave des directives et indications de son domestique (p. 70). A aucun moment, il n'y a rencontre entre eux : ils communiquent, et parfaitement, mais sans jamais se parler (p. 84).

Pour aller au Musée, *O Burlador* s'habille comme pour une "représentation" (p. 52). Son costume est détaillé : pantalon noir, chemise de lin blanc, chaussures à talons plutôt compensés (p. 52). Plus tard, il ressemblera à un "concertiste" (p. 72), il se met "des lunettes noires" (p. 74), il se déguisera en homme d'affaires (p. 84), en homme d'affaires "qui a une carrière académique" (p. 85). Il doit jouer, sans être cependant "un histrion" (p. 89). Mais celui qui suggère les tenues, c'est *O Criado* (p. 39). Bien plus : par son travail d'enquête, il prépare les "rencontres" de son maître. Grâce à lui, le mécanisme de la *burla* peut se mettre en place : "Uma das grandes vantagens da arte da burla é exatamente esta. Poder planejar o acaso con alguma antecedência". (p. 53).

Le principe mérite quelques remarques. D'abord, on notera qu'il n'est pas fréquent que Don Juan ou *O Burlador* soit un personnage de roman : il y a des statistiques sur ce point. La mécanique à répétition de Don Juan appelle la scène, la condensation dramatique. Ici, grâce au *Criado*, *O Burlador* est non seulement personnage de roman : il est, en compagnie du *Criado*, une figuration possible du romancier.

"Planifier le hasard" c'est ce que le père de Don Quichotte nous montre, simplement et magistralement. Pendant la première journée, il ne se passe rien : Don Quichotte est seul et dialogue avec lui–même. Pour qu'il y ait aventure, il ne faut pas seulement qu'il y ait une auberge qui ressemble à une étoile qui guide ses pas fourbus, il faut qu'il y ait des femmes de mauvaise vie venues avant et par hasard : "Estaban acaso a la puerta...." Ce hasard est la version romanesque de la Providence. Il est ce qui préside à tout début d'aventure, à ce qui a été en partie écrit avant ou "là haut", comme il est dit dans *Jacques le Fataliste*. C'est ce que j'ai voulu nommer "l'action embobinée". Qui l'a embobinée ? Un minimum de conscience organisatrice dirait Paul Bénichou; la "formatività" dirait Luigi Pareyson, la forme formante. Une sorte de conteur qui, passé dans le texte, devient une logique narrative qu'il faut comprendre. Le principe de tout roman, c'est, comme le dit superbement Michel Raimond (*Le roman*, A. Colin, 1989 : 9–10), "l'imagination du possible." C'est très exactement ce à quoi s'emploie, s'ingénie *O Criado* : préparer à l'avance le hasard de la rencontre. On en verra plus loin un bel exemple.

Il n'y a pas beaucoup de romans qui aient Don Juan comme protagoniste. Il y a quand même une exception, de quelque vingt ans antérieure au présent roman. Exception de taille : c'est l'énorme volume qui a pour titre *Larva* (1984) et qui est dû à l'Espagnol Julian Rios. A priori, aucune « comparaison » possible entre les deux textes. Mais est–il possible qu'un apprenti romancier jette en ce début de IIIème millénaire son dévolu sur le Burlador et passe à côté de cette somme délirante qui lui a été consacrée ? *Larva* divise son texte en trois parts (et non deux) et il faut alternativement lire le côté droit et le côté et de là passer à la fin pour des notes complémentaires : un labyrinthe textuel au milieu duquel nous retiendrons un seul détail : la métamorphose du Burlador conçue par Rios a l'étrange manie

de donner des surnoms à ses conquêtes. Une pratique ici assumée par le Criado. Coïncidence ?

7. Face à une Susana changée en Schéhérazade, à un *Burlador* superbe, toujours fringant dans ses costumes, à un *Criado* génial metteur en scène, le narrateur fait plutôt piètre figure. Sa passion particulière pour l'opéra l'a amené à être choriste : il a des rôles secondaires, il est une sorte de fonctionnaire, comme son père. Il est dans son histoire comme son père qui a aussi un "rôle secondaire" dans l'histoire qu'il raconte (p. 10 et 59). Il incarne une certaine médiocrité : il n'a jamais voyagé, ne sait pas raconter les histoires. Il est resté enfant, avec les goûts de son enfance (Séville), il aime écouter de belles histoires. Il a une nette propension à moraliser : d'où des aphorismes et de nombreuses digressions. Il adore également classer, distinguer des catégories ("categorizar") et des sous–genres (pp. 10, 19, 24).

Au chapitre 7 il annonce qu'il a décroché un double rôle dans le *Barbier de Séville* de Rossini. Cette nouvelle l'amène à disserter longuement sur les avantages des seconds rôles, ceux qui occupent le fond de la scène, sur les inconvénients d'être la vedette, le vieux ténor (pp. 59–62), sur la mort à l'opéra : il n'aime pas ce thème (pp. 65–66). Les répétitions du prochain spectacle viennent ainsi faire diversion dans une vie partagée entre le sexe et l'audition d'histoires (p. 75).

8. *Lasciar le donne ? / Passo, sai tu ch'elle per me son necessarie piu del pane che mangio* (*DG*, II, I)

O Burlador n'a rien d'un affamé, sexuel ou non. Il ne recherche pas les femmes ou les aventures, puisqu'il a un serviteur à sa disposition. Il a en fait une stratégie, en grande partie mise au point par *O Criado*. Il utilise des informations que celui–ci lui fournit et les stocke dans des dossiers numérotés. Il consulte tous les jours son ordinateur pour lire et répondre à des *e mails*. C'est ainsi qu'il se trouve au chapitre 8 à la tête de plusieurs intrigues amoureuses, deux en particulier, comme le narrateur qui a deux « rôles ». Alors qu'il s'occupe de *Lenço azul/* qui a le dossier numéro 1300, un courriel fait resurgir *Jaqueta de couro/Jaquette de cuir* qui avait le dossier numéro 1289 (p. 70). Dans ce dossier figurent les informations consignées par *O Criado* : circonstances de la rencontre, attribution d'un nom en fonction d'une caractéristique extérieure voyante. Encore que sur ce point, Jaquette de cuir peut offrir une chevelure teinte en rouge et une boucle à l'oreille droite qui ressemble plutôt à un *piercing* (p. 71).

Ce qui paraît le plus compliqué dans les agissements de *O Burlador*, ce sont les préparatifs, et en particulier les costumes, les déguisements et les accessoires. Ceux–ci sont particulièrement nombreux et précis dans l'histoire de *Bolsa preta/Sac noir*, la dernière découverte de *O Criado* qui a donc droit au dossier 1301. *O Burlador* rédige quelque chose qui ressemble à une "liste d'achat" (p. 73). Il prévoit, entre autres, un dossier 007 dont il a besoin : on

peut en déduire que l'aventure va ressembler à un roman d'espionnage ou à sa parodie.

9. Susana raconte une deuxième histoire de femme touriste. Elle s'appelle Lidia. Dans ce roman, il n'y a que Susana qui "raconte". Tous les autres personnages écrivent. L'écriture est proprement envahissante et déterminante dans le processus très particulier de séduction de *O Burlador*.

Lidia fait des articles et des reportages. Elle aussi a une aventure avec un homme : "un sujet typique (...) par sa connaissance des traditions de la région" (p. 81). Elle ne cherche pas à exposer une aventure amoureuse. Ce qui semble important à ses yeux, c'est de "conter" ou "d'écrire" des histoires qui sont des "intrigues". Mais sa conclusion est triste ou désenchantée (p. 81) :

> O triste é que, quando os colocamos no papel, é sinal de que eles acabaram. A vida de um texto começa com a morte daquilo que o inspirou.

On pensait que Lidia racontait une aventure personnelle. La conclusion a une portée générale. Elle est même une sorte de proposition poétique. Une poétique de l'écriture : celle–ci est seconde par rapport à la vie. La "vie" d'un texte est l'inverse de la "vie" tout court : elle vient après. Toute écriture serait donc d'outre–tombe. On hésite à poser cette grave formule, tant le contexte, un mélange d'amours et de tourisme, semble étranger à cette profondeur de réflexion. Et pourtant, la phrase complète assez bien ce que les actions de *O Criado* avaient suggéré : au delà de l'aventure on retrouve l'écriture, envahissante, disions–nous.

10. *L'affar non puo andar meglio* (*DG*, I, XV)

L"affaire" qui va très bien, c'est la "conquête" de *Bolsa preta/Sac Noir* (p. 83). Elle est présentée comme importante. Mieux : exemplaire. Elle est un exemple de la "collaboration" entre *O Burlador* et *O Criado*. C'est surtout celui–ci qui joue un rôle essentiel. Tandis que *O Burlador* a son aventure avec *Lenço azul/* il opère une "perquisition" habile à l'hôtel de *Bolsa preta* (p. 87). Il peut ainsi mieux cerner pour son maître une "auto–image", des détails intimes (p. 88). La séduction est donc le résultat d'un travail d'enquêtes, d'investigations préalables à la séduction, mais sans lequel il n'y aurait pas de séduction possible. Entendons : pas de rencontre possible. Rencontre particulière : comme dans le cas de *Lenço azul* au Musée tauromachique (p. 55), c'est la Femme qui parle la première (p. 90). Elle ne peut réprimer sa surprise en voyant entre les mains du *Burlador* des livres qu'elle cherchait. Et ce qu'elle cherchait, *O Criado* l'a trouvé grâce à son enquête "parallèle" dans les archives de *Bolsa preta* (pp. 88–89).

11. Il ne faut pas totalement oublier le narrateur. Il n'a pas été présenté à son avantage. Mais on doit quand même noter qu'il a (ou qu'il acquiert) des qualités de plume : il a un vocabulaire *up to date*, largement traversé par

l'anglais, ou le français; il sait aussi manier l'ironie. Il a du mérite parce qu'il est préoccupé par un problème au demeurant fort simple, évident : Susana est–elle allée à Séville et a–t–elle eu une ou des aventures ? C'est dans une circonstance comme celle–ci que l'imagination se met à marcher. Il imagine "une histoire torride" (p. 93). Or, il ne s'est rien passé. C'est à peine s'il a retrouvé ou reconnu, dans les propos de Susana, la Séville qu'il croit connaître. Ce qu'elle raconte n'a aucun rapport avec les références sévillanes dont dispose le narrateur : *Don Giovanni* et *Carmen* (p. 97). L'art n'est pas la vie.

12. *Sua passion'predominante/é la giovin principiante* (*DG*, I, IV).

L'aveu que fait Leporello sert d'épigraphe au *Journal du séducteur* de Sören Kierkegaard. On sait que le philosophe danois a découvert jeune, dans l'enthousiasme l'opéra de Mozart. Il reste quelques traces de l'oeuvre dans son étrange confession. Passons sur son nom : Johannes. Une allusion à Don Juan et à sa curieuse tactique de séduction surgit dans les dernières pages du journal, associé à Barbe Bleue. Une Donna Anna apparaît, juste le temps d'une courte citation. Enfin, la petite Zerline, une victime délicieuse parmi d'autres, n'est pas oubliée. Mais il y a plus. Dans cette histoire de séduction se trouvent associés aux personnages du *Don Giovanni* de Mozart, Figaro parce qu'il dit "une, deux, trois, quatre intrigues à la fois, voilà mon plaisir" et Schéhérazade, personnage auquel le Séducteur se compare lorsqu'il anime une conversation de telle façon qu'il agit "exactement comme lorsque Schéhérazade recule la sentence de mort en continuant à conter." C'est, on s'en souvient, la caractéristique première de Susana. Ajoutons qu'au chapitre 17, elle meurt après avoir raconté sa dernière histoire, pour obéir au "mythe" de la conteuse des *Mille et une nuits*. "Mille et une nuits" : deux de moins que les Espagnoles séduites par Don Giovanni : *mille e tre*.

On dira qu'il s'agit de coïncidences et que le temps n'est plus à chercher des sources. Parlons plutôt de contamination ou d'analogie, d'imitation différentielle. Ce Séducteur danois rassemble dans ses papiers trois figures qui donnent au roman brésilien une part de son originalité : Don Giovanni, Figaro et Schéhérazade. Posons donc que *O Burlador de Sevilha* a pu être conçu à la fois avec et contre le *Journal du séducteur*.

13. Au chapitre 13, Susana raconte l'histoire de Lucia. Cette histoire est fondée, au départ, sur des lettres, comme l'histoire de Cordelia dans *Le journal du séducteur*. Le narrateur nous donne un protocole de lecture intéressant qui vaut autant pour le texte danois que pour le texte brésilien (p. 109) :

"Existem duas maneiras de ler cartas. Pelo que contam e pelo que omitem".

L'histoire de Lucia est mouvementée. Mais deux détails (elle se teint les cheveux en rouge, et elle a un *piercing* à l'oreille) et le fait qu'elle soit suivie par un homme habillé en vert suffisent à montrer qu'il s'agit de Jaquette

de cuir (pp. 114–115). Mais on apprend aussi qu'elle est tombée amoureuse : on devine aisément qui est cet "homme mystérieux".

14. *O qualche diavol che somiglia a lui* (DG, II, VI).

Il y a toujours un diable qui peut ressembler au *Burlador*... Celui–ci doit–il quelques traits au *Séducteur* danois ? Ou son histoire au *Journal* ? La seconde question est plus embarrassante. *Le Journal du séducteur* est parfois publié comme un texte autonome. Mais il appartient de fait à un ensemble imposant de textes réunis sous le titre : *Ou bien... ou bien...* (*Enten... Eller* pour la couleur locale). Cet ouvrage est le résultat de deux séries d'écrits dont les auteurs sont désignés par les lettres A et B. Donc la masse énorme kierkegaardienne entretient avec le petit roman brésilien une ressemblance structurelle évidente : d'un côté deux narrateurs, de l'autre le narrateur et l'histoire du *Burlador*, ou l'histoire due à la rencontre de Susana et du narrateur. Mais, à bien y regarder, il y a dans le texte de Kierkegaard trois narrateurs, car il faut distinguer l'esthéticien A et Johannes le séducteur. Du coup la ressemblance est encore plus nette, si l'on passe d'un schéma binaire à une ordonnance ternaire (le narrateur, Susana et ses histoires, celles du *Burlador*).

Reste le problème de la dissemblance totale entre le séducteur et *O Burlador*. Pour le premier, il faut avancer l'érotisme, le côté démoniaque, la sensualité, le désir : autant d'éléments étrangers à l'acteur qui prend le nom de *Burlador*. Mais il reste un fond musical commun : Mozart. Et puis, il y a cette remarque sortie des *Etapes érotiques spontanées*, texte qui précède *Le journal* (*Ou bien...ou bien*, TEL Gallimard, pp. 97–98) :

"Si Don Juan était une personnalité réfléchie, Leporello serait un plus grand coquin que lui (...) Si par contre nous prenons Don Juan comme vie spontanée, il devient facile de comprendre qu'il puisse exercer de l'ascendant sur Leporello."

A partir de ce que nous avons lu, *O Burlador* pose le problème de sa vraie nature et donc de ses rapports avec son "valet". Sans être "réfléchi", il n'est absolument pas "spontané" puisque ses agissements dépendent des informations que lui fournit *O Criado*. On ne peut cependant pas considérer que *O Burlador* a un quelconque "ascendant" sur *O Criado* : il s'agit plutôt d'une collaboration. C'est donc une réflexion kierkegaardienne (adjectif commode) qui permet de poser, sans le résoudre, le problème de la nature complexe du *Burlador* : écrit, comme il a été dit, avec et contre Kierkegaard : *Ou bien... ou bien...*

15. Il existe au long du roman brésilien un schéma binaire qu'on ne saurait nier. Nous ne parlons pas du principe premier du roman qui procède d'un principe duel, parallèle et opposé : elle et moi. Ou des deux "pôles" (p. 9), opposés et complémentaires, l'opéra et Séville. Ou du sexe et des histoires qui scandent la vie du couple. Ni des répétitions ou des échos (Susana renvoie à Beaumarchais et à Mozart). Ni de ces innombrables parallèles rhétoriques

("assim ... como... da mesma forma..., como a outra...") ni des deux histoires parallèles : celle du narrateur et celle du *Burlador* qui feraient, à leur manière, une bien curieuse version d'un *dramma giocoso in due atti*, ce qu'est *Don Giovanni*. Ici, les deux actes alternent, au lieu de se succéder comme au théâtre. Ni même du thème essentiel du roman : fabriquer des "rencontres", autant dire poser des actions parallèles qui vont se rejoindre.

En effet, la grande différence entre la littérature et la géométrie, c'est que les parallèles en littérature se rejoignent et se recoupent. Elles sont comme l'opéra et la vie : elles ont des "points de contacts" (p. 67). Les deux personnages, *O Burlador* et *O criado* oeuvrent "simultanément" (p. 89), mais c'est pour mieux coïncider.

Ce schéma qui installe la binarité et la répétition fait que le lecteur est obligé de lire deux fois le texte et de revenir en arrière pour découvrir que les trois histoires de Susana sont, on le sentait, on l'a compris, on est comme soulagé, les trois conquêtes du *Burlador*. Précisons pour les indécis ou les distraits : Gilda est *Bolsa Preta/Sac noir* (dossier n° 1301), Lidia est *Foulard bleu/Lenço azul* (dossier n° 1300) et Lucia est *Jaqueta de couro/Jaquette de cuir* (dossier n° 1289).

Il reste que *O Burlador de Sevilha* est l'histoire d'un chanteur médiocre, affreusement sédentaire, qui "rêve" de Séville et à qui il arrive des histoires, par l'entremise d'une Schéhérazade d'agence de tourisme. Est–ce bien là l'originalité du texte qui nous occupe ? Oui, sans doute. Mais il y a quand même dans la production récente, une histoire parallèle (et opposée) qui pourrait avoir avoir ce roman quelques "points de contacts".

L'homme sentimental (1986, éd. Rivages, 1988) de l'Espagnol Javier Marias est l'histoire à la première personne d'un "chanteur" ("je suis chanteur", p. 16). Il a beau avoir pour surnom, nom de guerre "le Lion de Naples", il est un chanteur de second plan, par rapport aux ténors. Il fait un parallèle entre son cas et ce vieux ténor qui va très mal finir, un certain Hörbiger. Il disserte sur Verdi et Wagner, comme le fait "notre" narrateur. Il répète son rôle et enfile des digressions pseudo–morales, comme le narrateur. Et il rêve sa vie, rêve ce qu'il écrit, à moins que ce ne soit le contraire, en pensant séduire Natalia : "agir comme un séducteur classique, c'est–à–dire démodé" (p. 96). *O Burlador*, avec Criado et ordinateur donne une autre leçon ou modèle de séduction. Bien plus : avec *Bolsa preta*, le *Burlador* se surprend à être "sentimental" (p. 122) : "o que era ruim para um Burlador". Y aurait–il quelque cousinage à la mode ibérique entre le Lion de Naples et le choriste anonyme brésilien ? Il faudrait être bien léger, ou incrédule pour n'en rien croire. Disons que *O Burlador* pourrait aussi être construit avec et contre le Lion de Naples.

16. *Via, via, vien qua/Che belle cose ti deggio dire !* (*DG* II, XII).

Don Giovanni a de "belles choses à raconter" à Leporello, alors que l'opéra touche à sa fin. Ici, dans le roman brésilien, c'est *O Burlador* qui dit de belles choses à *Lenço Azul* qui l'interviewe d'ordinateur portable à ordinateur

portable, un *laptop*, comme il est dit (p. 87). La méthode, s'agissant d'une relation vaguement amoureuse, a déjà fait école, mais il est peu probable, dans ce cas, qu'il y ait une quelconque influence du roman brésilien sur le cinéma hollywoodien. Dans *Something's gotta give/Tout peut arriver* (2004), le film de Nancy Meyers, un Don Juan sur le retour (interprété par Jack Nicholson) qui n'a apprécié jusqu'à présent que des jeunesses, se voit comme poussé à s'intéresser à une femme d'âge mûr (l'actrice Diane Keaton qui a raflé deux nominations pour ce rôle). L'entreprise de séduction qui n'en est qu'à ses débuts trouve son expression grâce à la communication por *chat* et *reply* (pp. 131–132) comme il est dit.

O Burlador fait quelques déclarations simples, mais essentielles : Don Juan est mort et les hommes devraient prendre modèle sur les femmes pour séduire. Celles–ci ont déjà bien observé l'homme avant la rencontre (pp. 133–134) :

"Quando nós as encontramos pela primeira vez, em geral elas já nos estudaram durante tempo suficiente para saber o que queremos (...) Nenhum homem, apanhado ingenuamente por essa estratégia, é capaz de resistir."

C'est en fait la stratégie efficace de *O Criado*. Mais c'était aussi (déjà ?) la stratégie du séducteur danois : "Faire croire à une jeune fille que c'est elle qui prend toutes les initiatives." Susana aussi a mis l'accent sur la supériorité des femmes en matière de séduction. *O Burlador* est amené à faire l'apologie de la seule et vraie séductrice : Carmen, subjuguant le pauvre Don José. Il restera de l'interview une coupure de journal qui ira dans le dossier n° 1300. Mais elle concerne de fait *O Burlador* qui n'est plus qu'un homme parmi d'autres sur qui *Lenço Azul* a écrit. Et cette coupure renvoie au *Burlador* une image de lui–même, faite, écrite par une de ses "conquêtes". *O Burlador* devient, se sent... *burlado* (p. 131). La fin est proche...

17. Cette histoire, faussement simple, est aussi faussement gaie. Elle se termine par trois morts. Deux sont consignées au chapitre 17 : celle du père du narrateur et celle de Susana. Ces morts sont utiles. Elles viennent confirmer et compléter ce que le lecteur avait échaffauder.

Le père, au moment de prendre sa retraite, se livre à plusieurs occupations qui montrent tout ce que le fils doit à sa père : de nombreux traits de ressemblances. C'est en arrivant quasiment à la fin qu'on comprend ses principes d'écriture : classer, mettre dans des classeurs, archiver, raconter des histoires de sa propre vie, réorganiser ses livres et dresser des listes de citations (comme l'a fait *Bolsa Preta*, p. 119), enfiler des considérations morales et des "sermons" (ce qui n'empêche pas qu'il partage ce penchant avec le séducteur kierkegaardien et le Lion de Naples), regrouper des coupures de journaux, renoncer à écrire le livre de sa vie en déclarant qu'elle n'a été qu'une "burla intelectual" (p. 140).

Susana meurt peu de temps après la première du *Barbier de Séville*. Cette mort "a signifié" pour le narrateur une seule chose : "le transformer en écrivain"(p. 144). Il se met à "compléter" les histoires de Susana en les

"couplant" avec les siennes (p. 145) : les ramener toutes vers "un seul homme" et, il oublie de le dire, à un seul lieu : Séville. Le texte ici est en soi entièrement "comparatiste" : il est un texte second, il vient après d'autres bouts de textes dont il dépend. Ecriture d'outre–tombe osions–nous dire, acte pieux et roman de la vocation : cela est confirmé à trois pages de la fin. Une autre manière peut–être de *burlar* le lecteur et de défaire tout suspense.

18. *Ah ! tempo piu non v'è* (*DG*, II, XVIII)

Ton temps est passé... *O Burlador va mourir* : c'est le dernier chapitre. Ai–je dit que ce roman a réservé les chapitres pairs au Burlador, imprimés d'ailleurs en italique ? S'il y a eu ommission, qu'on ne croie pas à quelque *burla*....

O Burlador commence sa dernière journée comme les autres. Il lit son journal par la fin. Cela avait été dit au début (p. 51). On a cru à un détail, alors qu'il s'agissait d'un probable protocole de lecture. Mais il s'habille de "façon neutre" (p. 147) pour aller retrouver *Jaqueta de couro* sur la place immortalisée dans *Carmen*. Il ne lui parlera pas : c'est un autre, jeune, qui va retrouver la fille : il a l'habit voyant, folklorique "totalement anachronique" que *O Burlador* avait au début, quelque chose qui le situait à mi–chemin entre le chanteur de flamenco et le torero (pp. 148–149). *O Burlador* voit la scène, se revoit jeune. Répétition : le temps qui passe. "Nem o maior dos burladores é capaz de burlar a passagem do tempo" (p. 150). Il est temps qu'il "quitte la scène". Aussi écrit–il les trois histoires qu'il a vécu; il les imprime et les archive : il pense ainsi rester dans les mémoires, "l'unique éternité" (p. 150). *O Burlador*, avant d'avoir trois lignes dans le journal (comme ce fut le cas pour le père du narrateur, pp. 141–150) parie sur la gloire posthume, celle en laquelle croient les poètes. Depuis Homère (*Odyssée*, VIII, 970), il est entendu que l'aëde chante "pour qu'aux gens à venir le chant demeure". Depuis Dante qui montre avec le grammairien Brunetto Latini (*Inferno*, XV, 85) *com l'uom s'eterna* ... Parier sur la mémoire humaine pour pouvoir s'éterniser. C'est peut–être aussi le rêve d'un choriste devenu écrivain, même si l'on est au temps de l'ordinateur.

Mais le narrateur (ou à son double réel) illustre aussi, en écrivant cette histoire, le principe du romancier argentin Ricardo Piglia que rappelle Tania Franco Carvalhal, dans un essai consacré à l'intertextualité (*O próprio e o alheio*, Rio Grande do Sul, ed. Unisinos, 2003) : "Escribir es un intento inutil de olvidar lo que esta escrito".

AUGUSTO MEYER ENSAÍSTA*

João Alexandre Barbosa

Se me pedissem para definir em uma só palavra a qualidade essencial do ensaísmo de Augusto Meyer, creio que não hesitaria em usar *superação*.

E superação em vários sentidos, a começar por aquele expresso pelo próprio Augusto Meyer no texto que, com título semelhante ao que enfeixa estas notas, escreveu sobre João Ribeiro, ao caracterizar o ensaísmo daquele autor como de superação do ensaio, afirmando–se como poesia do ensaio. E esta, segundo ele, se definiria pelo desafogo da linguagem e pelo uso renovado dos conceitos, trabalhados por uma generosa liberdade que viria se opor à férrea aplicação dos filólogos e gramáticos anteriores.

Mas superação ainda em várias outras direções como, por exemplo, ao enriquecer a linguagem crítica pela criação de metáforas capazes de, num átimo, operar o curto–circuito essencial na apreensão de características de autores ou obras ou mesmo na meditação acerca de certos temas eventualmente sujeitos a intrincadas discussões críticas. É claro que este tipo de superação tem que ver, e muito, com a experiência de linguagem que o crítico entreteve com a criação poética em seus primeiros livros, indo desde *Ilusão querida*, de 1923 ou 1920, até *Últimos poemas*, de 1955, passando por *Coração verde*, de 1926, *Giraluz*, de 1928, *Duas orações*, também de 1928, *Poemas de Bilu*, de 1929, *Sorriso interior*, de 1930, e *Literatura e poesia*, de 1931, todos hoje reunidos em suas *Poesias*, de 1957. E o principal dessa experiência, na esteira das contribuições do Modernismo, momento que marcou os inícios do jovem poeta gaúcho, foi, sem dúvida, o uso de uma linguagem desataviada, com a incorporação dos prosaísmos próprios das atividades literárias de então que se opunham aos excessos parnaso–simbolistas da literatura e da poesia do final do século XIX.

Deste modo, e ainda depois de numerosos artigos críticos publicados sobretudo em jornais de sua província, a estréia em livro como crítico, que se dá com a publicação do volume *Machado de Assis*, de 1935, já revela um autor cuja prosa trazia a marca das conquistas modernistas, antes de mais nada aquelas que se referiam ao aproveitamento das formas coloquiais de

---

* Publicado na CULT, revista brasileira de literatura, Ano V, n.54. Este texto foi escrito a pedido de Tania Carvalhal e seria o prefácio para a reedição do livro *Preto & Branco*, de Augusto Meyer. O livro teminou por não ser publicado. O texto pertence àquela querida amiga.

expressão, sabendo, por outro lado, articulá–las a uma intuição original para detalhes de composição na obra do grande escritor, sem perda de utilização, por assim dizer, sem pedantismos, de uma erudição propriamente literária, servindo de fundamento a uma prospecção comparatista, e que se revela nas aproximações com Pirandello ou Dostoiévski.

Neste sentido, vale a pena ressaltar a importância concedida por ele à posição singular do narrador de Brás Cubas, caracterizada como volúvel e podendo amarrar, do ponto de vista estilístico, os sentidos mais profundos de realidade que a obra de Machado de Assis patenteia. Era, sem dúvida, uma leitura que muito devia a pressupostos de ordem psicológica mas que, no entanto, trazia, para a bibliografia machadiana, a contribuição essencial de uma crítica atenta para a maneira como os sentidos da obra respondiam a técnicas adequadas de composição e, ao mesmo tempo, compartilhavam de expressões literárias mais universais (de que tanto o escritor italiano quanto o russo serviam como parâmetros), retirando o escritor brasileiro das dimensões tacanhas de uma fortuna crítica anêmica e acanhada.

Da mesma maneira, a obra que publica em seguida – *Prosa dos pagos*, de 1943–, sendo obra em que busca reler uma tradição regional da literatura, é notável precisamente por uma outra espécie de superação: a de considerar autores e temas gauchescos sob uma ótica de renovação quer propriamente literária, de que é exemplo o texto sobre João Simões Lopes Neto, quer filológica, como ocorre com o ensaio sobre a palavra e o tema do *gaúcho* na literatura e na cultura do Rio Grande do Sul (tema a que voltará no livro *Gaúcho, história de uma palavra*, de 1957).

Em ambos os casos, a leitura corre solta, seja pela beleza das anotações de ordem autobiográfica que vão abrindo caminhos vastos pela obra de Simões Lopes Neto, por assim dizer *imitando* os amplos espaços físicos da própria obra do novelista ou dos psicológicos de sua criação, o vaqueano Blau Nunes, seja pela habilidade do crítico em tornar amenas e sutis as pesadas ilações históricas e filológicas da palavra *gaúcho* na sua decisiva e fundamental presença na história riograndense.

Mas é importante que se diga, desde já, que aquilo que articula e dá substrato crítico a todas essas leituras é a presença de uma personalidade literária que antes de ser a de um juíz ou a de um didata é, sobretudo, a de um leitor. E de um leitor que não esconde ou subtrai a sua condição de leitor mas que, pelo contrário, faz dessa condição o fulcro de suas inquietações e perplexidades diante das obras, autores e temas de que trata. É mais uma superação: a do crítico resenhador de obras pelo leitor crítico que faz da leitura o *leitmotiv* de uma possível conceituação da crítica e de seu mister.

Na verdade, a imagem utilizada como título do livro que publica a seguir – *À sombra da estante*, de 1947– diz tudo: o crítico que resenha, discrimina ou compara obras e autores (e este é o primeiro dos vários livros em que reunirá textos surgidos dessas atividades em diversos periódicos) não existe sozinho mas é acompanhado pela sombra de outras leituras e outros leitores que são traduzidos pela imagem da estante. Um outro autor usou a

imagem da sombra para identificar a atividade crítica: Gaëtan Picon chamou um de seus livros teóricos de *L'écrivain et son ombre*, em que a imagem serve para designar tanto o leitor quanto o crítico que compõem a totalidade da experiência literária. (Diga–se, entre parêntese, que o nosso Araripe Jr., já no século passado, precedeu aos dois: falou da crítica como salto sobre a própria sombra). Augusto Meyer foi mais radical: a *estante* resume a presença do leitor e do livro na definição do crítico que é, antes de mais nada, um escritor, fazendo da escrita crítica um modo de abrir veredas por entre o peso da tradição literária e a convergência das experiências pessoais daquela tradição e as mais íntimas do criador de espaços ficcionais que, no caso de Augusto Meyer, encontram o seu alimento na exploração da memória, como vai acontecer, em seguida, quer com o livro de reminiscências, *Segredos da infância*, de 1949, quer com os dois volumes de estudos etnológicos, *Guia do folclore gaúcho*, de 1951, e *Cancioneiro gaúcho*, de 1952.

Não se pense, entretanto, que essa definição do crítico como leitor e escritor signifique o abandono eventual do rigor analítico sem o qual aquela condição haveria de se desfazer em caprichosas impressões de leitura em que as possíveis interpretações não fossem mais do que simples palpites. Não. No caso de Augusto Meyer, o que há de notável está precisamente em saber atingir o difícil equilíbrio entre a prosa que, para o leitor, corre fácil e desataviada (porque, para o autor, sabe–se ou imagina–se com que dificuldade é conseguida a facilidade), e a seriedade na exploração de métodos de análise adequados para as diversas obras e os mais variados autores sob escrutínio.

Exemplo disso é a belíssima leitura que publicou, em 1955, sobre a obra de Rimbaud sob o título de *Le bateau ivre (análise e interpretação)*, a que poderia ter acrescentado *tradução*, pois é disso que se trata: uma tradução bastante adequada do longo poema por onde foi extraindo os elementos de análise e interpretação. Por ser assim é que o texto publicado dá mostras não apenas de uma aguda sensibilidade para os valores da linguagem poética, como ainda revela as difíceis passagens entre as anotações de cunho analítico, que vão articulando os elementos de estruturação do poema, por onde sobressaem os rítmicos e os imagéticos, e as hipóteses interpretativas que só se confirmam pela aceitação de um *círculo hermenêutico*, bem na tradição dos mestres da *Estilística*, como Leo Spitzer –*sombra* de Augusto Meyer neste texto.

Creio, no entanto, que é neste livro, *Preto & branco*, de 1956, cuja terceira edição agora se publica graças ao discernimento crítico e editorial da Diretora do Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul, Tania Franco Carvalhal, (existe uma segunda edição de 1971), ela mesma autora de dois livros fundamentais sobre o crítico, onde melhor se revela a dimensão crítica de Augusto Meyer, sem, é claro, desprezar, para sua caracterização como crítico, os três volumes de ensaios que publicará em seguida, isto é, *Camões, o bruxo e outros estudos*, de 1958, *A chave e a máscara*, de 1964, e *A forma secreta*, de 1965, para não mencionar o segundo volume de suas memórias, *No tempo da flor*, de 1966.

Na verdade, os trinta e um textos do pequeno livro[1] que, na primeira edição, soma duzentos e vinte e sete páginas, acentuam e qualificam, das mais diversas maneiras, a definição do crítico como leitor ou do escritor para o qual é a leitura o elemento principal de deflagração da própria escrita.

Assim, por exemplo, nos três primeiros ensaios, que têm Machado de Assis como tema, é a idéia da continuidade da obra e de sua leitura para além da morte física do autor que constitui, por assim dizer, o motivo através do qual vai o crítico dando asas à imaginação, construindo espaços ficcionais, estabelecendo relações propriamente literárias, meditando sobre os limites e as ilimitações da criação literária. O primeiro texto, o magistral *Os galos vão cantar*, é exemplar nesse sentido.

O seu início, sendo uma proposição de caráter ficcional, em que o corpo morto do grande escritor é descrito por entre lamentações susurradas, cheiros e sons, prepara a ressurreição pela leitura dos sobreviventes que já se insinua na última frase do trecho inicial e que dá título ao ensaio:

Aquela cousa que ali está, atirada sobre a cama, entre cochichos tristes, é o corpo morto de Machado de Assis.Quatro horas da madrugada. Vem das árvores do Cosme Velho um cheiro de seiva. Os galos vão cantar.

Como no famoso quarteto de T.S.Eliot, no fim está o seu princípio:

E agora que o velho Joaquim Maria saiu pela porta invisível, deixando como rastro um ponto de interrogação, Machado de Assis, o outro, o inumerável, o prismático, o genuíno Machado, feito do sôpro das palavras gravadas no papel e da magia do espírito concentrado entre as páginas, começará realmente a viver.

Deste modo, aquilo que poderia levar o leitor a pensar que o ensaio, dada sua ficcionalidade inicial, não mais seria do que digressões de ordem biográfica, sofre um desvio fundamental, afirmando–se, antes, como reflexão acerca da perenidade das obras para além das existências reais dos seus autores. E depois de lembrar a obra de Proust como desejo supremo de fazer da vida uma luta contínua contra a irreversibilidade do tempo, chegando à belíssima imagem do *observatório da consciência* construído *na ilha da memória*, vem a retomada do *leitmotiv*:

É assim que morre o homem para que a obra possa viver. Morre a cada momento em cada frase acabada, em todo ponto final. Em verdade, o escritor procurava, talvez inconscientemente, essa outra forma de vida, mais grave e profunda, que principia na hora da morte e se prolonga no tempo através da interpretação dos leitores. E neste sentido é que o livro pode ser uma aventura sempre renovada, principalmente quando construído em profundidade e com uma janela aberta para o futuro.Deu–lhe o autor um inquieto espírito de sonho, para repartir com algumas criaturas escolhidas. Seu sentido interior não pára nunca, nem se deixa deformar pela interpretação parcial dos leitores. Cada palavra impressa esconde um espelho de mil facetas, onde a nossa imagem pode multiplicar–se até a tortura dos indefiníveis.

[1] Utilizo a primeira edição: Rio de Janeiro: MEC/ Instituto Nacional do Livro, 1956, primeiro volume da coleção Biblioteca de Divulgação Cultural, criada pelo então diretor do INL, José Renato Santos Pereira que substituiu o próprio Augusto Meyer na direção do INL no mesmo ano da publicação do livro.

Na experiência da literatura, portanto, a morte do autor, a morte física e irreversível, encontra a sua contrapartida na vida esfusiante das leituras que possuem a chave da ressurreição. Mas é sempre uma ressurreição parcial que vai se completando pelas mais diversas interpretações que, adequadas ou não, têm o pendor da continuidade. Há, deste modo, paradoxalmente, motivos de alegria mesmo na morte e é deste paradoxo que se alimenta a leitura:

No cemitério das bibliotecas basta levantar a lápide, e salta do fundo da cova o autor esperto e redivivo, com a mesma fome de vida, a cor da esperança nos olhos abertos e o incontido desejo humano de criar um círculo de atenção em torno da sua palavra. O silêncio pode ser de ouro, mas a tagarelice rabelaisiana supera séculos de esquecimento para chegar até hoje e povoar de ecos alegres a solidão dos gabinetes.

Por isso, o último trecho com que se encerra o ensaio, retomando o discurso ficcional do início, é uma promessa de alegria, pela possível leitura, ainda que por entre os ritos funerários:

Pouco importa esse cortejo que aí vai pela Rua Marquês de Abrantes, rumo ao cemitério de São João Batista. É dentro de nós mesmos que os homens morrem ou renascem. No carneiro 1359 há um lugar definitivo à espera de Machado de Assis. Tanto melhor: começou agora mesmo a sua vida

Pelos exemplos transcritos, vê–se como o movimento do ensaio é dado, sobretudo, pelo esforço (que não se sente, é bem verdade) em fazer da reflexão propriamente crítica, e neste caso em torno de uma das questões mais candentes da teoria e da história literária, qual seja, a da perenidade das obras que se atinge pelas leituras renovadas, uma matéria amoldável aos exercícios da imaginação do escritor.

Para dizer de outra maneira, a ficção criada acerca da morte de Machado de Assis somente intensifica, e não apenas distrai, o problema mais grave de sua permanência como autor de ficção, uma ficção que, pelo menos em sua obra mais importante, a partir do *defunto autor* Brás Cubas, fez da morte física um comentário irônico e devastador da vida da literatura. Daí mais uma superação: a de obrigar a reflexão crítica a ser crítica por entre os ares mais arejados e livres da criação ficcional.

Este processo de composição ensaística será o dominante em *Preto & Branco*, fazendo com que em todos os textos se insinui ou compareça a subjetividade do crítico, mas uma subjetividade antes da escrita do que psicológica, conservando, por isso, o espaço de objetividade desejável para as discriminições, correções ou comparações que constituem o trabalho propriamente crítico. Basta a leitura, por exemplo, das frases iniciais do texto sobre Chateubriand para melhor se perceber o que se quer dizer por subjetividade da escrita:

No Grand–Bé, em Saint–Malo, há uma lápide nua e sem nome à beira–mar; mesmo na morte e na ostentação do anonimato, Chateaubriand não se perdia de vista. Mas apesar do mau gosto desse túmulo composto em chave de ouro, imponente é a sugestão de presença e não se pode negar estilo ao grande estilizador de si mesmo. Dá–nos a impressão de estar voltando para o mar, como se fosse o único espelho bastante vasto para refletir–lhe a imagem.

A escrita do ensaísta registra a impressão da paisagem e recorta a hipertrofia do eu que se ajusta a Chateaubriand, criando, entretanto, o espaço para que, logo a seguir, o rítmo do ensaio seja outro, buscando com objetividade caracterizar as contraditórias razões de permanência do autor do *Gênio do Cristianismo*, não obstante as refutações que sofreu de alguns de seus leitores mais dedicados, de que foi exemplo o Stendhal leitor e aprendiz futuro do estilo do Código Civil.

Deste modo, o que chamei de subjetividade da escrita, que outra coisa não é senão a liberdade de fantasia com que prepara o bote crítico, garante um ponto de vista pessoal, ao mesmo tempo que supera (mais uma vez!) as rabugices da crítica convencional.

Neste sentido, creio que se poderia dizer que o livro acolhe textos, quase todos eles publicados em periódicos nos anos 40, conforme informa Tania Franco Carvalhal,[2] que tratam ou de autores específicos, tais como Machado de Assis, Chateaubriand, Garrett, Herculano, Eça de Queirós, Cervantes, Anatole France, Flaubert, Melville, Euclides da Cunha ou Thomas Hardy, ou de temas literários, tais como o estilo, a partir de um ajuste de contas com a famosa frase de Buffon, o tema da pergunta sem resposta na lírica ocidental, o da infância na literatura, em que são chamados à baila autores tão diversos quanto Graciliano Ramos, Karl Philipp Moritz, Gottfried Keller ou Henry James, o da ilha flutuante a partir de uma leitura de Proust, o da realidade na literatura, o de seu contrário, o do sonho e do devaneio, desde suas origens românticas, o do problema da tradução literária pela leitura da tradução do *Fausto*, de Goethe, por Jenny Klabin Segall, o da porção de inconsciente que entra na composição da obra de arte, a partir da leitura de um ensaio sobre Mozart, o do gosto de certos escritores pelo estilo adornado de adjetivos e *forma copiosa*, o tema da coragem crítica em usar de expressões correntes para manifestar apreço pelas obras literárias, o do *mundo às* avessas e sua permanência e continuidade, desde exemplos medievais até o cancioneiro popular gaúcho, ou ainda dois ensaios mais eruditos, provas de *literary scholarship*, que são os últimos do volume: aquele sobre os pré–socráticos e uma aula inaugural de curso sobre Teoria da Literatura.

Mas não se engane o leitor deste livro: esta relação de temas nada tem a ver com exclusivismos, isto é, os capítulos não vão excluindo os temas à medida em que são abordados pelo crítico mas, ao contrário, ficam, por assim dizer, ecoando entre capítulos, em retomadas ou modulações sucessivas,

[2] Cf. *O crítico à sombra da estante*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p.90–1

orbitando sempre em torno do motivo central da grandeza e miséria da leitura, para usar uma expressão de Ortega y Gasset ao tratar da tradução.

É como se, no conjunto do livro, estivesse sempre operando aquele princípio fundamental da leitura estilística que manda ir, numa circularidade que se chamou de hermenêutica, das mais largas hipóteses interpretativas aos mínimos detalhes de análise e, de novo, fazer o caminho de volta. Por isso mesmo, há de se entender que, de todo o arsenal metodológico que lhe era disponível, fosse na tradição germânica da *Estilística*, sobretudo em Leo Spitzer, que Augusto Meyer pudesse encontrar os meios teróricos mais adequados para dar sustentação às suas leituras. Mas, frise–se, não é uma sustentação fria e puramente acadêmica, encontrando o seu respaldo, antes, numa espécie de participação afetiva que resulta da sensibilidade do leitor mais do que de uma mecânica aplicação analítica.

É exemplar, neste sentido, o admirável comentário que escreveu sobre o livro de Spitzer, então recém publicado, *Linguistics and Literary History*, privilegiando em sua leitura o ensaio spitzeriano sobre o D.Quixote, fundindo duas admirações desmesuradas: a pelo livro de Cervantes e a pelo modo como o crítico vienense conseguia amarrar a grandeza da obra pela análise do que chamou de *perspectivismo linguístico*. E aquela referida participação afetiva é expressa desde o início do ensaio de Augusto Meyer, sem prejuízos para o que fará, em seguida, de modo muito erudito, pela escavação de detalhes na bibliografia cervantina:

Para todos nós, que vivemos com amor a aventura dos grandes livros, e nos preocupamos com a vida –a vida verdadeira– dos grandes autores, um livro como este é uma pura alegria, a delícia do leitor de entrelinhas, e dá vontade de quebrar a pena(...).

E, sem que o dissesse explicitamente, mas como o comprovam os numerosos comentários que tece em torno das várias aproximações à obra de Cervantes, as históricas, as lingüísticas e, sobretudo, as biográficas, a razão maior da admiração pelo ensaio de Spitzer está naquilo que, para o próprio autor vienense, era a maior aspiração de seu exercício crítico, ou seja, a passagem entre a Lingüística e a História Literária a partir de uma leitura que não rasurasse a presença fundamental da própria obra de criação.

Era, mais uma vez, assumir o leitor e a leitura como origem e fim da crítica. E mais uma, e última, superação: a que vence a distância entre a linguagem da obra e sua configuração histórica.

ANDRADINA DE OLIVEIRA E O CORPO DA CIDADE

Rita Terezinha Schmidt

Publicado em 1910 pelas Oficinas Gráficas da Livraria Americana de Porto Alegre, o romance *O perdão*, de Andradina de Oliveira[1], não logrou merecer, até o presente momento, nenhuma atenção de parte da crítica especializada e permanece, em alguns manuais da literatura no Rio Grande do Sul, apenas como um título registrado na lista de obras e seus respectivos autores, entre eles o respeitado Alcides Maia com seu *Ruínas vivas* e o canonizado Simões Lopes Neto com *Cancioneiro guasca*, ambos estreantes naquele mesmo ano e cujos nomes hoje agregam valores associados à matriz da literatura regionalista devidamente reconhecidos pela historiografia literária. Não caberia aqui adentrar nas discussões em torno do regionalismo como projeto estético/ideológico e a permanência do cenário rural como veio dominante na literatura sul–rio–grandense até o advento da chamada ficção urbana da década de 30, mas sim destacar a relevância do romance de Andradina de Oliveira nesse contexto histórico–literário. Pois se *O perdão* coloca em tela a problemática do adultério e a cultura do casamento no contexto da família patriarcal burguesa, esteio das forças produtivas que alavancaram o processo de modernização da cidade de Porto Alegre no início do século XX, pode–se argumentar que sua proposta narrativa lhe outorga o papel de precursor da ficção sócio–urbana da literatura sul–rio–grandense, o que implica reconhecer a necessidade de revisar as afirmações de que a

[1] Andradina América Andrade de Oliveira foi jornalista, escritora e líder feminista. Fundou na cidade de Bagé, em 1989, o *Escrínio*, um jornal que obteve repercussão nacional por estabelecer vínculos com outros periódicos literários do país e publicar textos de um número considerável de colaboradores oriundas de diferentes partes do Brasil. A primeira publicação de **O** *perdão* foi como suplemento do referido jornal. Em Porto Alegre dirigiu o *Correio de Porto Alegre* nos primeiros anos do século XX. Foi prolífica como escritora de contos, crônicas, romances e dramas e deixou vários inéditos.Como dramaturga, sua produção lhe garantiu referência na obra de Guilhermino César, *História da literatura no Rio Grande do Sul* (1965). Concebeu a obra *A mulher rio–grandense* em cinco séries, mas faleceu em 1935 deixando completo apenas o primeiro volume intitulado *Escritoras mortas*, publicado em Porto Alegre em 1907. Mais a esse respeito, ver o ensaio de Pedro Maia Soares "Feminismo no Rio Grande do Sul: primeiros apontamentos 1835–1945". In: *Vivência, sexualidade e imagens femininas.* Maria Cristina Bruschini e Fúlvia Rosember, orgs. (São Paulo: Brasiliense, 1980, 121–150).

referida temática efetivamente emergiu na cena literária somente a partir da década de 30, com Dyonélio Machado e Érico Veríssimo, entre outros.

Em *O perdão*, a sensibilidade do vivido num tempo e lugar se materializa numa cartografia física, social e cultural da cidade sulina em plena *belle époque*. Das descrições da beleza natural de uma topografia privilegiada, recortada pelas águas majestosas do Guaíba e do mapeamento de lugares públicos onde fervilha o agito da massa urbana (os bondes, a Rua Voluntários da Pátria com suas fábricas e chaminés, a Rua dos Andradas com seus cafés da moda, a Confeitaria Central, o Teatro São Pedro e a Livraria Americana na esquina da Ladeira), transita a elite social com a última moda de Paris e se reúne a classe letrada para discutir a qualidade da produção local, emerge o corpo–texto da cidade, lugar de elaboração da experiência singular da vida coletiva e das paixões individuais num tempo em que a organização e o desenvolvimento do processo material operam como forças modeladores do fator ambiente, favorecendo a reciclagem de velhos modelos e papéis sociais bem como a emergência de novas socialidades e subjetividades. Assim, em contraste com a rarefação da cor local na cidade–paisagem da geração dos simbolistas[2] que a precedera e na contra–mão de seus contemporâneos em cujos registros a positividade do campo é realçada numa perspectiva das perdas num mundo em transformações, Andradina de Oliveira apresenta a cidade meridional, moderna, racional, progressista.

O fato de o romance privilegiar o espaço urbano como lugar de um registro identitário singular, sem a desconfiança que costumava caracterizar a postura saudosista, não significa que sua perspectiva se limite a uma versão celebratória e romântica do processo de modernização no contexto do projeto político republicano de um estado conservador, orientado pela cartilha positivista. A partir da reciclagem de alguns elementos do naturalismo, o romance propicia um enfrentamento da problemática feminina no âmbito da estrutura da sociedade patriarcal, interpelando, por esse viés, alguns dos valores de classe vigentes, tanto na esfera íntimo–privada da família quanto no espaço público–cívico da cidadania. Para uma análise pontual dessas questões e partindo da hipótese de uma analogia entre forma corporal e urbana, proponho examinar a cidade de O perdão como figuração de um corpo político cujas condições de organização impõe regras de regulação social e moral, portanto, constitui um regime de poder que entrelaça três realidades distintas: o corpo erótico, o corpo social e o corpo letrado.

O foco narrativo de O perdão centra–se na história de Stella, a primogênita das três filhas de Leonardo de Souza, brasileiro abastado de descendência lusa, bem sucedido nas atividades agro–pastoris e empresário na área de comércio, cuja família constitui parte da elite local, com um estilo de vida comparável com o da alta burguesia européia. Já nos primeiros capítulos, a descrição de Stella, bela jovem de cabelos negros, porte senhoril e olhos

[2] A esse respeito, ver o estudo de Maria Luiza Berwanger da Silva, *Paisagens reinventadas: traços franceses no simbolismo sul–rio–grandense.* (Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999)

verdes misteriosos, aponta para um perfil biopsicológico em que se destaca o temperamento nervoso a revelar o fundo histérico de sua natureza. A caracterização estabelece o contraponto com a irmã mais nova, Celeste, de pele alva, cabelos louros e tristes olhos azuis, figura evocativa do ideal romântico de pureza angelical. Seguindo o exemplo da mãe, que vinha de uma família destituída de posses e que se casara por ambição, Stella revela seu lado pragmático ao desdenhar o amor e a paixão na escolha de um partido que possa lhe garantir no lar, o status de rainha. Sem descuidar de seus dons – é exímia pianista e exibe uma voz potente e dramática de soprano – transforma–se numa esposa solícita e mãe extremosa, até o momento em que sua tranqüilidade doméstica é interrompida com a chegada de Armando. Oriundo do Rio de Janeiro e sobrinho de seu marido, Armando havia depredado o patrimônio de sua família com seu estilo de bon vivant e é acolhido pelo tio para que possa concluir seus estudos de direitos.A vulnerabilidade de Stella diante da ousadia e mesmo violência dos métodos de sedução de Armando acaba tornando–a refém de uma paixão avassaladora que consome todo o seu ser. A fuga dos amantes, seguida da morte de Celeste, que alimentava uma paixão secreta por Armando, e do suicídio de Stella, insinuado no último capítulo, na breve cena em que contempla as águas do mar, encaminham o enredo para seu desfecho trágico. Pode–se dizer que o romance, em seu núcleo, subscreve o preceito do mestre do naturalismo, Émile Zola, ao registrar a evolução de uma paixão e culminar na queda do indivíduo duplamente sujeitado: às leis da carne que é fraca, e às pressões do ambiente, uma rede de poder que paralisa a subjetividade colocando–a num caminho sem opção de saída.

Ao atualizar traços naturalistas através da visão fatalista do destino da protagonista, é importante frisar que a autora não recorre às distorções psicológicas grosseiras que se observa nos romances de Aluísio de Azevedo, Adolfo Caminha e Júlio Ribeiro nos quais a personagem feminina vive ao sabor dos instintos até que o casamento e a procriação proporcionem a cura da libido desmedida ou então, que a morte traga o descanso para o corpo saturado pelo desejo insatisfeito. Apesar das insinuações da fraqueza feminina diante dos apelos da carne, as referências ao histerismo, signo da desidealização e sexualização da mulher branca em fins do século XIX, não operam da mesma forma que operavam no contexto narrativo dos romances naturalistas do século anterior uma vez que o elemento histérico é, primeiramente, sintoma de uma falta que o casamento não preenche, depois é utilizado, mais como um clichê médico para justificar o declínio da saúde de Stella nos meses que sucedem o seu "pecado" e, finalmente, após a fuga dos amantes, recorre como signo da supressão do desejo e negação do corpo. Poderia se perguntar, então, qual o mecanismo que atua sob e através desse elemento da caracterização, que sentidos exercem poder sobre o corpo desejante a ponto desse tornar–se um corpo doloroso, que nega a gratificação pela qual deixou uma vida para trás? Por que Stella é impedida de viver a descoberta do desejo e da sexualidade na relação com Armando, que

abandona os estudos e a chance de um futuro profissional brilhante por sua causa? A tomada de consciência do ato de transgressão seria resposta satisfatória se a visão da autora não fosse mais longe e mais fundo. Muito mais do que vítima da histeria, que não cumpre aqui a função de explicar caráter, Stella é vitimizada pelo código da moralidade burguesa introjetado pelo seu psiquismo e cujo poder produz um efeito devastador sobre o seu corpo a ponto de exigir a sua imolação3.Esse é, talvez, o ponto mais visível em que a estrutura da narrativa traduz, no nível dos sentimentos e ações individuais, o momento histórico em que são geradas as condições de sua possibilidade. A consolidação da República, no estado, implicou o monopólio do Partido Republicano Riograndense, o qual implementou um governo de base ideológica positivista, defensor da ordem burguesa como base do progresso econômico. As exigências do Estado positivista impunham o papel de contornar o conflito social para preservar a ordem da qual dependia o progresso e de assegurar o domínio das "classes conservadoras" que detinham o controle das forças produtivas.

O espaço de dominação dessa política de hegemonia burguesa atravessou a esfera pública para a privada, onde a mulher passou a ser alvo de uma verdadeira tecnologia do poder em termos da normalização de uma identidade e de um corpo compatível com um projeto progressista, mas conservador, elitista e patriarcal. Como testemunha desse momento histórico, não surpreende que Andradina de Oliveira tenha desenvolvido uma aguçada percepção das normas de comportamento e da cultura do casamento na sociedade burguesa como fatores determinantes na transformação do corpo feminino num corpo moralmente dócil, produtivo e disciplinado, afinado aos interesses de classe na ideologia da unidade sexo / matrimônio / amor / procriação. Isso se confirma na representação do casamento como uma relação pura e casta, destituída de prazer, na qual o marido exerce uma função paternal, visível na recorrência da frase de Jorge "minha filha" ao dirigir–se à mulher, ou então, na delicadeza e no "enlevo paternal" com que a trata. O recalque do amor físico torna–se condição *sine qua non* para a consolidação do espaço santificado e higienizado da família burguesa. Para Stella, a aceitação de seu corpo erotizado significa a perda de seu status, da referência nos valores de classe que dão legitimidade a sua identidade como mulher e, portanto, significa a ignomínia, o exílio, a exclusão do convívio social[4]. A narradora transcreve, em discurso indireto livre, as reflexões amargas de Stella quando Armando aceita cantar no bar do navio que os conduz ao Rio e a deixa sozinha no camarote "Ele, o amante lá estava, onde ela não mais podia entrar. É que a desonra só atingira a ela. Era então bem certo que a sociedade

[3] Em 1912, Andradina de Oliveira publicou a obra *Divórcio?* um romance epistolar composto por 26 cartas cujos relatos de experiências reais e fictícias, apresentam argumentos a favor da institucionalização do divórcio.

[4] Em1912, Andradina de Oliveira publicou a obra *Divórcio?* (Porto Alegre, Tipografia Universal) um romance em estilo epistolar constituído de 26 cartas nas quais os relatos de histórias reais e fictícias apresentam argumentos, por diferentes vieses, a favor do divórcio.

só fecha as suas portas à mulher que cai e as abre, sempre, ao vil causador da queda (...) Para todos os crimes dos homens há atenuantes; para os erros da mulher só há agravantes. Não se lhe perdoa a ignorância, a paixão, o verdor dos anos, a inexperiência de vida"(199,200). A ótica que preside a narração é de que as leis "monstruosoas e desumanas" da sociedade só se aplicam às mulheres. Esse é nitidamente um discurso que revela afiliação de classe – a universalização de uma condição feminina que é social e culturalmente específica – e é correto afirmar que a narradora se alinha com esse posicionamento. Contudo, a limitação do pertencimento autoral não acarreta uma miopia na visão das contradições de uma sociedade que discrimina a mulher separada, mas convive com a hipocrisia das casadas que, adúlteras, continuam "senhoras" a desfrutar das benesses do casamento e que exclui as mulheres do domínio público da cidadania por serem as zeladoras da afetividade, do desejo e do corpo enquanto as domestica segundo a razão normativa e civilizada da família produtiva. O suicídio de Stella põe a nu tanto a realidade da ilegitimidade social da mulher que rompe com o contrato social da indissolubilidade do casamento como a lógica da exclusão patriarcal e burguesa que, em pleno século XX, lhe nega a condição de sujeito portador de direitos.

Da mesma forma que o corpo erótico está submetido à economia da conjugalidade burguesa, o corpo social é regulado pela estrutura senhorial da classe dominante na nova ordem urbano–industrial. Andradina de Oliveira tinha clara a percepção desse corpo historicamente constituído e sua representação, no espaço doméstico, o torna emblemático das relações sociais na esfera publica, pontuadas pela hierarquia e controle, muitas vezes mascarados pela benevolência paternalista ou pelo altruísmo filantrópico que abafa a possibilidade de conflito. Entre os serviçais, Eva, a escrava alforriada, é a cozinheira que mal sabe falar, mas dirige–se ao seu "amo" para fazer gracejo sobre a comida e deixar contente "o seu povo", como a narradora comenta, com ironia, ao utilizar a frase em itálico. Birutinha, a tia de Stella, que por fatalidades da vida tornara–se uma indigente, é tolerada nas visitas à família quando busca alguma roupa ou alimento, causando desconforto, particularmente em Stella, pelo seu aspecto sujo e grotesco. Para ela, os pobres são fedorentos e enjoados, não suporta a presença da fila de miseráveis que Lúcia, sua irmã do meio, alimenta com um sopão uma vez por semana. A reação dos serviçais e da população de condição social inferior quando da confirmação publica da fuga dos amantes é de escárnio, explosão de rancor reprimido. Livres pela primeira vez no espaço reservado à família e pasmos diante de tanto luxo, se acomodam à mesa de jantar para um laudo almoço enquanto ridicularizam a fachada respeitável da família com epítetos como "gata assanhada" e "aquela bisca" ao referirem–se à Stella. Já nos mexericos do povo, comenta–se a identidade dos atores do escândalo na alta sociedade, "a casada com o capitalista?", "os podres de rico"(p. 238).

A percepção das diferenças sociais e tensões produzidas pelo acúmulo do capital na lógica capitalista, em seu compromisso com o progresso,

introduz uma questão correlata que é a produção do capital simbólico e seus agentes. No penúltimo e longo capítulo do romance, a cena se desloca para o Café América, onde um grupo de letrados comenta o escândalo, levantando argumentos pró e contra o valor literário da matéria: um fato vulgar, burguês por excelência, um adultério elegante mas chato, que não rende nem uma crônica decente, para um; para outro, um caso característico de paixão, um lance emocional, desses raros da vida. A conversa descamba para a crítica da produção local, com lamentos sobre as condições de recepção e situação da intelectualidade num meio asfixiante "envenenado pela bestialidade ambiente"(p.254). A cena é instigante e inscreve vários sentidos superpostos. Com as questões levantadas pelos "moços de talento", Andradina de Oliveira convoca o/a leitor/a de seu romance a rever seus valores críticos, numa defesa sutil da obra contra uma recepção "envenenada" pelo meio, particularmente, de parte de uma crítica avessa a romances de autoria feminina. A utilização de vozes que procedem da boemia ilustrada masculina, com traços misóginos, num espaço público noturno, onde a mulher considerada séria é proibida de circular produz, por sua vez, um comentário irônico sobre mais uma das exclusões da cidade moderna, a exclusão da mulher de seu corpo letrado.

7. Depoimentos

REGISTRO DE UM DIÁLOGO NAS TRILHAS DO COMPARATISMO

Eduardo F. Coutinho

Falar de Tania Carvalhal significa muito mais para mim que a mera apologia à incansável pesquisadora, à crítica sensível do fenômeno literário, à escritora meticulosa, perseguidora do *mot juste,* ou ainda à empreendedora de foros de debates e circuitos de investigação que tanto têm contribuído para a divulgação da Literatura Comparada. Tais qualidades acham–se sem dúvida presentes na figura da estudiosa em questão. Mas falar de seu trabalho para mim constitui um registro mais amplo: é a história de um diálogo, iniciado em Paris nos idos de 1985, no seio da Associação Internacional de Literatura Comparada, a AILC/ICLA, e que vem dando muitos frutos, dentre os quais uma acentuada contribuição para o desenvolvimento do comparatismo no Brasil.

Tendo feito minha formação pós–graduada em universidades norte–americanas já com grande tradição em Literatura Comparada – a Universidade de Carolina do Norte, em Chapel Hill, onde se realizara em 1958 o "2º Congresso da AILC/ICLA" que ocasionou a cisão entre duas orientações distintas do comparatismo, posteriormente conhecidas como "Escola Francesa" e "Escola Americana", e a Universidade da Califórnia, em Berkeley, famosa pela abertura que introduziu nos estudos comparados ao passar a incluir em seus programas outras literaturas além das que compunham o modelo triádico clássico "francês, inglês e alemão" – eu encontrava–me no Brasil em princípios da década de 1980, lecionando a disciplina na Universidade Federal do Rio de Janeiro, tanto nos cursos de graduação, onde esta já existia há algum tempo, embora com outra denominação, quanto nos de pós–graduação, onde era coordenada pelo saudoso professor José Carlos Lisboa. Ali, em meio a uns poucos colegas que também se haviam aventurado pelas searas da disciplina, eu compartilhava as benesses da transversalidade que somente o comparatismo permitia aos estudos literários, mas ao mesmo tempo padecia de suas inquietações e agruras, ressentindo–me do limitado espaço de que dispúnhamos para a troca de idéias. A disciplina, embora já fizesse parte do currículo da UFRJ, era ainda nova no meio acadêmico brasileiro, e trazia conseqüentemente em seu bojo as incertezas de um curto distanciamento crítico.

Imbuído do desejo de ampliar minha esfera de atuação – aquele mesmo impulso que me levara a transitar de professor de Literatura Brasileira a Comparada e que me lançara aos Estados Unidos na década anterior em busca de Mestrado e Doutorado na área – tornei–me membro da AILC/ICLA, e resolvi participar, em agosto de 1985, do XI Congresso da Associação, ocorrido na Universidade de Sorbonne Nouvelle, em Paris. Foi lá então que, em meio a intensos debates sobre todos os aspectos relacionados à disciplina, desde questões mais específicas pertinentes à Narratologia, à Semiologia e à Estética da Recepção, à época ainda muito em voga, até uma ampla discussão sobre a Tradução, a oposição entre o oral e o escrito e os diálogos de culturas, conheci Tania Carvalhal e demos início a uma parceria intelectual que não iria mais arrefecer. Professora de Literatura Francesa e Brasileira, com Doutorado na USP e ampla vivência do meio acadêmico francês, Tania também mergulhara pelo comparatismo e se encontrava àquela época grandemente seduzida pela possibilidade de desenvolvimento da área no Brasil. Dinâmica e empreendedora que era, sua proposta foi quase imediata: por que não fundamos uma associação nacional de Literatura Comparada, como as que temos visto aqui representadas e a vinculamos à AILC/ICLA? Do susto inicial, passei à reflexão e brindamos a futura realização na recepção de encerramento do Congresso, junto a outras duas participantes brasileiras, em tarde memorável sobre as águas do Sena.

A idéia, felizmente, não ficou em projeto. O objetivo comum – o desejo de propiciar, através de um intercâmbio mais dinâmico com os demais pólos de estudos da disciplina, um desenvolvimento verdadeiramente eficaz do comparatismo no Brasil – e a confluência de áreas de atuação distintas mas complementares – Tania transitava sobretudo pelas literaturas francesa e brasileira e eu pela brasileira e a hispano–americana, além da norte–americana que lecionara durante um tempo – foram responsáveis pelo resto da aproximação. De regresso ao Brasil, mantivemos contacto e, após ampliarmos o grupo fundador com a inclusão de outros pesquisadores da matéria, de pontos distintos do país, fundamos, a 9 de setembro de 1986, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, a Associação Brasileira de Literatura Comparada, a ABRALIC. E Tania, sua primeira presidente, organizou, dois anos depois, o primeiro congresso da Associação, também na UFRGS, onde estiveram presentes, além de um número expressivo de intelectuais brasileiros, quase todos os principais integrantes da então diretoria da AILC/ICLA.

As dificuldades na fase de implantação da ABRALIC foram evidentemente muitas, mas os esforços foram compensados. Hoje a associação, que conta com mais de dois mil sócios entre professores e pesquisadores de Literatura, é o principal órgão de estudos literários comparativos no Brasil, e o seu raio de atuação já alcançou amplas esferas, tendo constituído, inclusive, estímulo para a criação de novos cursos de pós–graduação na área. Suas atividades, nessas já quase duas décadas de existência, foram incontáveis, destacando–se, sobretudo, a realização de oito

Congressos Internacionais de grande repercussão (Porto Alegre, Belo Horizonte, Niterói, São Paulo, Rio de Janeiro, Florianópolis, Salvador e Belo Horizonte), seguidos da publicação dos respectivos Anais, que constituem itens indispensáveis na bibliografia do comparatismo no Brasil. Além disso, há que acrescentar–se a realização de diversos Colóquios e Seminários (o último significativamente na UFRGS, seu local de fundação, onde aliás se realizará o nono Congresso, previsto para julho do corrente ano), e a criação de dois veículos sumamente importantes de divulgação: o Boletim Informativo *Contraponto* e a *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, de qualidade reconhecida.

Mas o diálogo iniciado em Paris não se limitou à criação da ABRALIC. Além de diversas publicações que realizamos ao longo desse tempo, dentre as quais o livro *Literatura Comparada – textos fundadores*, publicado em 1994 pela Rocco (Rio de Janeiro), desenvolvemos ampla atividade junto à Associação Internacional de Literatura Comparada, da qual Tania é hoje Vice–Presidente, e indicada pelo Comitê de Nomeação para a presidência no próximo triênio, a iniciar–se ainda neste ano de 2004. No âmbito dessa associação, onde exercemos diversos cargos, e oscilamos freqüentemente entre ondas de entusiasmo e cautela, sua atividade foi infatigável, e cabe–me destacar sobretudo, com o olhar de testemunha, sua participação na criação de outras associações nacionais – a argentina, a uruguaia e mais recentemente a peruana – e a organização de colóquios e simpósios, muitos deles na velha sede da UFRGS, com a presença sempre expressiva da AILC e de figuras representativas do meio intelectual brasileiro e hispano–americano. Não seria demasiado acrescentar que os textos apresentados nesses eventos eram quase sempre publicados em Anais ou livros, muitas vezes após cuidadosa seleção.

É como grande professora, hoje atuando no Programa de Pós–graduação em Letras em orientação de teses da UFRGS, onde exerceu a maior parte de sua carreira docente; como escritora, autora de diversos livros de ensaios (*A evidência mascarada – uma leitura da poesia de Augusto Meyer* (1983) e *O próprio e o alheio: ensaios de Literatura Comparada* (2003), para citar um dos primeiros e o mais recente de seus livros) e organizadora de um grande número de outros, em especial sobre autores de sua terra – o Rio Grande do Sul –, como pensadora, que soube muito bem dosar a prática acadêmica e a vivência no meio intelectual e artístico dentro e fora de seu país, e como empreendedora, que soube tornar concretas e manter com pulso firme muitas de suas idealizações, que a estamos homenageando neste livro, em momento em que se apresenta na plenitude de suas atividades. Mas é sobretudo como a amiga, a companheira generosa de atividades intelectuais e a locutora de um diálogo sem fim pelos meandros do comparatismo, que rendo minha mais sólida homenagem, na certeza de que muitos ainda serão os frutos desse saudável contraponto de idéias.

LITERATURA, COMPARATISMO Y REDENCIÓN

Claudia Costanzo

De los múltiples perfiles que podrían dibujarse de Tania Carvalhal me interesa, en esta oportunidad, vincular alguno de sus aportes a los estudios comparatistas con la que, a mi juicio, es una de sus más sobresalientes cualidades: su potestad salvífica. Así nombró Azorín a uno de sus personajes: *Salvadora.*. La Salvadora de Azorín comparte con Tania ese extraordinario don de encantar a sus contertulios, esa profundidad inasible, de la que manan las respuestas más sensatas, ese andar armónico en el ojo de las tormentas, esa increíble alegría vital, esa dulce afabilidad, Pero, la Salvadora de Azorín está demasiado impregnada del pesimismo del "98" español como para dar realidad a las pretensiones de semejante nombre; de modo que Tania, su doble real, acaba superando a su antecesora al haber sido capaz de poner en obra las acciones que el nombre de su homóloga prefigura.

EL ARA DE LA TRADICIÓN

Una de las preocupaciones salvíficas de Tania está ligada a la tradición. Desde nuestros primeros diálogos me comentó esa obsesión suya de rescatar lo pasado, de mantener en pie y viva la obra de sus predecesores –muertos o vivos–, entendiendo que esto es clave para la construcción del saber y, sin duda, requisito no de la identidad americana [1] (que existe más allá de que los americanos queramos o no verla) pero sí de la salud del imaginario americano, es decir, del registro, del acervo conceptual que nos permite dar cuenta de esa identidad. Tania ha gustado mucho de reorientar la célebre formulación de Octavio Paz, "tradición de ruptura", haciéndola bascular entre la "ruptura de la tradición" y la "tradición de la ruptura". Me decía, en uno de eso diálogos:

"Son literaturas (las latinoamericanas) que sufren igualmente de una ruptura de la tradición. Literaturas que –y hasta podríamos apelar a un juego

[1] Aunque sé que "no todos los dioses me lo aprobarán" (como Hera acostumbraba a decir para expresar sus discrepancias en el Olimpo) y tal vez Tania sea la primera en oponerse, me he tomado la libertad de usar el nombre de "América" para designar a este trozo de mundo que suele denominarse "América Latina", bajo el mismo principio metonímico que ha esgrimido otro pedazo del conjunto americano –más pequeño y menos representativo de la diversidad y de las tradiciones americanas– para tratar de apropiarse del nombre de América. "América" y "Latinoamérica" son, en este escrito, sinónimos.

de palabras – vivieron la "tradición de la ruptura" al desvincularse de las literaturas de las metrópolis y que después en ellas mismas, en su propio proceso de consolidación, también establecieron una tradición nueva que fue la ruptura de la propia tradición."

Lo que en Paz constituía un diagnóstico es para Tania un problema: cierto que el afán rupturista de la literatura latinoamericana se explica por la ruptura fundacional, por la necesidad de operar un corte con las ex–metrópolis, pero esto se volvió un *modus operandi* aplicado indiscriminadamente hacia afuera y hacia adentro de América. Lo irónico – podría agregarse – es que ése es el *modus operandi* de las ex–metrópolis: son rupturistas al interior de sus propias literaturas. Lo que implica, complementando el pensamiento de Tania, que mientras mantengamos nuestros afanes rupturistas, seguiremos siendo epígonos de algo más profundo que los dichos o el estilo de un equis escritor: seguiremos siendo una extensión epistemológica de Europa.

Convencida de que el estudio es una praxis y de que todo problema está allí para que alguien le dé una solución, Tania propone un camino para dar feliz término a *La búsqueda del presente* (latinoamericano) sobre la que se cuestionaba Paz en su discurso del Premio Nobel. Tal camino se asienta sobre la observación de que esos "vacíos", esas zonas ignoradas de la historia de América, cuyo desconocimiento, a juicio de Paz, impedían una clara lectura del presente, reaparecen como vacíos de lectura, en el más literal sentido del término, o, en palabras de Tania: "a mi modo de ver, hay agujeros en la literatura brasileña, en la uruguaya, en la argentina porque esas literaturas olvidan autores fundamentales." En consecuencia, el recuerdo de esos "autores fundamentales", el rescate de obras marginadas por sucesivas oleadas rupturistas, permitiría recomponer las literaturas americanas y, a la vez, este conocimiento del conjunto traería un presente más satisfactorio, más armonioso, gracias a que estaría sólidamente apoyado en el pasado que lo generó. Aunque Tania, hasta dónde yo sé, al menos, no lo ha dicho así, emana del conjunto de sus escritos y de sus acciones la certeza de que la armonía proveniente de esta reconstrucción literaria ha de trascender la Literatura y, contribuyendo a un mejor conocimiento de América por los americanos, incidirá también en un crecimiento de la armonía social, En resumen, todo lo anterior puede sintetizarse en un principio claro, sencillo y sabio: los afanes rupturistas americanos no nos han traído más que pesares; invirtámoslos, poniendo las otrora fuerzas rupturistas en obra de rescate e invertiremos los resultados. Obra de rescate que en Tania es incansable y titánica; su proficua labor como Directora del Instituto del Libro, los innumerables libros que ha coordinado y organizado sobre muy variados temas, los incontables artículos diseminados por todo el mundo, las recomendaciones a sus alumnos y orientandos, las investigaciones ya acabadas y las que están en proceso, son algunas de las muchas formas en que ha ido viabilizando esa sana obsesión suya de devolverle a América su tradición.

Se trata, entonces, de una recuperación (de la tradición) y de una reconstrucción (de la identidad y del cosmos) por medio de la lectura. Por tanto "en el principio era la lectura", habida cuenta de que esta formulación es abarcativa de sus subtextos "verbo" y "acción" (enmienda del Génesis que Goethe atribuye, como se recordará, a su personaje Fausto). Si bien sabemos, hace mucho, que la lectura es palabra y que es acción, Tania Carvalhal constituye un caso paradigmático de tal síntesis. Por esa misma razón, para referirme a uno de los desarrollos teóricos comparatistas (la noción de *intertextualidad interna*) con los que Tania ha nutrido desde el terreno conceptual este cultivo de la tradición americana, me detendré en un recodo del camino, atendiendo algunas consideraciones de José Enrique Rodó sobre el "espectador" que ayudan a delinear algunas aristas de la amplia proyección del concepto de *intertextualidad interna.*

El RECODO DEL ESPECTADOR

Decía Rodó, en un artículo poco difundido[2], que erró quien dijo que la humanidad se dividía en los dos grandes grupos de víctimas y victimarios; según Rodó, esta clasificación desconoce al grupo mayoritario: el de los espectadores. Y se incluía a sí mismo entre los espectadores y con él a todos los periodistas –condición bajo la cual escribió ese artículo. Igualmente deberían, siguiendo este razonamiento, incluirse en la categoría de espectadores otros que hacen de la observación del mundo y de la vida la razón de su existencia: artistas, analistas, científicos.

El sesgo crítico que tal aserto tenía en 1914, cuando Rodó escribió la nota en cuestión, debería verse invertido en el 2004. Habitamos una época cuyo imaginario se ha nutrido de la Teoría de la Recepción, que ha absorbido la otrora revolucionaria idea de la "obra abierta" hasta convertirla en un dato de la realidad, que vehementemente defiende las prerrogativas y albedríos del lector. En nuestra época, habida cuenta de lo antedicho, seguramente los artistas, analistas y científicos encontraremos un gran beneplácito al caer en la cuenta de que nos alcanzan los privilegios del lector, en virtud de que la condición de espectador es intrínseca a nuestros quehaceres.

Una prueba de cuán activo es – o puede ser– ese espectador, es la larga lista de artistas y analistas que han querido, a través de sus producciones, corregir algún hecho del que, en primera instancia, fueron unicamente espectadores: el célebre "Caso Kugelmass", ficción en la que Woody Allen inventa un personaje que, por medio de la magia trata de salvar Madame Bovary del suicidio. El conocido episodio de *Los Intocables de Eliot Ness*, en el que Brian de Palma interpola la que tal vez sea la caída más conmovedora de la historia del cine – la del bebé cuyo cochecito se escapa al control de una madre herida en la masacre reconstruida en *El Acorazado Potemkim* – para satisfacer el ansia de todos o casi todos los cinéfilos,

[2] Rodó, José Enrique, "Introito de una pequeña sección" (1914), *Obras Completas,* Madrid: Aguilar, 1957, ps– 1162–1163.

salvando al infante en la ficción de su película. "El balcón", famoso cuento de Felisberto Hernández, irradiado poco después de escrito desde la Tour Eiffel, es todo él una operación de salvataje en y por la literatura, esta vez, de una mujer real. Felisberto conoció a esta mujer en oportunidad de acompañar a Alfredo Cáceres en una de sus visitas a sus pacientes aquejados de enfermedades psiquiátricas, y que, según se cuenta Felisberto describió como prisionera de una habitación verde y necesitada de una ventana; Felisberto declaró que le haría esa ventana y una semana después estaba terminado "El balcón". En ese cuento, un balcón de invierno oficia, en efecto, como ventana de una pobre loca aunque...solo parte de la historia que refiere ese relato.

Como se ve, a veces un texto es el instrumento para reparar un acontecimiento frente al cual su autor ha sido impotente (el caso de Felisberto constituye una modalidad muy ostensible de un fenómeno que pulula en la Literatura, bajo numerosísimas variantes) y muchas veces, la "operación de salvataje" que se incluye en ese texto es una forma de intertextualidad: una cita de una obra precedente que, al tiempo que citada, es corregida y así re–escrita en la obra que la alude. Solo que la corrección no borra ni niega la obra precedente, sino que, por el contrario, la cita la salva también; la condición de espectador no resulta solo previa a la de creación–salvataje, sino que la operación de citación, la cita, hace convivir las dos funciones en el presente de la segunda obra –la que contiene la cita– de modo que la obra citada se "actualiza", en cierta forma, reafirma (o recupera) su vigencia merced a esa cita que la trae al presente. Tal observación no es más que una pequeña variante de la consignada en el tan aludido texto "Kafka y sus precursores", que a su vez es una buena formulación de esa constante de la Modernidad, en que sucesivas generaciones de artistas y pensadores recomponen la historia, seleccionando diferentes listas de artistas y pensadores, de modo que constantemente resulta privilegio y responsabilidad de los vivos estimar la valoración de generaciones y generaciones de antepasados. Schlovski lo ironizó mucho antes de que Borges lo valorara con la tan conocida frase "la herencia va de tío a sobrino"; una observación que desde nuestro presente se ve como complementaria de la ya mencionada "tradición de ruptura". No obstante ello, téngase presente el matiz de la variante: el acento no está puesto en el fenómeno, procedimientos e implicancias de la selección entre antepasados, sino en el hecho de que las mencionadas modalidades de "cita" cumplen a la vez varias funciones: recuperan la obra pasada, la corrigen, generan (o coadyuvan a generar) una nueva obra que brota del germen de la precedente y esto es explícito; constituyen una forma de espectación (y expectación), pero activa, en la que el espectador, sin dejar de serlo, es también creador y además, a veces, salvador.

Sin embargo, el matiz no sorprenderá mucho. Tal vez sea menos fácil aceptar que similar procedimiento puede operarse en la reflexión teórica. Y he aquí un aspecto muy interesante de la noción de intertextualidad interna propuesta por Tania Carvalhal.

EL RETORNO A LA INTERTEXTUALIDAD INTERNA

La tradición rupturista es, posiblemente, mucho más severa en el campo teórico que en el del arte. Cuenta, incluso, con una justificación epistemológica que ha sido tan famosa como convincente al punto de hacer creer a muchos que las cosas no pueden ser de otro modo: la sucesión de "paradigmas" de Kuhn. En América, la tradición rupturista de los teóricos presenta, al parecer, en la actualidad, la coexistencia de las dos fases descritas por Tania Carvalhal en su estudio sobre la Literatura, ya referido en estas líneas: la de ruptura con las metrópolis europeas y la de negación de los predecesores. El gran despliegue post–colonialista es, desde su nombre, buena muestra de lo primero; el excesivo fervor anti–estructuralista, prueba de lo segundo. El desarrollo de este segundo asunto, muy polémico, no corresponde en el marco de un libro cuyo objetivo es el reconocimiento de la obra de Tania Carvalhal; bastará que cada uno se pregunte de cuántos teóricos y críticos latinoamericanos prescinde en sus escritos, sea porque esta negación del otro parece un requisito de la autoafirmación personal, sea porque esos otros propugnaron un camino de lectura que perfila a la capilla opositora (la reyerta maniquea, dicotómica, binaria, disparada hacia predecesores o contemporáneos no parece haber dejado de ser parte de la identidad occidental ni América parece haber logrado algún tipo de síntesis que la supere).

Por su parte, Tania, siempre expectante y siempre activa y salvadora en su espectación–expectación, no ha cesado de buscar formas de tales síntesis, opciones que más allá de las reyertas y las rupturas, permitan que dejemos de dilapidar energías como actores de este binomio arquetípico (solo existo si tengo un otro al que destruir) para concentrarlas en la producción del saber. Al referirse a su noción de *intertextualidad interna* nos explica:

> pensar a pluralidade literária latino–americana significa desdobrar dois eixos de investigação que correm simultâneos: o das relações internas, no próprio continente, e o das relações externas, com a cultura ocidental como um todo.[3]

Naturalmente, la atención a las relaciones "externas" (las de una literatura con las de otros continentes) es insoslayable, se considere el continente que se considere: no hay país en el planeta al que no hayan llegado obras producidas en otros lugares, las que han sido leídas y "devoradas" en él; es más, por fortuna es así, puesto que tal realidad permite en todas partes el conocimiento de lo diverso y la experiencia muestra las bondades de la heterogeneidad en tanto ésta nos aleja de los dogmatismos. La *intertextualidd*

[3] Carvalhal, Tania, "Literatura Comparada em América Latina: contibuição para novos paradigmas, em *Literatura Comparada: Os novos Paradigmas*, , Actas del ll Congreso de APLC, Porto, Afrontamento Ltda,, 1996, 469. Naturalmente, en otros trabajos, Tania Carvalhal analiza las relaciones de la literatura latinoamericana con literaturas no occidentales, por ejemplo en "La tradition du Haiku dans la poésie latino–américaine: un cas de médiation". *Actas Xlll Congreso ICLA, 1991.*

interna incluye pues la mirada al "afuera" sin el que ni quiera podría definirse el "interior" (es decir, el término *interior* solo puede pensarse en complementariedad con *exterior*; como Freud lo decía respecto al Paraíso y al Infierno, suprimir uno es suprimir el otro).

Con el sabio reconocimiento de la presencia de ese exterior en el interior de la Literatura Americana (aunque "antropofagizado"), Tania pone el acento en el campo complementario. Este camino de lectura desbarata el esquema escolar de los períodos sucesivos de la historia de la Literatura, que va ensartando la retahíla de las corrientes europeas y colocando en los márgenes sus correspondencias americanas, que dispone el proceso literario de América como una suma de saltos elípticos de modo que los cambios estéticos se explican únicamente por un afán epigonal. Las elipsis históricas comienzan a salir del silencio, a revelar las claves que encierran, en tanto empieza a observarse que, declarada o no, la lectura de sucesivas generaciones de americanos de las obras precedentes dentro de la propia América, ha ido dejando su huella en sus escrituras. Comienza a observarse que ha habido constantes propias de la literatura americana, que permanecieron más allá de las mutaciones de estilo de las metrópolis y de la presencia de tales mutaciones en los textos americanos. Puede empezar a verse, por ejemplo, que en esa parte del mundo que nació como fantasía, el esquema fantástico se apoderó del imaginario y así, difícilmente un artista americano pudiera creer cabalmente en los principios racionalistas o en las leyes de la ciencia moderna; tal vez por eso las obras americanas más interesantes de cualquier período coinciden en la recreación de lógicas más analógicas que deductivas o inductivas. Puede, también, observarse que rara vez las obras interesantes de nuestra literatura reverencian los principios de causalidad y sucesión; que presumiblemente su lógica está más cerca de una hipóstasis helicoidal, emparentada con las epistemologías indígenas y afroamericanas [4]. Pueden entenderse mejor los vínculos entre los dos grandes bloques lingüísticos de América Latina –una de las grandes preocupaciones de Tania– y así ver como la lectura de Mário de Andrade llegó a Borges o como Paz aprendió a hacer "poesía concreta" de Haroldo de Campos o cómo impactó Huidobro a los poetas brasileños.

La misma noción y similar metodología puede aplicarse al campo teórico. Tania ha ido recorriendo y trazando para otros la senda del estudios del "discurso crítico" y estableciendo nexos entre los aportes de Guilhermino César, Augusto Meyer, Antonio Candido, Rodó, Rodríguez Monegal, Rama y tantos otros...

Por este camino Tania nos invita y nos conmina a salvarnos de los flagelos que los propios americanos nos propinamos: las rupturas se vuelven síntesis; las fracturas, diálogos, las elipsis, discursos; las reyertas, estudio; los vacíos, presencias. Un poco menos beligerante al interior de sí misma, un poco menos auto–agresiva, América, menos sangrante, menos cercenada y más vital, saludará, agradecida.

[4] Costanzo, Claudia. *Moinhos de tempo*. Tesis Doctoral. Tania Carvalhal fue la orientadora de esta Tesis.

LITERATURA COMPARADA E ESTUDOS DA TRADUÇÃO: UM PERCURSO E UMA PERSPECTIVA

Sara Viola Rodrigues

O título deste trabalho aponta para um percurso realizado e um rumo que se descortina. Este último refere–se a um projeto de pesquisa que se pretende desenvolver nos próximos meses e que visa a examinar o estado da arte dos Estudos da Tradução no Brasil e na América Latina hoje. Todavia não se trata de um trabalho que irá de fato ter início nos meses vindouros. Muito pelo contrário, o projeto em vista é fruto de reflexão e de experiência acumuladas ao longo de, pelo menos, quase 20 anos de pesquisa e ensino da Tradução, fato esse que veio a favorecer os liames acadêmicos com a Literatura – disciplina desde muito tempo alvo de nosso maior interesse.

Já no início deste relato de um percurso que se pretende ampliar, percebe–se a familiaridade com a experiência de "margem", "fronteira": nosso projeto de mestrado[1] em avaliação da tradução, embora utilizando um modelo de base lingüística – cuja meta era a equivalência de sentido – sobressaiu–se exatamente por demonstrar a complexidade do fenômeno tradutório, rebelde a qualquer tipo de normatização rígida. Tal constatação, evidenciada no trabalho dissertativo, levou posteriormente à elaboração do Projeto "Avaliação da Qualidade da Tradução: uma questão interdisciplinar", vinculado ao Departamento de Línguas Modernas e ao Núcleo de Estudos da Tradução Olga Fedossejeva (NET) do Instituto de Letras da UFRGS, como subprojeto do Projeto Integrado "O Texto Literário Estrangeiro: Leitura, Tradução e Produção", inserindo–se na Linha de Pesquisa Teoria e Crítica da Tradução desse Instituto.

Fenômeno interdisciplinar por excelência, a desafiar constantemente teóricos e teorias que buscam enquadrá–lo em moldes interpretativos e críticos sem brechas, ao longo dos tempos, a tradução foi crescendo como um campo fértil de investigação para todos os gostos e mentalidades. E, ao estudar sua história, a cada nova exploração, salientava–se, para nós, a questão da "margem"; questão essa traduzida de formas diversas, na diversidade de expressões, nos variados momentos da crítica, resumidos e

[1] RODRIGUES, Sara Viola. A Avaliação da Tradução: Aplicação do modelo de Juliane House a textos traduzidos do inglês para o português. Dissertação de Mestrado, PUC/RS, abril de 1985.

apontados por Schleiermacher, no movimento pendular da primazia de atenção ora para o autor, ora para o leitor da tradução.

Hoje se percebe que as observações de Schleiermacher serviram muito mais do que para simplesmente orientar a atenção do crítico para dois pólos do fenômeno tradutório, colocados, por alguns, na esfera exclusiva de uma metodologia tradutória. De modo categórico, embora sem utilizar os termos *hermenêutica* e *recepção*, o teórico alemão pôs em relevo esses temas, os quais seriam, mais tarde, retomados por Walter Benjamin, Ortega y Gasset e tantos outros pensadores, até nossos dias. Com efeito, em 1813, ao proferir o tratado sobre "Os Diferentes Métodos da Tradução" – *Methoden des Übersetzens* – Schleiermacher iniciava sua exposição, ressaltando tais questões[2] como fundamento de seu tratado. Sem, naturalmente, utilizar a terminologia que posteriormente seria criada por Jakobson (1959), o teórico alemão aborda, ainda, na introdução do ensaio, os conceitos de *tradução interlingual*, *intralingual* e, também, a concepção de que para (se) comunicar, é preciso traduzir, noção que depois Otávio Paz retoma e aprofunda no texto sobejamente conhecido: *Traducción: literatura y literalidad*[3].

[2] Assim escreve Scheliermacher: *The fact that speech is translated from one language into another confront us everywhere in a variety of forms. On the one hand, this enables people who perhaps were originally separated from one another by the whole breadth of the earth to come into contact or perhaps to assimilate into one language the products o another language that has been extinct for many centuries. On the other hand, we need not even go outside the boundaries of one single language to find the same phenomenon. For the different tribal dialects of one nation and the different developments of the same language or dialect in different centuries are, in the strict sense of the word, different languages, which frequently require a complete translation. Even contemporaries who are not separated by dialects but who come from different social classes that have very little contact and who are far apart in their education can often communicate with each other only through a similar process of translation. Are we not often compelled, after all, to translate for ourselves the words of another person who is quite like us, but of a different temperament and mind? For when we feel that in our mouth the same words would have an entirely different meaning, or here a stronger or there a weaker weight than in his, and that we would use quite different words and phrases if we wanted to express in our own way the same things he meant to say, then it seams, as we define this feeling for ourselves more closely (...) that we translate. Occasionally we must translate even our own word, when we want to make them very own again* (Translated by Waltraud Bartscht. In: SCHULTE, R & BIGUENET, 1992: 32–3).

[3] Otavio Paz inicia o capítulo " Traducción: literatura y literalidad" com a seguinte tese: *Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido. La traducción dentro de una lengua no es, en este sentido, esencialmente distinta a la trducción entre dos lenguas y la histoira de todos los pueblos repite la experiencia infantil: incluso la tribu mas aislada tiene que enfrentarse, en un momento o en otro, al lenguaje de un pueblo extraño. El asombro, la cólera, el horror o la divertida perplejidad que sentimos ante los sonidos de una lengua que ignoramos, no tarda en tranformarse en una duda sobre la que hablamos. El lenguaje pierde su universalidad y se revela como una pluralidad de linguas, todas ellas extrañas e ininteleigibles las unas para las otras. En el pasado, la traducción disipaba la duda: si no hay una lengua universal, las lenguas forman unasociedad universal en la que todos, vencidas ciertas dificultades, se entendien y comprenden. Y se comprenden porque en lenguas distintas los hombres dicen siempre las mismas cosas. La universalidad del espíritu era la respuesta a la confusión babélica:; hay muchas lenguas, pero el sentido es uno. (...); la traducción respondía com el ideal de una inteligibilidade universal a la diversidad de las lenguas. Así, la traducción no solo era una prueba suplementaria sino una garantía de la unidad del espíritu. La edad moderna destruyó esa seguridad* (PAZ, 1971/1981: 7).

Após a tese de doutorado[4] em Literatura Comparada envolvendo sistemas literários e autores bastante singulares unidos pelo tema de investigação, sentimos a necessidade de dar andamento à permanente capacitação exigida pelas atividades da docência e da pesquisa. Buscamos, então, nessa etapa, escolher uma trajetória que, cada vez mais, viabilizasse o aprofundamento e a especialização de nossos próprios interesses acadêmicos.

Examinando a área, em suas linhas e processos de investigação – organizados seletivamente por grupos e ações institucionais para sistematizar a jornada do pesquisador – escolheu–se a Linha de Pesquisa "Limiares Críticos no Comparatismo", uma das várias Linhas do Grupo de Trabalho (GT) de Literatura Comparada da Associação Nacional de Pós–Gradução e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL).

Criada em junho de 1996, durante o XV Encontro Nacional da ANPOLL em João Pessoa, a referida Linha teve como sua primeira Coordenadora a Profa. Dra. Tania Franco Carvalhal. Dona de inquestionável tino para discernir, entre várias teorias contemporâneas e inúmeras proposições do momento, o que é realmente importante e inovador para o avanço do conhecimento na Área, a Profa. Tania, em diálogo com os membros do GT, sintetizou, no título de uma Linha, o contexto situacional da pesquisa comparatista finissecular, apontando uma direção segura e rentável para os projetos que seriam lançados no espaço das investigações desse GT[5].

O título da Linha ia ao encontro de nosso interesse, já mencionado, pela questão das fronteiras. Do GT de tradução da ANPOLL, migramos para o GT de Literatura Comparada, exatamente pela perspectiva de pesquisar a tradução como um fenômeno intertextual e interdisciplinar por excelência, o que seria possibilitado amplamente na referida Linha de Pesquisa. Com efeito, conforme registrado na apresentação do Projeto Integrado "O Texto Literário Estrangeiro: Leitura, Tradução e Produção", anteriormente citado, além do

[4] RODRIGUES, Sara Viola. O Tema da Decadência em *Absalão! Absalão!* E *Yaka*. São Paulo: USP, 1995. Tese (de doutorado) em Literatura Comparada (Angolana e Norte–americana) envolvendo as obras citadas no título dos escritores William Faulkner e Pepetela (Arthur Maurício Pestana dos Santos).

[5] A bem da verdade, não exclusivamente no referido GT. Tania Franco Carvalhal, pensando amplamente, preocupando–se com o *balanço* e as *interrogações prospectivas* sobre a Área de Literatura Comparada no final do século e, ainda, visando à investigação dos "limiares" da disciplina, organizou, em 1997, a publicação do livro *Literatura Comparada no Mundo: Questões e Métodos*, fruto da pesquisa "Questões e Métodos em Literatura Comparada" realizada no âmbito da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC–ICLA) em 1994. Possuindo também invulgar percepção para a oportunidade de realizações acadêmicas de valor e alcance, a Profa. Tania, reuniria grande parte desses pesquisadores e membros da AILC–ICLA no seminário internacional "Culturas, contextos, discursos: limiares críticos no comparatismo, na UFRGS, em junho de 1999. Ainda no mesmo ano, coordenaria a publicação de livro com o mesmo nome, com o objetivo de reunir os trabalhos apresentados no evento, registrando a atuação dos pesquisadores da Linha de Pesquisa "Limiares Críticos" do GT de Literatura Comparada da ANPOLL.

aspecto lingüítico e textual, a tradução, estabelecendo–se entre diferentes sistemas e contextos culturais,

> constitui–se como uma prática interpretativa que ultrapassa os limites dos sistemas lingüísticos, que não se limita à busca do sentido. É uma atividade de produção de sentidos, veículo para a interpretação, ato de leitura onde os sistemas receptores são "tradutores", aqueles que interpretam e que são, também, necessariamente, críticos na medida em que não só interferem, e transformam, mas também transgridem e recriam.

A partir dos trabalhos realizados no Projeto "Avaliação da Qualidade da Tradução: uma questão interdisciplinar", nos quais se fixou preferencialmente o estudo da textualidade do *corpus* – na perspectiva do texto considerado como uma unidade imanente, sem deixar de lado a perspectiva do texto na sua relação de interdiscursividade, ficou claro que deveríamos focar mais de perto a inter-relação da Tradução com as demais disciplinas do conhecimento, a fim de buscar algumas respostas para os intricados problemas de limites entre as disciplinas. Os limites estabelecidos nos resultados da Pesquisa, pelo privilégio que fora concedido ao foco preferencial da textualidade, nos transportara para a constatação de que para avaliar a tradução é preciso considerá–la um ato de leitura, produção de sentido e reescrita.

O texto considerado enquanto diálogo intertextual, intediscursivo e intercultural, colocou–nos de imediato no rumo de investigar mais de perto, em primeiro lugar, a relação da Tradução com a Crítica Literária e a Literatura Comparada, cuja teoria permite e mesmo estimula tal investigação. Em segundo lugar, viu–se a importância de explorar a relação da Tradução e da própria Literatura Comparada com os Estudos Culturais – disciplina polêmica no contexto dos anos 80 e 90.

Para examinar a relação entre as teorias da Tradução e da Literatura Comparada, visando perceber com maior nitidez os limites entre as disciplinas acima mencionadas, verificou–se a necessidade de, num primeiro momento, ler, estudar e traduzir textos de caráter disciplinar, teórico ou metodológico, que oferecessem subsídios para o exame das noções de limites, fronteiras. Assim, a análise do processo de leitura, produção de sentido e reescrita, dar–se–ia na própria experiência de tradução dos referidos textos, o que configura um processo de pesquisa–em–ação. Ao realizar essas atividades, almejava–se perceber, via comparação, o semelhante e o diferente entre tais áreas do conhecimento em termos dos aspectos acima indicados e, ainda, a função da tradução nos diferentes sistemas literários.

Desse modo, logo em seguida, iniciaríamos o Projeto "A Práxis Tradutória, a Literatura Comparada e os Estudos Culturais"[6] tendo, como

[6] A equipe do Projeto (sob nossa coordenação) é formada pela Profa. Dra. Patrícia Lessa Flores da Cunha – parceira sagaz e estimulante – e por dois bolsistas PIBIC/CNPq.

objetivos específicos, (1) traduzir textos fundamentais para a reflexão sobre os estatutos teórico–críticos da Literatura Comparada e da Crítica Literária, levando–se em conta o papel de intermedição cultural desempenhado pela tradução literária. Esse papel, assentado sobre a relação entre Estudos da Tradução e Crítica Literária, propicia um espaço privilegiado de questionamento e produção textual, engendrados pela prática tradutória *per se*; (2) identificar os pontos fronteiriços nessa relação interdisciplinar, já que o interesse central dos pesquisadores de Literatura Comparada, nesse início de século, é registrar criticamente o desenvolvimento da área, reexaminar conceitos e redefinir rumos e fronteiras, com o objetivo maior de clarear o próprio conceito *de* e *da* disciplina; (3) traduzir textos teóricos e críticos de autores considerados relevantes para as áreas de Tradução, Literatura Comparada e Estudos Culturais; (4) organizar e reunir os textos traduzidos, publicando–os, precedidos de ensaios críticos destinados a favorecer a reflexão sobre os estatutos críticos referidos, e sobre tópicos relavantes abordados, manifestando nosso posicionamento crítico.

Seria exagero alongar–nos relatando pormenores das atividades desenvolvidas no Projeto. Vale a pena destacar, no entanto, que além das tarefas diretamente relacionadas com suas atividades de pesquisa, houve nossa orientação de uma tese de doutorado, já defendida[7]; uma de mestrado[8] – cuja autora já está dando continuidade à pesquisa, agora em fase de doutoramento[9]; a participação de bolsistas PIBIC/CNPq; uma dezena de artigos publicados; a organização, a cargo da Profa. Patrícia L. Flores da Cunha, do nº 11 dos *Cadernos de Tradução do Instituto de Letras*, número especialmente destinado à divulgação dos trabalhos orientados e produzidos junto ao NET–IL, no âmbito do Projeto "A Práxis Tradutória, a Literatura Comparada e os Estudos Culturais" e nossa participação em eventos[10] com apresentação de trabalhos relacionados ao Projeto citado. O *corpus* traduzido (cerca de 10 artigos) aguarda publicação, nos moldes estabelecidos pelo Projeto.

Tivemos também o que chamaríamos de "atividades associadas". O Projeto "A Práxis Tradutória, a Literatura Comparada e os Estudos Culturais" afinou–se em suas metas principais com o Projeto "Estudos de Literatura Comparada, Tradução e Terminologia: América Latina e Espanha" – espinha dorsal do Convênio MEC–DGU – Brasil / Espanha, sob a coordenação da

[7] SCHULTZ, Erica S. L. F. Parâmetros Pedagógicos de Avaliação de Traduções. Tese de Doutorado. UFRGS, Porto Alegre, 2004.

[8] FRANCISCO, Amanda R. Traduzindo Moll Flanders: As Versões de Lucio Cardoso e Antonio Alves Curi sob a perspectiva dos Estudos da Tradução. Dissertação de Mestrado. UFRGS, 2003.

[9] O título do Projeto de tese aprovado de Amanda R. Francisco é: Releituras Possíveis: T.S. Eliot por Ivan Junqueira. UFRGS, 2004.

[10] Como, por exemplo, no X Ciclo de Literatura e Encontro do GT de Literatura Comparada da ANPOLL. Colóquio Divergências e Convergências em Literatura Comparada Hoje. De 15 a 17 de outubro, no Campus da UFMS, em Dourados. Título do trabalho apresentado : " A Evolução do Conceito de Equivalência nos Estudos da Tradução: da Fidelidade à Recriação".

Profa. Dra. Tania Carvalhal. Como resultado parcial, já houve quatro missões de trabalho do Brasil na Espanha (uma sob nossa responsabilidade), duas bolsas sanduíche para doutorado e uma publicação internacional[11], com nossa participação.

Outra atividade associada foi a inclusão do trabalho de tradução[12] do livro *Knowledge and Commitment – A problem–oriented approach to Literary Studies*, de autoria de Dowve Fokkema (2000), no Projeto "A Práxis Tradutória, a Literatura Comparada e os Estudos Culturais". A referida inclusão deu–se pela relevância dos temas abordados (interpretação, formação de cânone, historiografia literária, cujo foco é o *texto* em si, e outros temas da área das Ciências Sociais, por exemplo, identidade cultural, convenções sociais, teoria dos sistemas e métodos empíricos – que têm a ver com o *comportamento* dos escritores, leitores e distribuidores das obras). Além de percebermos a importância da obra para a área da Literatura Comparada, vimos que as proposições de Fokkema contribuem significativamente para a análise desenvolvida no Projeto, especialmente porque auxiliam a discriminar a questão de fronteira entre as Ciências Sociais e a Literatura Comparada nos estudos literários atuais, uma vez que, segundo o próprio Fokkema, *hoje em dia, nenhum aspecto dos estudos literários é puramente literário* (2000: IX).

Nesse aspecto ainda, observou–se, nos textos do *corpus* do Projeto "A Práxis Tradutória, a Literatura Comparada e os Estudos Culturais" , uma série de questões que permanecem bastante enredadas na discussão dos conceitos das diferentes disciplinas. O enleio dessas questões conceituais chama pela continuidade de estudo e mapeamento mais amplo da situação da Literatura Comparada, dos Estudos da Tradução e dos Estudos Culturais. Nessa perspectiva, já que a bibliografia utilizada no Projeto "A Práxis Tradutória, a Literatura Comparada e os Estudos Culturais", sendo concluído, é predominantemente européia e norte–americana, buscou-se enquadrar especificamente a realidade latino–americana em nosso próximo projeto de pesquisa – anunciado no início do presente texto.

À guisa de ilustração, tomemos por exemplo, os textos[13] de 1) Mary Louise Pratt: "Comparative Literature and Global Citizenship", 2) Marjorie Perloff: "'Literature' in the Expanded Field" e 3) Jonathan Culler: "Comparative Literature, At Last!". Ao estudar e traduzir esses textos, verificou–se, em síntese, que Mary Louise Pratt advoga a ampliação dos limites da Literatura Comparada que deve passar a estudar Literatura e Cultura, adotando–se "*expressive culture*" como designação para tal área de estudo, em substituição à *Literatura Comparada*. Com uma perspectiva

[11] Trata–se da obra *Ética y Política de la Traducción en la Época Contemporánea*, organizado por Assumpta Camps. Barcelona: Promociones y Publicaciones Unviersitarias, 2004.

[12] Cumpre registrar que a tarefa nos foi confiada pela Profa. Tania Franco Carvalhal. A tradução foi realizada sob nossa responsabilidade e da Profa. Patrícia Lessa Flores da Cunha, com participação dos bolsistas PIBIC/CNPq (Fabiano B. Gonçalves e Priscila Canale).

[13] Os três ensaios referidos encontram–se em BERNHEIMER, C. (Org.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins, 1995.

bastante diferente, Marjorie Perloff cita Wellek para denunciar que *o problema da Literatura Comparada é que seu terreno é amorfo* (p.176), ou seja, Perloff alude ao fato de que as fronteiras da disciplina não são fáceis de delimitar, como o são os de uma literatura nacional. A autora argumenta que, a se aceitar a sugestão de Pratt, o termo *literatura* não mais designaria perfeitamente o objeto de estudo da Literatura Comparada, pois os textos literários estariam sendo analisados como uma entre várias outras práticas discursivas *no campo variável, complexo e contraditório da produção cultural* (p.176). Em resumo, Perloff recomenda que os estudiosos de literatura, não percam de vista o *literário*. Jonathan Culler apresenta uma tentativa de soma das duas posições, propondo que a Literatura Comparada estude a literatura comparativamente, sem deixar de abordar suas manifestações globais.

Sabe–se que essa polêmica foi uma reação da academia norte–americana diante da emergência dos Estudos Culturais (juntamente com a questão da valorização das minorias), em seus departamentos, há uma década. É portanto uma discussão bastante marcada pela cor local. Entretanto, a problemática que lá se iniciou, embora mais arrefecida, estende–se para o nosso continente. Hoje, por exemplo, discute–se um novo paradigma de universidade[14], no qual se desenha a pressão pelas cotas para os menos favorecidos, seja pelo motivo racial, econômico, ou outro. Evidentemente que a modificação dos princípios que regem a mentalidade de nossa sociedade relativamente ao papel social e à função da universidade brasileira deverá afetar o conteúdo dos currículos de modo peculiar em cada região do País e, de alguma maneira, do restante da América Latina.

Ao concluir este relato do breve percurso de parte de nossa atividade de pesquisa, gostaríamos de atrair a atenção do leitor para a perspectiva da influência (sem temor da palavra) que recebemos na trajetória acadêmica. No caso presente, a narração dos fatos referentes ao nosso ingresso no GT de Literatura Comparada, elaboração e desenvolvimento dos projetos de pesquisa alude à importância decisiva do encontro com a figura de Tania Franco Carvalhal.

Esse contato não se caracterizou pela densidade e formalidade que permeiam uma orientação de tese ou projeto. Foi, às vezes, rápido e ocasional; deu–se de modos diversos, como, por exemplo, na forma de nossa participação na Comissão de Apoio do Seminário Latino–Americano de Literatura Comparada em setembro de 1986, no qual foi criada a Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC (que teve a própria Tania Carvalhal como sua primeira Presidente); na participação de vários eventos, os quais Tania Carvalhal coordenou, ou em que proferiu conferências,

[14] Esperamos que esta seja uma discussão travada com a sociedade brasileira, com a participação efetiva de todos os setores da universidade púlblica. Do contrário, a Reforma Universitária anunciada poderá decretar prejuízos incalculáveis, não só para a universidade pública, como para o sistema de ensino e a própria soberania nacional.

palestras, cursos; na leitura de seus textos e, finalmente, no convívio em congressos fora de Porto Alegre.

Sua influência acontece por vias diversas. A mais profunda é a mais inefável. Vem de sua inteligência e intimidade com a arte literária. As mais visíveis são 1. a alta energia que desprende e gera em nós impulso e entusiasmo para o trabalho acadêmico e 2. a qualidade de suas aulas, palestras ou conferências que a todos encantam pela perspicácia, clareza e elegância da forma. A mais inspiradora para alunos, professores, pesquisadores e intelectuais é sua referência profissional de professora/pesquisadora/escritora respeitada internacionalmente. A mais admirável é o raro vigor e otimismo com que enfrenta desafios e dificuldades, transformando–os em produção sempre inovadora.

Tania Franco Carvalhal – personalidade marcante na área de Letras – qualifica a história da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e da Associação Brasileira de Literatura Comparada; qualifica a história de nossa Cidade e de nosso Estado. Ao fazê–lo, dá uma notável contribuição a este País.

Bibliografia

BERNHEIMER, C. (Org.). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins, 1995.

CADERNOS DE TRADUÇÃO – INSTITUTO DE LETRAS nº.11. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, 2000.

CAMPS, Assumpta. (Org). *Ética y Política de la Traducción en la Época Contemporánea*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Unviersitarias, 2004.

CARVALHAL, Tania F. (Org.). *Literatura comparada no mundo: questões e métodos – Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997.

_____.(Coord.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparatismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

FOKKEMA, D. *Knowledge and Commitment – A Problem–Oriented Approach to Literary Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin, 2000.

PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.

SCHULTE, R. & BIGUENET, J. *Theories of Translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago, 1992.

NO PRÓPRIO E NO ALHEIO
A CRÍTICA E ENSAÍSTA TANIA CARVALHAL

Lúcia Sá Rebello

Li, algum tempo atrás, um artigo[1] no qual o autor, defendendo a relação direta entre o livro e o leitor, propunha-se a definir algumas categorias de críticos literários. Do seu ponto de vista, existiriam quatro categorias. A primeira, ainda que não a mais prestigiada, seria a do que ele chamava de resenhador de ofício, aquele que publica vários artigos semanais em um ou mais periódicos ou revistas. Evidentemente, por lhe faltar tempo, jamais lê, diz o autor. Para fazer suas resenhas, toma um dos muitos livros que lhe enviam os editores e os escritores novatos, folheia-o e, após recolher opiniões dos amigos, preenche parte de seu artigo com dados bibliográficos e biográficos, uma outra com termos tais como surpresa, promessa, confirmação e finaliza desejando sorte, reputação internacional, etc.

O segundo tipo de crítico seria o que fala do livro como se fosse um espécime botânico; define–o por gênero, espécie, família e variedade, e tendo–o localizado satisfatoriamente mediante coordenadas tais como, realismo, modernismo, pós–modernismo, influência de determinado autor, considera que cumpriu um trabalho indispensável e dá por terminado seu ensaio.

O terceiro tipo de crítico seria o iluminado. Aquele com uma imaginação maravilhosa e uma inclinação pela profundidade filosófica e a linguagem poética. As obras que critica o entusiasmam e lhe inspiram ensaios lírico–metafísicos cujo único ponto de contato com a obra criticada é o nome do autor e o título do livro.

Ao quarto tipo de crítico, ele chamaria de dogmático. Seus dogmas não são estéticos, mas religiosos ou políticos. Diz ainda que todos julgam a obra de arte segundo critérios extra–estéticos, mas jamais confessam tal atitude. Todavia, este tipo de crítico declara que não gosta de Borges porque é conservador. Segundo o articulista, seria uma opinião aceitável, não fora dizer que Borges é mau escritor porque é conservador.

Não obstante não concordar inteiramente com a posição do referido articulista, penso que se deveria acrescentar uma quinta categoria de crítico literário, na minha opinião, a do bom ensaísta literário.

---

[1] Críticos vs. Libros, de David Fernando López.

O bom ensaísta literário tem sempre um pouco de propagandista dos escritores que comenta. Infunde no leitor a curiosidade de lê–los ou o desejo de reler esses autores mais detalhadamente e com melhor proveito.

Revela–se, indubitavelmente, um admirador nato dos prazeres da leitura e, através de textos nos quais explora outros textos, convida o leitor a ser conivente com as suas qualidades expressivas. Sem efeitos pessoais e sem simplificações, rastreia os cruzamentos contínuos entre culturas e épocas.

Nesta categoria de crítico, a do bom ensaísta literário, inclui–se, sem sombra de dúvida, Tania Carvalhal.

Sua intensa atividade de investigação encontrou expressão em numerosos ensaios, artigos, edições críticas e livros, nos quais se reconhece a sua seriedade intelectual e, acima de tudo, a virtude da precisão, da propriedade e da clareza, ideal para um ensaísta. É uma escrita que alia à preocupação com aquilo a ser dito uma grande atenção ao próprio dizer. Daí envolver o leitor num prazer estético que absorve, mesmo naqueles textos que, abordando temas mais gerais, pareceriam destinados a uma fria teorização.

Tomando como ponto de partida estudos comparatistas da literatura, voltados para a história da literatura comparada e de suas relações com a teoria e a crítica literária, bem como para o estudo das relações da literatura brasileira com outras literaturas e da literatura com outras artes, seus ensaios, passo a passo, conduzem o leitor interessado por essas questões à reflexão dos problemas atinentes à prática comparatista.

A imaginação e a criatividade não são atributos dos gêneros narrativos que inventam histórias e é, portanto, fora desses gêneros que a arte literária deve ser buscada. E deve-se buscar, a meu ver, no próprio ensaio como texto crítico que é e incide sobre um objeto exterior a si mesmo, um outro texto ou um tema.

O ensaio surgiu no século XVI e é um gênero literário de difícil caracterização. Representou uma reação às minuciosas exposições analíticas sobre questões filosóficas, históricas e humanas.

De um modo geral, o ensaio surge como uma composição usualmente em prosa, de pequena extensão e assunto limitado.

Inicialmente, consistia em breves digressões pessoais sobre pessoas, fatos, paisagens etc. Situando–se entre o poético e o didático, o ensaio distingue–se pelo exercício tanto das idéias quanto do estilo, caracterizando–se por uma estrutura centrada na flexibilidade formal e na subjetividade.

O termo foi criado por Montaigne, escritor francês do final do século XVI. Na Inglaterra, Francis Bacon surgiu como primeiro grande ensaísta daquele país. Os ensaios de Montaigne e Bacon, os do primeiro informais, subjetivos e, os do segundo, formais, objetivos, metódicos e estruturados, originaram duas correntes distintas no gênero ensaístico: o ensaio familiar ou informal e o formal ou discursivo.

O ensaio informal adota um tom leve, impressionista, procurando exprimir uma reação pessoal e íntima diante da realidade, sem uma estrutura clara ou preestabelecida.

O ensaio formal surge como um texto mais longo, concludente, escrito em linguagem pontual e com intenção lógico–discursiva.

Em se tratando de Tania Carvalhal, o ensaio formal destaca–se, dentre outras questões, pela leitura da obra literária numa perspectiva ampla, através da qual é posta em confronto com obras de outros sistemas literários, demonstrando, sempre, a preocupação de evidenciar as diferenças que tal intercâmbio de textos introduz. Confirma-se, assim, uma leitura que se interessa pelas relações discursivas, tanto no que diz respeito às relações entre gêneros, autores e obras, quanto a aspectos pragmáticos envolvidos em seu estudo.

Suas análises demonstram uma abordagem comparatista que colabora para a história das formas literárias, para o projeto de sua evolução, demarcando crítica e historicamente os fenômenos literários e evidenciando que toda expressão literária pode adquirir a sua autonomia por meio da apropriação crítica de textos de outras culturas. Ao confrontar textos de sistemas diversos, não deixa de levar em consideração o contexto histórico–social em que as obras foram produzidas, uma vez que, do seu ponto de vista, o estudo comparado leva–nos a *interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas*[2].

A literatura comparada, enquanto disciplina, propõe uma aproximação da literatura àqueles fenômenos especificamente literários de maneira geral, independentemente da tradição literária na qual se situam. Também é um de seus objetivos estabelecer relação entre a literatura e outras formas de expressão culturais, como a arte, a filosofia, a história, a antropologia. Pode–se afirmar que a literatura comparada possibilita, a partir de uma postura crítica, evidenciar a atividade criativa por meio da relação que os escritores estabelecem, de um lado, além de suas fronteiras e línguas e, de outro, através da diversidade das práticas artísticas e culturais. A partir dessas duas premissas básicas, ordena–se uma infinidade de possibilidades de leitura das obras literárias e, ainda, abrem–se diferentes caminhos para o questionamento crítico.

O crítico, ao interpretar a realidade, a modifica. Se levarmos em conta que a cultura é engendrada pela ficção, ao ser abordada pela crítica, criam–se novas formas de ficção. Assim, a crítica da cultura se converte ela própria, automaticamente, em cultura. Pensando nos diferentes gêneros literários, pode–se dizer que o ensaio é um relato, e o relato e a poesia podem ser ensaios, por que não? Para Barthes[3], todos os sistemas configuram-se em ficção, e o sistema da semiologia da literatura não é senão a análise de elementos imaginários. Tal afirmação remete-nos ao conto de Borges – Tlön, Uqbar, Orbis Tertius – e, conseqüentemente, a pensar que a realidade vai se transformando à imagem e semelhança da ficção que sobre ela "fala".

Propor uma análise comparativa supõe, quase sempre, um encontro. Supõe aproximar posturas entre diferentes obras, entre diferentes artes e, inclusive, entre diferentes disciplinas. No entanto, esse encontro nem sempre se revela harmonioso e o conflito e as conclusões que podem ser extraídas do mesmo configuram-se como o produto mais enriquecedor da atividade comparatista.

---

[2] CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986. p. 82.
[3] BARTHES, R. *El grado cero de la escritura*. 13. ed. México: Siglo Veintiuno, 1993.

Os elementos a serem comparados demonstram, inevitavelmente, enfrentamentos entre autores, contemporâneos ou de diferentes épocas. Isso se deve, talvez, à célebre *angústia da influência*, proclamada por Harold Bloom, pela qual um autor pretende superar outro e é capaz de retomar elementos deste último redefinindo, adaptando, enriquecendo–se com eles.

Uma análise comparada de duas obras acaba sendo expressa por uma unidade que representa as duas realizações. Ou seja, é uma nova forma que une as criações, as diferencia a partir do que é tratado e enriquece a nossa visão em torno delas. Portanto, toda a análise comparatista envolverá aquele encontro anteriormente referido.

Como comparatista, Tania Carvalhal reúne, em seus inúmeros ensaios críticos, muito das características acima abordadas. Todos os seus textos, incluindo aqueles que versam sobre diversos autores, se entrecruzam, se constroem e se reportam uns aos outros, tudo por meio de leituras e escrituras claras, de interpretações pontuais e de indicações precisas de novas possibilidades de leitura que proporcionam ao leitor um profícuo encontro no qual, analisando-se o que as une, pode-se chegar ao que é buscado como um todo, revelando-se, ao mesmo tempo, as diferenças que indicarão aspectos diversos de um tema nuclear.

É, seguramente, a preocupação constante pela precisão das palavras, o esforço para atingir o rigor na expressão de seu pensamento que confere a toda a sua produção uma sensação de profunda transparência. Segundo ela própria, "sempre tive na escrita uma preocupação muito forte: escrever bem"[4]. Para Tania, escrever bem é "usar a língua portuguesa sem violentá–la. É reconhecer que há uma certa musicalidade, um ritmo inerente à própria língua e acompanhar essa musicalidade. É usar as palavras com adequação, com propriedade"[5]. Afirma ainda ser imprescindível "conseguir atingir o leitor. E conseguir transmitir aquilo que se quer dizer com clareza e, se possível, com graça"[6].

Tania Carvalhal, no próprio e no alheio, interpreta a realidade e a modifica. Escreve textos que analisam criticam outros textos, que se inserem no conjunto da tradição cultural e se convertem em objeto de reflexão de obras posteriores. Penetra na cultura em todos seus níveis porque seus métodos admitem qualquer campo ou disciplina. Seus ensaios não são só objeto de outras obras, mas se revestem de características de metaobra. Ao decretarem normas de funcionamento de outros textos, da teoria da arte e da literatura, têm–se tornado sustentáculo dos estudos comparados no Brasil.

Esta breve reflexão não abarca toda a produção intelectual de nossa homenageada. Estou ciente disso. Assim, peço emprestadas as palavras de Eduardo Portella para concluir e deixar claro que "o silêncio é o mais dizer, é tudo aquilo que se cala naquilo que se diz"[7].

[4] JORNAL DA UNIVERSIDADE. Perfil. Tania Carvalhal, a comparatista. Edição de abril de 2003. n.61, ano V.
[5] Idem. Ibidem.
[6] Idem. Ibidem.
[7] PORTELLA, Eduardo. O Ensaio. Academia Brasileira de Letras. *CICLO – PANORAMA DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA*.

TANIA CARVALHAL E A FUNDAÇÃO DA ABRALIC

Gilda Neves da Silva Bittencourt

A história da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC– está ligada, de forma muito estreita, ao nome de Tania Franco Carvalhal, não só por ter sido sua primeira presidente e integrar o grupo de seus idealizadores, mas por participar, de forma atuante, de todas as atividades, desde a sua fundação.

Foi no ano de 1985, durante a realização do XI Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada – AILC – que um número reduzido de pesquisadores brasileiros presentes ao evento, entre os quais se incluía Tania, decidiu fundar a Associação de Comparatistas no Brasil [1], animados pela eleição de Antonio Candido para o Comitê Executivo da Associação Internacional , sendo o primeiro latino–americano a integrá–lo.

A Associação, prevista para ter sua primeira sede em Brasília, acabou se deslocando para Porto Alegre, onde foi fundada oficialmente durante o *I Seminário Latino–Americano de Literatura Comparada*, realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 8 a 10 de setembro de 1986, cuja organização esteve a cargo da Profa. Tania Carvalhal,

O surgimento da Associação brasileira naquele momento era não só oportuno, pela consistência já evidenciada pelos estudos comparados no meio acadêmico nacional, mas representava uma nova etapa nas investigações comparatistas , na medida em que o próprio contexto em foi criada – durante um Seminário Latino–Americano – balizou, de certa forma, as orientações que viriam a marcar a atuação da Associação; ao mesmo tempo, assinalou um momento de transformação no tipo de estudos praticados até então nos estudos literários latino–americanos. A prática usual, tanto nos trabalhos comparatistas, como nas investigações sobre as literaturas nacionais, eram os confrontos binários na busca de fontes e influências em relação às matrizes européias, que se tornavam, assim, referências inevitáveis quando da emissão de juízos críticos. Com isso, os estudos literários latino–americanos adquiriam um caráter intrinsicamente comparatista.

[1] Os demais participantes brasileiros eram: Eduardo de Faria Coutinho, Idelette Muzart Fonseca dos Santos e Neide de Faria. Segundo a própria Tania Carvalhal, esse mesmo grupo, acrescido de Antonio Manuel dos Santos Silva , já havia projetado a fundação da Associação em reunião de coordenadores de Pós–Graduação na CAPES/MEC em Brasília, no ano de 1984.

No entanto, para o grupo mentor da nova Associação, este hábito já consolidado deveria ser ultrapassado, tendo em vista a necessidade de ampliação dos próprios limites do comparatismo literário, e da criação de novos instrumentos teóricos, como expressam as palavras de Tania Carvalhal em texto no qual discorre sobre os dez anos de existência da ABRALIC: "faltava no Brasil multiplicar os campos de atuação comparatista em novos contextos, pois isso permitiria a construção de um novo objeto e a conseqüente redefinição da própria disciplina. Este novo campo preferencial seria o das literaturas do continente latino–americano, culturalmente plural e, por isso mesmo, próprio à prática comparatista".[2]

O temário triplo proposto para o referido Seminário, voltado sobretudo às relações interliterárias e culturais na América Latina, abrigava, portanto, uma intenção explícita de criar novos vieses de investigação, explorando o potencial de literaturas que, por sua formação plurilingüística e multicultural prestavam–se, com perfeição, aos estudos comparatistas. O desejo de promover o contexto literário latino–americano devia–se também à escassez de obras mais gerais sobre a sua literatura, que tivessem sido produzidas pela intelectualidade do continente, e que identificassem um discurso crítico genuinamente latino–americano.

No Brasil, o momento da criação da ABRALIC não era aleatório, mas sim uma decorrência natural do processo de amadurecimento de um campo disciplinar que havia iniciado com estudos esparsos, passando depois a disciplina acadêmica em cursos de graduação, e mais tarde a área de concentração em cursos de pós–graduação.

A organização associativa ajudou a Literatura Comparada Brasileira a entrar na "era do funcionamento sistemático", conforme palavras de Antonio Candido na abertura do 1º Congresso da Associação, em 1988, no qual foi o homenageado de honra. Para o crítico e professor, embora já houvesse grande interesse pelo comparatismo literário nas Universidades brasileiras, faltava alguma coisa importante e decisiva: "a consciência profissional específica, que se adquire e fortalece sobretudo pelo intercâmbio, os periódicos especializados e a vida associativa, marcada por encontros, simpósios e congressos."[3]

Na organização desse primeiro Congresso, a atuação de Tania Carvalhal foi particulamente importante na escolha de seu temário central – Intertextualidade e Interdisciplinaridade – conceitos que representavam, na época, marcos significativos dentro do novo perfil teórico–metodológico que o Comparatismo Literário adquirira a partir dos anos 60.

Além disso, os temas escolhidos significaram também um avanço em relação ao Encontro de 86, já que nessa ocasião ainda havia, por parte de alguns participantes, uma certa desconfiança em relação à análise

[2] CARVALHAL, Tania F. Dez anos da ABRALIC (1986–1996): elementos para sua história. In: *Organon*, Porto Alegre, UFRGS,Vol.10, n. 24, p.16.

[3] CANDIDO, Antonio. Palavras do homenageado. In: *Anais do 1º Congresso ABRALIC*. Porto Alegre, UFRGS, 1988, p. 20.

intertextual, classificada como um 'modismo' capaz de conduzir a uma visão fragmentária e atomística. Tal atitude parecia então superada, na medida em que a diversidade e o aprofundamento das reflexões propiciados pelo viés duplo da temática proposta, presentes, sob as mais variadas formas, nos inúmeros trabalhos apresentados, comprovava os novos rumos e a vitalidade dessas modalidades de investigação comparatista.

Ao mesmo tempo, a presença de estudiosos do comparatismo de várias nações européias, norte–americanas e latino–americanas, e de especialistas conhecidos internacionalmente como Henry Remak, Pierre Brunel, Jean Marie Grassin, Walter Moser, citando apenas alguns, já identificava o Congresso ABRALIC como um fórum de referência nas investigações comparatistas, e firmava o seu caráter de Encontro Internacional.

Ao longo de seus quase dezoito anos de existência e através dos oito Congressos e vários simpósios e encontros, a Associação propiciou o crescimento considerável das investigações comparatistas, manifestando vivamente as tendências conceituais e metodológicas de cada momento, ao expressar problemas cruciais que têm estado na pauta das discussões sobre a literatura e o estatuto do literário nas últimas décadas, e que podem ser avaliados pelas temáticas escolhidas para os demais Congressos, cujos títulos foram: Memória Cultural, Limites, Diferença, Cânones e Contextos, Estudos Culturais, Terras e Gentes, Mediações.

Como uma das fundadoras da ABRALIC e sua primeira presidente, a Profa. Tania Carvalhal sempre esteve muito consciente do papel simultaneamente agregador e divulgador desempenhado pelas Associações, pois, segundo ela, ao reunir estudos de natureza plural e heterogênea em seus Encontros, a entidade dota–se de "uma espécie de poder simbólico que lhe permite configurar–se como espaço privilegiado no qual se confrontam e se avaliam as diferentes práticas literárias e culturais."[4] É portanto nesse espaço fecundo de discussões que tem acontecido a solidificação da entidade, atuando decisivamente na ampliação do campo do conhecimento da área de Literatura Comparada.

Por outro lado, a Profa. Tania tem manifestado em distintas ocasiões, que, ao reunir e integrar estudiosos de diferentes latitudes e ao fazer, de seus Congressos, um grande palco de congraçamento e de amostragem dos avanços nas pesquisas, faz ressaltar a função mediadora da Associação, que propicia o intercâmbio intelectual entre investigadores da área e a troca de experiências acadêmicas quanto aos vários vieses que caracterizam a Literatura Comparada na atualidade. Além disso, em seu entendimento, Associações como a ABRALIC promovem o relacionamento entre as instituições e a articulação com outras associações similares do exterior, ou entidades nacionais que trabalham em áreas limítrofes, permitindo–lhe

[4] CARVALHAL, Tania F. O Institucional com Mediação. In: *Mediações. Anais do VIII Congresso ABRALIC*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. CD–Rom

concluir que "suas atuações (...) não se restringem ao domínio acadêmico, mas têm função política de natureza integradora e de interação social". [5]

Pode–se acrescentar, também, que os resultados palpáveis desse intercâmbio pessoal e institucional que acontece durante os Encontros podem ser medidos pelas publicações decorrentes, pois, além de constituírem veículo importante para a divulgação das idéias discutidas e dos avanços obtidos na área de conhecimento, colocam à disposição dos estudiosos um riquíssimo material de referência para pesquisa, ao sinalizar tendências teórico–críticas e metodológicas das investigações comparatistas em desenvolvimento em nosso país. Temos conhecimento de algumas pesquisas atualmente em andamento, que utilizam como fonte as publicações originadas em congressos e encontros, bem como a própria Revista da ABRALIC, atualmente em seu sexto número.

Além da sua contribuição como divulgadora de conhecimento da área e mediadora interpessoal e inter–institucional, tem sido igualmente tarefa da ABRALIC alargar a abrangência de sua atuação, envidando esforços no sentido de que a Literatura Comparada faça parte de um número cada vez maior de currículos de Cursos de Graduação em Letras, incentivando a sua introdução como área de concentração de mais cursos de pós–graduação em Literatura no país, e dando apoio a iniciativas regionais que visem a promover a integração dos estudiosos do comparatismo brasileiro e o fortalecimento dessa área de estudos.

Nesse sentido, a atuação da Profa. Tania mostra–se igualmente de grande relevância, pois tem orientado e assessorado inúmeras Instituições e cursos, em território brasileiro, na implantação da disciplina ou da área de concentração em Literatura Comparada, além de ministrar cursos, palestras e conferências divulgando o Comparatismo Literário em seus vieses teórico e aplicado. Vale lembrar ainda que, na esteira da criação da ABRALIC em 86, auxiliou outras associações comparatistas a se constituíram na América Latina, como a argentina e a uruguaia, sendo a mais recente a Associação Peruana de Literatura Comparada criada no primeiro semestre se 2003.

Os avanços gerados pela criação da ABRALIC em relação ao campo de atuação do comparatismo literário podem ser medidos também pelo constante debate acadêmico protagonizado, sobretudo em seus Congressos, em torno do próprio papel do comparatismo no contexto atual de mundialização e multiculturalismo.

O tema torna-se paradoxal na medida em que a Literatura Comparada representa um modelo rentável e eficaz de investigação porque responde à necessidade do confronto, presente em variados campos de estudo, e porque transita entre diferentes territórios de conhecimento. Por outro lado, o próprio estatuto da disciplina tem sido freqüentemente questionado, sobretudo quanto aos seus limites e quanto ao seu objeto de estudo, estando sob fogo cruzado nos últimos tempos. Até há algumas décadas, não havia dúvidas quanto às suas fronteiras disciplinares, afinal, a Literatura Comparada compreendia as

[5] Idem, Ibidem.

inter–relações entre literaturas (nacionais ou regionais), mais recentemente, entre literatura e as outras artes, ou entre literatura e outros ramos do conhecimento, preservando, em todos os casos, o valor estético do literário, consagrado pela tradição e pelo cânone. Porém, o advento da filosofia da desconstrução e das chamadas teorias pós–coloniais, particularmente, afetaram as bases vigentes da Literatura Comparada e de seus campos de atuação. Com isso, o valor estético, pautado na concepção de autonomia e privilégio do literário em relação aos outros discursos foi colocado em xeque, pois o conceito de literatura se dilata para abrigar novos objetos e ela passa a ser encarada como mais uma 'prática discursiva' entre as outras. Assim, sob o influxo das correntes teóricas contemporâneas, a Literatura Comparada vem gradativamente alargando o espectro de suas reflexões e de suas preocupações, de modo a dar conta da complexidade do literário, em seus contextos múltiplos e em suas transformações, sob condições históricas e culturalmente específicas.

A ABRALIC, como fórum qualificado dessas discussões, abriga uma diversidade de linhas teóricas que têm viabilizado debates memoráveis sobre temas polêmicos e atuais, propiciando, aos pesquisadores, posicionamentos e avanços nas reflexões que nada ficam a dever no cenário internacional.

Da mesma forma, esses questionamentos em torno da Literatura Comparada e seu estatuto renderam frutos importantes na sua prática na América Latina, uma vez que, influenciado pelas novas correntes de pensamento, o comparatismo ali praticado adquiriu feições diferenciadas, passando a atuar de forma independente em relação aos modelos até então adotados e importados da Europa. Conceitos como 'influência' e 'imitação', por exemplo, à luz da leitura crítica do continente sul–americano, assumiram significados diferentes de seu uso original, apontando para um *modus operandi* do comparatismo que se afasta das referências européias, repensando categorias e definições, valorizando as diferenças e privilegiando o 'desvio do olhar' que marca indelevelmente o lugar de onde se está falando.

A identificação de um comparatismo latino–americano com feição própria e a criação de novos paradigmas também fazem parte da história da ABRALIC que, como vimos, desde a sua fundação demonstrou interesse em criar vieses de investigação ligados à realidade continental e em instaurar um discurso crítico independente, oportunizando questionamentos estimulados pelo caráter diferenciado das literaturas da América Latina, em face de seu hibridismo, seus múltiplos registros e da variedade de culturas ali implicadas. Nesse sentido podemos referir, mais uma vez, a Profa. Tania Carvalhal quando, lembrando a criação da ABRALIC, discorre sobre a Antropofagia que inspirara as imagens visuais do *I Seminário Latino–Americano de Literatura Comparada,* justificando que o termo havia sido adotado

justamente na acepção de "devoração criadora, que através de uma assimilação seletiva, conduz à elaboração de novo e do próprio". [6]

Todos esses aspectos acentuam o papel relevante da ABRALIC no avanço dos limites do conhecimento da área e consolidam a sua posição perante a comunidade científica nacional e internacional. Sua atuação ao longo de seus quase dezoito anos de existência dividiu–se entre várias diretorias (atualmente está na 9ª), localizadas em diferentes pontos do país. O material produzido, sobretudo em termos bibliográficos, é considerável, constituindo, verdadeiramente, a Memória da entidade; no entanto, o periódico deslocamento das diretorias tem ocasionado prejuízos, com perdas e extravios de documentos muitas vezes irrecuperáveis.

Em face desse problema e da necessidade de preservar a sua Memória, em agosto de 2001, e mais uma vez com a presença e a intermediação da Profa. Tania Carvalhal, foi constituído o *Núcleo de Documentação e Pesquisa Memória ABRALIC*, sediado na UFRGS, e coordenado pela Profa. Sara Viola Rodrigues, atual Diretora do Instituto de Letras. O Núcleo abriga a documentação relativa à história da ABRALIC, enquanto associação acadêmica de reconhecimento nacional e internacional, e consta de publicações variadas como Anais dos Congresso, Revistas e Boletins especializados, estatutos, correspondências e documentos administrativos.

Com isso, além de manter preservada a memória da Associação, o Núcleo contribui para a efetivação de uma das suas funções mais importantes que é a disponibilização das informações aos estudiosos da área, sobretudo através de meios informatizados que facilitam o acesso e a consulta, já que dispõe de uma página na Internet, com o endereço www.ufrgs.br/iletras/memoriabralic

Pelo que se expôs até aqui, o nome de Tania Carvalhal tem acompanhado de perto o processo evolutivo da Associação Brasileira de Literatura Comparada, marcando presença em todas as suas etapas e circunstâncias; porém sua atuação não se restringe ao nível Associativo do Comparatismo Literário no país, uma vez que é, igualmente, uma referência nos estudos da área nos âmbitos continental e mundial. Foi membro do Comitê Executivo da AILC, Vice–Presidente da mesma Associação e indicada para a sua Presidência para o triênio 2004–2007. Sua participação ativa em Congressos e Encontros, Nacionais e Internacionais, e sua importante e sólida produção bibliográfica na área, tanto em termos teóricos, como em investigações aplicadas a obras e autores, faz dela uma das pesquisadoras mais sérias e respeitadas em termos dos estudos comparados de literatura da atualidade.

[6] CARVALHAL, Tania F. Dez anos da ABRALIC (1986–1996): elementos para sua história. In: Op.Cit., p. 17.

PLENITUDE LITERÁRIA

Maria Luiza Berwanger da Silva

Para a querida Maria Luiza,
este
OS PÊSSEGOS VERDES
na expectativa de que Meyer continue
a inspirar seus trabalhos.
Abraço amigo da
Tania
Palegre, maio de 2003[*]

Memórias afloram relembrando caminhos trilhados conjuntamente, percursos desdobram–se em tantos outros que, certamente, virão traduzidos pela voz suave com que Tania acena, demarcando, novos ângulos e revisões de caminhos teórico–críticos já canonizados.

Sob o traçado desta dedicatória de **Pêssegos verdes**, reencontro a mesma dicção, aquela "evidência mascarada" a mesclar, harmoniosamente, a pontualidade do estímulo à reflexão compartilhada; como se, surpreendido em pleno processo de emergência, o ato crítico captasse revitalização deste olhar cujo movimento sugere itinerários, resgates e aproximações, gestos, em uma palavra, produzidos pelo retorno constante de Tania ao texto de Augusto Meyer. Com a lucidez que a identifica, percebe que neste autor o discurso crítico assentado sobre a subjetividade não retrai a modulação da neutralidade. (Neutralidade que configura não apenas distanciamento crítico, mas que registra o balbuciamento seminal, o canto ou a fresta por onde transita o grão da amizade intelectual inapagável em contínua expansão (Blanchot, 1971 ,p328) e que concede ao crítico a certeza da plenitude literária (Barthes , 2002 , p 261–262).

Lugar matricial da voz múltipla, o contato com Meyer faz–se modelar para a arquitetura de pensamento da Mestra: vislumbra,em Augusto Meyer – comparatista, o fio nuclear da textualidade ampla a qual antecipa o diálogo do literário com campos do saber artístico e não–artístico, perspectiva que

[*] Dedicatória de Tania Franco Carvalhal no livro *Os Pêssegos Verdes*

privilegia desde seus livros iniciais. (Refiro–me ao *Crítico à sombra da estante* (1976) e à *Evidência mascarada* (1984)). Considerados como um desafio de leitura lançado a todo leitor, nacional e estrangeiro, os versos do poeta sul–rio–grandense, quando diz em *Sanga funda* : "Vem ver esta sanga funda / com remansos de água clara: / lá embaixo o céu se aprofunda, a nuvem passa e não pára. / ... Aprendi a ser bem cedo / segredo de algum segredo / Imagem, sombra de imagem" (Meyer ,1955,p14), encontram irradiação e diversidade teóricas na dicção de Tania ao longo de sua produção. Portanto, a freqüentação constante de Meyer favorece a revisitação de lugares teórico–críticos que tanto fixam eixos teórico–críticos essenciais para a abordagem da Literatura Comparada, quanto permitem reconfigurá–la, hoje, pela Literatura Mundial. Dito de outro modo: a presença meyeriana permite à estudiosa sistematizar dois procedimentos que distinguem seu trabalho infatigável na constelação comparatista (nacional e internacional). Representa–os a teorização da intertextualidade como reinvenção textual e o reexame da produtividade das fontes e influências para as relações textuais de natureza intertextual, interdiscursiva e interdisciplinar. Assim, pois, o crítico que motiva a composição/recomposição da "sombra da estante", gerando entrelaçamentos e reescrituras entre autores, territórios, temas e mitos e que incide no espaço da transformação textual e transtextual é o mesmo que sugere à Tania isentar a influência da relação de dívida e de angústia, pontos do olhar insinuados por Meyer e verificados por Tania em sua prática acadêmica.

Seu livro *Os pêssegos verdes* (2002) sublinha, na introdução, este espaço teórico duplo e de sustentação para a Literatura Comparada, hoje, para a qual o texto articula–se na transparência da "grande boca" de François Rabelais. Contudo, se Meyer fornece–lhe a imagem do "devir" condensando, de certo modo, a poética da constante passagem, é Tania quem relocaliza o trânsito textual em amostragens recortadas de literaturas diversas, mas confluentes, no confronto com a européia e, principalmente, com a francesa, campo de sua formação e predileção. A intermediação buscada em Meyer brinda–a Tania com janelas (textuais) abrindo–se para o mundo, paradoxais, por vezes, sustentadas, contudo, pela coerência dos contrários e da negatividade. Emerge sua palavra banhada do eco meyeriano de que a "evidência mata a revelação", como ela o refere em *A evidência mascarada* (1984, p.17), o que corresponde a encontrar, na duplicidade de fios textuais, a inesgotável vitalidade das margens inconciliáveis: entrecruza, mas sem apagar completamente, os traços primeiros, não sobrepondo um molde ou modelo a outros já existentes. Transita–se, pois, na reflexão de Tania, da relação da literatura e pintura, estampada pelo texto de Meyer, *"A melancolia" de Dürer* (*Os pêssegos verdes*, 2002, p.9–14) a um estudo da periodística do sul–rio–grandense já referido pela crítica em *O crítico à sombra da estante* (1976)e que se intitula *Apologia do Centauro*. Neste ensaio, a hesitação (produtivíssima e lúcida) entre as margens e a absorção do simbolismo do

Centauro retrata, de certo modo, a fisionomia singular de Meyer captada por Tania:

> O problema da arte na América se reduz, por enquanto, a um panorama de encruzilhadas. O artista é um centauro que não consegue estadear a sua forma definitiva. De um lado, a herança européia, com tradições seculares, sedutoras pela harmonia e pelo hábito, obrigando a volver–se, ainda e sempre, a sua curiosidade para os movimentos idealistas além–oceano. Do outro a sensibilidade romântica de homem bárbaro que o meio lhe impõe como dívida e como um sinal de aclimação. [...] [...] ("Paulicéia Desvairada", prefácio). Aqui descubro a nossa higiene – a expansão arlequinal, a cultura de todas as possibilidades. [...] [...] Procure–se a integração, abrindo picada para todas as influências, européias ou nativistas, – os fortes saberão conciliar o tumulto numa obra representativa justamente por essa variedade que é a numerosa alma do momento americano. [...] A própria cultura, mesmo como disciplina, necessita do elemento rebelde para viver, o que eu poderia revelar com o século XVII na França e com a Grécia da poesia dramática. Onde outros verão motivo para desânimo, eu só vejo um proteísmo cheio de vigor, pela curiosa interpenetração de épocas e maneiras literárias. A minha fome não sabe rejeitar nenhuma forma da literatura americana, de Walt Whitman ao "Martin Fierro" e de "Zogoibi" ao Mario de Andrade. Quisera mais dissidências para integrar e mais arestas onde afinar o meu amor das antinomias. Eu abrirei a minha porta a qualquer influência para não desaprender a admiração.[7] [,]

diz este comparatista "avant la lettre", antecipando–se à configuração da Literatura Geral ou Mundial.

Vista por este ângulo revitalizador, a presença do autor gaúcho na crítica ressurge filtrada pela pontualidade no livro de Tania, o mais recente, *O próprio e o alheio* (2003).

Prazer singular este de reencontrar a voz firme e serena da Mestra nesta obra em que textos de natureza teórico–crítica recobrem parcialmente o conjunto de sua produção, bem mais volumosa para quem a acompanha e compartilha de sua trajetória acadêmica. Busco homenageá–la reproduzindo fragmentos da resenha crítica que escrevi sobre *O próprio e o alheio* e que será publicada, em francês, na revista Literary Research– Recherche Littéraire (Association Internationale de Littérature Comparée); como se a língua do Outro intermediasse, propagando, caminhos que demarcam a história da Literatura Comparada 'a crescente comunidade dos leitores comparatistas.

Le livre intitulé *O Próprio e o Alheio* (Ensaios de Literatura Comparada) de Mme Tania Franco Carvalhal accomplit un parcours singulier: tout en

---

[7] MEYER, Augusto. Apologia do Centauro. Apud SILVA, Maria Luiza Berwanger da. *Paisagens reinventadas* – Traços franceses no simbolismo sul–rio–grandense. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999. p.332–334.

signalant le bilan définitif de questions articulatrices de la théorie de la Littérature Comparée, l'auteur esquisse le projet d'un livre dans um livre. Autrement dit: détaillée et ponctuelle, l'introduction traduit, d'elle–même, le filtrage d'une approche comparatiste où la pratique ininterrompue et infatigable des axes théorique–critiques récurrents surprend par la lucidité du discours rendu au lecteur national et étranger. Tout a été prévu pour le mener à la réflexion qui met côte à côte, sans superposition, théorie littéraire et théorie littéraire du faire comparatiste. Cela correspond à dire que le regard qui synthétise, irradiant, les champs confrontés issus de territoires autres du savoir non artistique est le même que celui qui restitue, ravitaillant, la spécificité de ces champs mis en intersecction. Dans ce sens, si l'une des perspectives nucléaires de cet ensemble harmonieux se fait représenter par la conscience claire de la textualité littéraire, reconfigurée par le dialogue avec la diversité des culturelles artistiques et non artistiques, c'est parce que, voix implicite mais effective, la relocalisation du littéraire, dans l'espace vaste de la Littérature Mondiale , constitue le mot d'ordre présidant l'harmonie du tout, anticipée par l'introduction (le petit livre) et legitimée par les onze études présentés (le grand livre). *Teorias em Literatura Comparada* (Théories en Littérature Comparée), *Comparatismo e Interdisciplinariedade* (Comparatisme et Interdisciplinarité), *Literatura Comparada e Globalização* (*Littérature Comparée et Mondialisation*), *Intertextualidade: Migração de um Conceito* (Intertextualité: Migration d'un Concept), *A Weltiliteratur em Questão* (La Weltiliteratur en Question), *Periodização e Regionalização Literárias* (Périodes et Régionalisme Littéraires), *O Próprio e o Alheio no Percurso Literário Brasileiro* (Le Propre et l'Autre dans le Parcours Littéraire Brésilien), *Fronteiras da Crítica e Crítica de Fronteiras* (Frontières de la Critique et Critique de Frontières), *Memória e Discurso de Intermediação* (Mémoire et Discours des Intermédiaires), *Literatura Comparada e Estudos Culturais* (Littérature Comparée et Études Culturelles) et *Tradução e Recepção na Prática Comparatista* (Traduction et Réception dans la Pratique Comparatiste), cette liste met à la disposition de l'investigateur en Littérature Comparée l'échantillon réussi des zones où la théorie s'entrecroise à la pratique et vice–versa, zones exposant la matrice primordiale de toute quête comparatiste de nos jours, figurée exemplairement par la transgression des frontières. Par contre (et c'est là la vitalité et, en même temps, la richesse de cette documentation), Mme Carvalhal ne module pas seulement ce trait de la transgression par la gratuité du passage. Conçues sous forme d'un groupement complémentaire et progressif, les études présentées mettent l'accent sur la lecture symbolique de la productivité textuelle en continuel refaire, suggérant à tout lecteur–critique, apprenti ou initié, national ou étranger, qu'au–delà de l'effet poétique de l'errance capté de l'activité critique, il peut repérer aussi celui de la légitimation d'un corpus dans la Littérature Mondiale. À ce propos, l'élucidation du titre, lorsque l'auteur dit: "Le texte qui donne le titre à ce volume, *Le Propre et l'Autre* concernant le parcours littéraire brésilien, s'occupe d'un problème central pour la recherche comparatiste, c'est–à–dire, celui de la constitution des littératures, considérant les processus d'appropriation de l'étranger pour la construction de ce

qui est particulier.", cette observation ajoute à la réflexion comparatiste, celle sur l'Alterité, déjà en cours, la dimension de la textualité, celle qui est capable de redessiner l'histoire d'une ou des plusieurs littératures par les traces de l'étranger calquées dans l'intimité du texte du Même. D'autres géographies sont alors insinuées qui nous mènent au recyclage et à des systèmes artistiques et culturels captés par la subjectivité du sujet–lecteur. Ainsi donc, ce livre, bilan et projet à la fois, retient du format du manuel l'ensemble ordonné des plusieurs chapitres, mais suggérant des itinéraires ouverts et toujours disponibles à des incorporations textuelles diverses. Au fond, la conscience de l'approche comparatiste comme produit de la lecture des séries intertextuelles, interdisciplinaires et culturelles parallèlement assure, en même temps qu'elle diffracte, l'hegémonie du littéraire partagée avec d'autres espaces–synthèse. Ce volume *O Próprio e o Alheio* (Ensaios de Literatura Comparada) (2003) s'avère, avant tout, un espace de conciliation, (conciliation entre le proche brésilien et latino–américain et le lointain universel, entre l'ensemble des oeuvres publiées avant par Mme Carvalhal intermédiant la théorie de la Littérature Comparée et ce livre–ci comme ajout pertinent aux chemins déjà institués, au sein de la réception critique au Brésil et en Amérique Latine). Cela quand "concilier" veut signifier "réécrire" et "ressymboliser". En effet, ce livre imprime, dans la cartographie comparatiste, les traces d'une réflexion en état d'éveil continuel; comme si, en un mot, l'auteur, Mme Carvalhal, traduisait la mouvance du ciel comparatiste par la propre présence qui participe activement à tous les lieux d'émergence et de consolidation de la discussion sur la Littérature Comparée. Dire que ce volume enrichit la bibliographie brésilienne et latino-américaine sur ce domaine n'accapare pas l'intégralité du projet, dire que *O Próprio e o Alheio* (2003) contribue à retracer les contours toujours en expansion de la Littérature Mondiale, voilà, en synthèse, le don de ce volume aux nouveaux paradigmes de la Littérature Comparée, aujourd'hui.

Com a imagem da "plenitude literária", busco traduzir a exemplaridade do percurso acadêmico consolidado pela certeza da amizade que nos aproxima desde 1965. Meyer veio mais tarde. Precederam–no as aulas de Tania sobre autores franceses, Baudelaire e Valéry, a título de amostragem, e que constituem, coincidentemente, o fundo textual do processo criador deste modernista gaúcho, "sombras de estante", talvez, com que fui introduzida à paisagem deste autor. Um bordado textual inesgotável e de fino tramado sempre a identificou, figurando seu projeto íntimo de fazer perceber os caminhos de sua reflexão, (parodiando Mário de Andrade, ela os intitula freqüentemente de "aproximações e distanciamentos"). Assim, mesmo a "plenitude literária" faz–se redesenhar pelo eco, em Tania, dos versos meyerianos que a ela se entrelaçam: "Serei o sulco onde germinam sementeiras / ... / Que pura música atravessa o mundo?" (Meyer, 1955, p. 255), decifração que a consciência do pleno e do infinito concedem a Tania.

LISTA DE COLABORADORES

Ana Lucia Gazzola é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Carolina do Norte – Chapel Hill, e Professora Titular de Literatura Anglo–Americana na UFMG, onde exerce atualmente o cargo de Reitora. É pesquisadora 1A do CNPq e vem realizando pesquisa sobre viajantes estrangeiras ao Brasil nos séculos XVIII e XIX. Sua publicação mais recente é a edição revista e ampliada, pela Ed. Da UFRJ, de *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios, de Fredric Jameson.*

Anelise R. Corseuil é Doutora em Literaturas de Língua Inglesa pela Wayne State University, MI, EUA, e Professora no Programa de Pós–Graduação em Letras/Inglês e Literatura da UFSC. É pesquisadora do CNPq e autora de diversos artigos em periódicos nacionais e estrangeiros.

Assumpta Camps é Professora de Literatura Italiana Contemporânea e Tradução Literária na Universidade de Barcelona, Espanha. É autora de diversos ensaios em periódicos especializados, traduções e livros, dentre os quais *Recepción de Gabriele D'Annunzio en Cataluña,* 2 vols., 1996–99, *Estudios literarios I: la traducción literaria* (1998), *Historia de la Literatura Iitalina Contemporánea*, 2 vols., 2000–01, *Estudios literarios II: la recepción literaria* (2002) e *Studi critici di letteratura italiana contemporanea* (2003).

Biagio D'Angelo é Doutor em Literatura Comparada e Teoria Literária pela Universidade de Estudos Humanísticos de Moscou e Professor de Literatura Comparada e Latino–Americana na Universidade Católica Sedes Sapientiae e na PUCP de Lima, Peru. É Vice–Presidente da Associação Peruana de Literatura Comparada e autor de vários artigos e livros, dentre os quais *Más allá de la estepa. Viajes, utopías y caprichos de la historia* (Lima: Fondo Editorial UCSS, 2002).

Claudia Costanzo é Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS e Professora de Semiótica e Teoria da Interpretação na Universidad de la República (Uruguai). É Presidente da Associação Uruguaia de Literatura e Investigações Comparadas (AULICO).

Daniel-Henri Pageaux é Professor de Literatura Geral e Comparada na Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle. É Diretor da coleção *Classique pour demain* na editora Harmattan e Co-Diretor da *Revue de Littérature Comparée.* Tem várias publicações, entre as quais *La littérature générale et comparée, Naissances du roman, Histoire de la littérature espagnole* e *Sous le signe de l'amertume. Expérience poétique et crátion littéraire.*

Dorothy M. Figueira é Professora de Literatura Comparada na Universidade da Georgia (EUA). Seus campos de interesse são a Teoria da Tradução, a Recepção Literária Leste/Oeste e a História das Religiões. É autora de *Translating the Orient* (1991), *The Exotic* (1994), e *Aryans, Jews and Brahmins* (2002).

Douwe Fokkema é Professor Emérito de Literatura Comparada na Universidade de Utrecht, Holanda. Tem amplas publicações, sobretudo nas áreas de Teoria Literária, Pós-Modernismo e Literatura Chinesa. Seu mais recente livro, publicado em colaboração com Elrud Ibsch é *Knowledge and Commitment: a Problem-Oriented Approach to Literary Studies* (2000).

Earl Miner é Professor de Literatura comparada na Universidade de Princeton, EUA. Foi Presidente da AILC. Éntre suas publicações, destacam-se *An Introduction to Japanese Court Poetry, Selected Poetry and Prose of John Dryden* e *Comparative Poetics: an Intercultural Essay on Theories of Literature.*

Edson Rosa da Silva é Professor Titular de Língua e Literatura Francesa da UFRJ e Pesquisador do CNPq. Autor de vários trabalhos sobre André Malraux e a literatura francesa em geral, vem-se dedicando ultimamente à relação entre arte e literatura.

Eduardo F. Coutinho é Doutor em Literatura Comparada pela Universidade da Califórnia – Berkeley, Professor Titular de Literatura Comparada na UFRJ e Pesquisador 1 A do CNPq. É membro fundador e Ex-Presidente da ABRALIC e Presidente do Comitê de Pesquisas da AILC. É autor de diversos ensaios em periódicos nacionais e internacionais e de vários livros, dentre os quais *The "Synthesis" Novel in Latin America* (1991) e *Literatura Comparada na América Latina: ensaios* (2003).

Elrud Ibsch é Professora Emérita de Literatura Geral e Comparada na Free University of Amsterdam, Holanda. Tem amplas publicações sobre Teoria Literária, Nietzsche, Modernismo e Pós-Modernismo, Literatura do Holocausto e o estudo empírico da Literatura. Seu livro mais recente é *Die Shoah erzählt: Zeugnis und Experiment in der Literatur* (2004).

Eugene Eoyang é Professor Titular de Humanidades na Lingnan University (Hong-Kong, China) e Professor Emérito de Literatura Comparada e de Línguas e Culturas do Leste Asiático na Universidade de Indiana (EUA). Foi Presidente da Associação Americana de Literatura Comparada (1995-97),e é membro do Comitê Executivo da AILC e Vice-Presidente da FILLM. Seu mais recente livro é *Borrowed Plumage: Polemical Essays on Translation* (Rodopi).

Eva Kushner é Professora Emérita de Francês e Literatura Comparada na Universidade de Toronto, Canadá. Suas publicações mais recentes são: *The Living Prism: Itineraries in Comparative Literature* (Montreal, McGill-Queen's Press) e a edição crítica das *Oeuvres poétiques* do renascentista francês Pontus de Tyard (Paris, Champion), a que se seguirá em 2004 *Le dialogue à la Renaissance. Histoire et poétique* (Genebra, Droz).

Fernando Cristóvão é Professor Catedrático de Literatura Brasileira na Universidade Clássica de Lisboa, Portugal. Foi Diretor do Instituto Camões. Tem diversos ensaios e livros publicados e é especialista na obra de Graciliano Ramos sobre a qual escreveu *Gracialiano Ramos. Estrutura e Valores de um modo de narrar.*

Gerald Gillespie é Professor Emérito da Universidade de Stanford (EUA). Foi Presidente da AILC e atualmente dirige um projeto internacional sobre *Romantic Prose Fiction.* Entre suas publicações mais recentes, citem-se *Proust, Mann, Joyce in the Modernist Context* (2003) e *By Way of Comparison. Reflections on the Theory and Practice of Comparative Literature* (2004).

Gilda Neves da Silva Bittencourt é Doutora em Letras pela USP e Professora de Teoria Literária e Literatura Comparada na UFRGS. Foi Vice-Diretora do Instituto de Letras da UFRGS e é atualmente Presidente da ABRALIC (2002-04). É Pesquisadora do CNPq.

Helder Macedo é poeta, ensaísta e ficcionista. É Titular da Cátedra Camões da Universidade de Londres, King's College. Entre suas publicações citem-se: *Cesário Verde: o romântico e o feroz* (1988), *Partes de África* (1991), *Viagem de inverno* (1994), *Poesia 1957-1977* (1979) e *Pedro e Paula* (1998).

Hélio Póvoas Júnior é poeta, ensaísta e diplomata. Exerceu funções diplomáticas em Roma, Montevidéu e atualmente em Dakar, África. Entre suas publicações destacam-se: *L'Enfasi Sottile* (1998), *Sinto muito* (1993), *Urbe* e *Querência* (2000).

Jean Bessière é Professor da Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle e Ex-Presidente da AILC. Suas principais áreas de atuação são a Poética, a

Teoria Literária e as Interações Literárias. Entre seus livros mais recentes citem–se: *La littérature et sa rhétorique* (PUF, 1999), *Quel statut pour la littérature ?* (PUF, 2002) e *La lisibilité de la littérature* (este último no prelo).

João Alexandre Barbosa é Professor Titular de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Foi Diretor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Presidente da Editora e Pró–Reitor de Cultura da mesma Universidade.É autor de, entre outros livros, *A Biblioteca Imaginária, Entre Livros, Alguma Crítica, A Tradição do Impasse, A Imitação da Forma.*

John Boening é Professor de Literatura Comparada na Universidade de Toledo, Ohio (EUA), onde atuou também como Chefe do Departamento de Inglês. Foi editor do *ICLA Bulletin*, e publicou uma coleção facsimilar de dez volumes, intitulada *The Reception of Classical German Literature in England, 1760–1860*, bem como numerosos estudos de caráter comparativo, em especial sobre as relações literárias anglo–germânicas.

José Aderaldo Castello é Professor Emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. É crítico e historiador literário. Entre suas inúmeras obras destacam-se *Realidade e ilusão em Machado de Assis* e *A literatura brasileira: origens e unidade (1500–1960).*

José Augusto Seabra é poeta, ensaísta e diplomata. É Professor Titular de Teoria Literária na Universidade do Porto, Portugal. Entre suas publicações, destacam–se: *Os sinais e a origem* (1967), *Gramática grega* (1985), *Desmemória* (1977) , *Amar a Sul* (1997), *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* (1974) e *O Heterotexto pessoano* (1988).

José E. Mindlin é bibliófilo e empresário. Idealizador da Fundação VITAE. Sua biblioteca excepcional de mais de 30 mil livros, com exemplares raríssimos, tem ajudado a vários pesquisadores. Escreveu *Uma vida entre livros – reencontros com o tempo*, expressiva autobiografia intelectual.

Jüri Talvet é Professor Titular de Literatura Comparada na Universidade de Tartu, na Estônia, e Presidente, desde 1994, da Associação Estoniana de Literatura Comparada. É poeta, ensaísta e tradutor, bem como editor de *Interlitteraria*, o órgão de publicação anual da Associação Estoniana de Literatura Comparada.

Lélia Parreira Duarte é Professora Titular de Literatura Portuguesa da UFMG e da PUC Minas. Autora de mais de duas centenas de ensaios, é diretora do CESPUC e editora da revista *Scripta* (14 números publicados). Coordena atualmente a pesquisa "As máscaras de Perséfone" (sobre literatura e morte).

Leyla Perrone–Moisés é Professora Emérita da USP e atualmente Coordenadora de Pesquisa em Literatura Comparada no Instituto de Estudos Avançados da USP. É autora de diversos ensaios sobre Lautréamont, Barthes, Fernando Pessoa e de livros de Teoria e Crítica Literária, dentre os quais *Texto, crítica, escritura* (1975), *Flores da escrivaninha* (1990), *Vinte luas* (Prêmio Jabuti 1993), *Altas literaturas* (1998) e *Inútil Poesia* (2000).

Lisa Block de Behar é Professora da Universidad de la República, Uruguai, e autora de livros e ensaios sobre Hermenêutica e Literatura Comparada. Entre os primeiros, destaque–se *Una retórica del silencio*; entre os últimos, *Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement*. Obteve o Prêmio da Fundação Humboldt para Pesquisa Literária.

Lúcia Sá Rebello é Doutora em Letras – Literatura Comparada – pela UFRGS. É Professora Adjunta da UFRGS, atuando na graduação e na pós–graduação. Tem direcionado suas pesquisas para a relação da Literatura Comparada com os Estudos de Tradução. Atualmente é membro da Diretoria da ABRALIC.

Luís de Miranda é poeta. Entre suas várias publicações, destacam–se: *Memorial* (1973), *Solidão provisória* (1978), *Porto Alegre, Roteiro da paixão* (1996), *Amores imperfeitos* (1996), *Incêndios Clandestinos* (1996) e *Trilogia da Casa de Deus* (2002).

Luiz Roberto Cairo é Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP e Professor de Literatura Brasileira na UNESP/Assis. É autor de *O salto por cima da própria sombra: o discurso crítico de Araripe Júnior* (São Paulo: Annablume, 1996).

Manfred Schmeling é Professor de Literatura Geral e Comparada na Universidade de Saarlandes, Saarbrüken, Alemanha, de onde foi também Diretor da Faculdade de Filosofia. É autor de diversos ensaios em periódicos especializados, editor de *Weltliteratur Heute. Konzepte und Perspektiven* e autor de *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis.*

Maria Alzira Seixo é Professora Catedrática da Universidade de Lisboa e Presidente Honorária da AILC. É autora de numerosos ensaios sobre Literatura Portuguesa, Literatura Francesa e Literatura Comparada e membro da Academia Européia. Seu livro mais recente é *Os romances de António Lobo Antunes* (2002). É amiga afetuosíssima e admiradora de Tania Franco Carvalhal.

Maria Luiza Berwanger da Silva é Professora do Programa de Pós–Graduação em Letras da UFRGS, onde atua nas áreas de Literatura Comparada e Literaturas de Língua Francesa. É autora de diversos artigos em

revistas especializadas e do livro *Paisagens poéticas reinventadas (traços franceses no Simbolismo sul–riograndense)*, 1999.

Mario J. Valdés San Martín é Professor Titular do Centro de Literatura Comparada da Universidade de Toronto, Canadá. É autor e organizador de vinte e seis livros, o mais recente dos quais é *Literary Cultures of Latin America: a Comparative History* (3 vols.; Oxford University Press, 2004).

Mario Quintana é poeta (1906–94). Entre suas publicações citem–se: *A rua dos cataventos* (1940), *Canções* (1946), *Sapato florido* (1948), *Espelho mágico*(1951), *Aprendiz de feiticeiro* (1950), *Apontamentos de história sobrenatural* (1976), *Baú de espantos* (1986), *Esconderijos do tempo*(1980) e *O caderno H* (1973).

Mihály Szegedy–Maszák é Professor Titular de Literatura Comparada na Universidade Eötvös Loránd, de Budapeste, Hungria, e Professor de Literatura Comparada e de Estudos da Europa e da Ásia Central na Universidade de Indiana – Bloomington (EUA). Atualmente é Vice–Presidente da AILC. Entre suas várias publicações destaca–se *Literary Canons: National and International.*

Monica Spiridon é Professora de Semiótica e Cultura Européia do Século XX na Universidade de Bucareste, Rumênia. É membro do Comitê Executivo da AILC e Presidente do Comitê de Pesquisas sobre a Europa do Leste, no qual organizou o volume *Multiple Europe: Multiple Identity, Multiple Modernity.* É também membro do Comitê "European Thematic Network ACUME".

Noé Jitrik é Professor das Universidades de Córdoba e Buenos Aires (Argentina) e Professor Visitante das seguinte instituições: Colegio de México e UNAM (México), Universidades de Indiana e California – Irvine (EUA). Publicou numerosos livros de Crítica, Teoria, relatos e poemas. É Doutor Honoris Causa da B.U.A.P., Diretor da "Historia crítica de la literatura argentina" e Diretor do Instituto de Literatura Hispano–Americana da Universidade de Buenos Aires.

Patrícia Lessa Flores da Cunha é Doutora em Literatura Brasileira pela USP, Professora do Programa de Pós–Graduação em Letras da UFRGS e tradutora do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva/UFRGS. É autora e organizadora de publicações, dentre as quais *Representações literárias na América Latina: textos de Literatura Comparada* (2003) e *Machado de Assis, um escritor na capital dos trópicos* (IEL/UNISINOS, 1998).

Pierre Brunel é Professor de Literatura Comparada da Universidade de Paris IV – Sorbonne – e Diretor do Centre de Littérature Comparée de la Sorbonne. Entre suas obras destacam–se *Dictionnaire de Mythes Littéraires, Mythocritique, Théorie et Parcours, L'imaginaire du secret* e *Transparences du roman (Le romancier et ses doubles au XXe siècle).*

Rita Terezinha Schmidt é Doutora pela Universidade de Pittsburgh (EUA) e Professora Titular de Literatura Norte–Americana da UFRGS, onde atua no Programa de Pós–Graduação em Letras. É Pesquisadora do CNPq.

Sara Viola Rodrigues é Doutora em Literatura Comparada pela USP e Professora da UFRGS, onde atua no Programa de Pós–Graduação em Letras. Atualmente desempenha o cargo de Diretora do Instituto de Letras da UFRGS.

Sergio Faraco é contista, cronista e tradutor. Entre vários livros, escreveu *Hombre* (1978) *A dama do bar Nevada* (1987), *Majestic Hotel* (1991),*O Chafariz dos Turcos* (1990), *A lua com sede* (1993) *Contos Completos* (1995) e *Lágrimas na chuva* (2003).

Steven P. Sondrup é Professor de Literatura Comparada na Brigham Young University (EUA). Sua área de investigação inclui Teoria Literária Contemporânea, Poesia e Poética, Teorias do Romantismo, Literatura e Filosofia e Relações Literárias Leste–Oeste. Entre seus livros mais recentes, destaquem–se: *The I of the Beholder: Prolegomenon to the Interculture Study of Self* (2002), *H.C. Andersen: Old Problems and New Readings* (2004) e *Nonfiction Romantic Prose: Expanding Boarders* (2004).

Sylvie André é Doutora pela Universidade de Montpellier (França) e Professora de Francês e Literatura Comparada na Universidade da Polinésia Francesa, onde exerce atualmente o cargo de Vice–Reitora. É Secretária Geral da AILC desde 2000. É autora de livros sobre Gobineau e de diversos artigos sobre a Literatura Francofônica e a Literatura Contemporânea do Pacífico.

Wladimir Krysinski é Professor de Literatura Comparada na Universidade de Montreal, Canadá. Sua área de atuação inclui o Romance Moderno e a Modernidade Literária, a Literatura Ocidental e as Vanguardas, e o Teatro Moderno e Pós–Moderno. Tem diversas publicações sobre Pirandello, o romance moderno e a Modernidade. Obteve o Prêmio de Pesquisa da Fundação Alexander Von Humboldt em 1997/98 e uma Northrop Frye Visiting Professorship na Universidade de Toronto, em 2001/02.

Yves Chevrel é Professor de Literatura Comparada na Universidade de Paris IV – Sorbonne. Entre suas numerosas publicações destacam–se *La littérature*

comparée, *Le naturalisme*, *Précis de Littérature Comparée* (c/ Pierre Brunel), e *L'étudiant chercheur en Littérature Comparée.*

Zulma Palermo é Professora e Titular da Cátedra de Teoria Literária na Universidade de Salta, Argentina. Tem diversas publicações em periódicos especializados, é editora de *El discurso crítico latinoamericano* e autora dos livros *Escritos al margem, La región, El país, Estudios sobre poesía salteña actual, De historia, leyendas y ficciones, Hacia uma historia literaria em el Noroeste Argentino y Metatexto teórico en la escritura hispanamericana de ficción: modelos culturales (1940–1970).*

Impressão:
Editora Evangraf
Rua Waldomiro Schapke,77 - P. Alegre, RS
Fone: (51) 3336-2466 - Fax: (51) 3336-0422
E-mail: evangraf@terra.com.br

TANIA FRANCO CARVALHAL é Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo e Professora Titular de Teoria e Crítica Literária da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando no Programa de Pós-Graduação em Letras. Pesquisadora 1A do CNPq. Foi professora visitante na USP e em universidades estrangeiras como a Universidade de Paris IV – Sorbonne. Primeira presidente da Abralic, é vice-presidente da AILC e indicada para a presidência no período 2004-2007. Entre suas várias publicações, o recente *O próprio e o alheio. Ensaios de literatura comparada* (2003).