

RESENHAS

Por ocasião dos 20 anos de morte do poeta, ficcionista, dramaturgo, ensaísta, crítico e tradutor português Jorge de Sena, o *Boletim* do Centro de Estudos Portugueses que leva seu nome na Faculdade de Ciências e Letras da LTNESP, campus de Araraquara, dedica este número inteiramente ao ilustre escritor.

Vale lembrar que Sena, em 1959, deixa Portugal por razões políticas e se exila voluntariamente no Brasil, onde primeiramente leciona teoria da literatura em Assis (SP), de onde se transfere, em 1961, para Araraquara (SP), que deixará em 1965, quando se muda para os Estados Unidos, onde mora até sua morte, em 1978.

O *Boletim* em epígrafe, que inaugura *lay-out* novo da capa, abre seu número com dois poemas que homenageiam Sena (de Fernando Lemos e Frederick G. Williams) e traz três ensaios sobre a obra seniana: o de José B. Sales (“A recepção da poesia de Jorge de Sena”), como revela o título, trata da fortuna crítica de sua controversa obra poética. O de Silvana V. da Silva Amorim e Guacira M. Machado (“Jorge de Sena traduz 500 anos de poesia francesa”) focaliza o Sena tradutor de poesias, em especial os poemas franceses. Já o ensaio de Márcia V. Z. Gobi (“A encenação da história em *Sinais de fogo*”) se detém sobre as relações entre Literatura e História no único romance escrito pelo contista autor de *O físico prodígio*.

Há ainda resenhas de quatro livros de Sena publicados recentemente: *O dogma da trindade (Rimbaud) e outros ensaios* (1994); *Poesia de 26 séculos – de Aquíloco a Nietzsche* (1993); *Poesia do século XX – de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo* (1994) (por Margarida Braga Neves); e *Correspondência* – registro de uma convivência intelectual (1996), que são as cartas trocadas entre Jorge de Sena e Dante Moreira Leite (por Orlando Amorim).

Somando-se à pertinência dos ensaios que cobrem parte significativa da extensa obra do escritor e das resenhas que dão conta ao leitor do que está sendo ainda publicado de sua obra, o *Boletim* publica também as *Bibliografias de & sobre Jorge de Sena*, atualizadas até 1997, organizadas por Jorge Fazenda Lourenço. Desnecessário sublinhar a importância da publicação dessas bibliografias que se constituem em preciosidades para os estudiosos de literatura portuguesa em geral e para os especialistas senianos em particular.

A merecida homenagem só vem reforçar o reconhecimento da importância da obra a par da grandeza do homem que foi Jorge de Sena.

Ganham os leitores aficionados e especializados, espalhados por toda parte, como se pode constatar pelos locais das edições dos trabalhos listados nas bibliografias ora publicadas.

Anamaria Filizola
UFPR

FINK, Ida. *A viagem*. Tradução de Marcelo Paiva de Sousa.
Rio de Janeiro: Imago, 1998. 235 p.

VIAGEM AO PAÍS DO MEDO

A reconstrução desses dias é um trabalho árduo de exploração através dos territórios nebulosos da memória. A névoa definha, se adensa, ora uma imagem clara, ora uma lacuna, a reconstrução desses dias é um duro esforço de arranjo de pedaços e fragmentos numa só continuidade e totalidade. É também, e acima de tudo, um trabalho doloroso...

Essa é uma das reflexões que faz a narradora do romance *A viagem*, da escritora judia Ida Fink, nascida na Polônia em 1921, que, assim como os personagens de seus livros, sentiu na pele o horror do genocídio provocado pelos nazistas durante a segunda guerra. A expressão *desses dias* refere-se ao período em que se passa a angustiante experiência vivida por algumas jovens polonesas judias, entre as quais a própria narradora e sua irmã. Mais precisamente, refere-se aos anos de 1941 a 1945, entre a Polônia ocupada e a Alemanha.

O leitor do romance de Ida Fink irá “assistir” a uma dupla viagem: primeiro, a que a narradora faz através da exploração dos *territórios nebulosos da memória* – uma viagem pelo tempo – e, concomitantemente, a grande viagem empreendida pela protagonista e sua irmã em busca da sobrevivência – uma viagem pelo espaço. Ou seja: viaja-se, na leitura, tanto com as memórias que a narradora se esforça por resgatar, quanto com as peripécias e sensações da protagonista (que assume diversas identidades falsas: Katarzyna, Johanna, Maria). Em uma e outra, a experiência é dolorosa. A arte de Ida Fink consiste em tecer os fios da memória da narradora com a experiência da protagonista, fazendo do romance, narrado em primeira pessoa, um tecido vivo que se trama na confluência da memória com a experiência, num espaço-tempo narrativo.

A viagem começa nos guetos de uma cidade polonesa, em 1941. As duas irmãs, auxiliadas pelo pai, forjam documentos e identidades falsas para escaparem da ameaça iminente da deportação aos campos de concentração. A única saída que se lhes delineia é fugir das garras da Gestapo passando pela própria toca do lobo: a Alemanha. Como camponesas da Polônia, elas vão trabalhar em fábricas insalubres, onde serão a todo instante humilhadas pelos alemães, ameaçadas por delatores, vigiadas pela Gestapo. A fábrica é, na verdade, um campo de concentração disfarçado, dentro da Alemanha – é o que

elas vão descobrir. Ou melhor, é a ante-sala do inferno onde foram extermínados milhões de judeus.

Fugindo da fábrica, da opressão psicológica e da degradação física, as duas irmãs viajam de trem em plena Alemanha de Hitler, sempre com identidades falsas. Acabam trabalhando para fazendeiros que, por falta de mão-de-obra, pois todos estavam no *front*, acabam tendo a permissão para “contratar” prisioneiros e fugitivos eslavos, inclusive judeus. A cada instante, elas sentem que sua intimidade pode ser devassada, sua existência aniquilada. Não viajam pelo mundo dos homens. Viajam e vivem no país do medo, do pesadelo.

Ida Fink, tal como outros escritores do Holocausto (Primo Levi, Paul Celan, Elie Wiesel), não escreve apenas um depoimento pessoal sobre esses anos negros da História. Ela tem a capacidade de articular uma escritura sóbria e ao mesmo tempo densa, que sobretudo *torna presentes* (por se fundar num espaço-tempo) os acontecimentos vividos pelas personagens, que remetem aos fatos históricos que conhecemos. Em outros termos, o “conteúdo” (a exterminação dos judeus poloneses e a destruição de sua cultura) se atualiza (se realiza) numa forma que o presentifica, através dos acontecimentos vividos pelas duas irmãs judias. Disso resulta a estrutura dramática do romance, inclusive pela alternância dos verbos narrativos (ora o pretérito, ora o presente) e, mais ainda, pelo mergulho em profundidade que a narradora efetua na consciência da protagonista, registrando mínimos pensamentos e sensações, que oscilam entre o medo da captura a todo instante e os momentos fugazes de recuperação da liberdade.

Como disse uma crítica americana, é menos a pintura da desumanidade ou da brutalidade do anti-semitismo nazista do que a expressão da experiência individual dos oprimidos o que caracteriza a narrativa de Ida Fink. Daí porque os perversos (delatores, oficiais da Gestapo etc.) são sempre vistos como que à distância. Ou melhor, vemo-los internalizados na consciência amedrontada – e paradoxalmente corajosa – das personagens. Por isso o livro foge a um certo tom maniqueísta que caracteriza os produtos culturais estandardizados que tematizam o Holocausto – os quais, em alguns casos, transformam a dor dos judeus em divertimento de fim de semana.

Por essas e outras, num tempo em que até mesmo alguns desavisados e outros tantos cínicos procuram minimizar a perversidade brutal do regime nazista, num tempo fortemente marcado pelo ressurgimento dos preconceitos raciais, e mesmo de grandes genocídios, é bom ter nas mãos um livro como *A viagem*, escrito por uma ficcionista de grande talento e de rara sensibilidade. Como também afirmou outro crítico, parece cruel dizê-lo, mas esperamos que Ida Fink tenha mais histórias para contar. E o leitor brasileiro também tem a

felicidade de contar com uma tradução esmerada, feita diretamente a partir do polonês, pelo eslavista e dramaturgo Marcelo Paiva de Sousa. Se atesto a qualidade da tradução, embora não possa julgar seus méritos em confronto com a edição original do livro, é porque ao lê-lo percebe-se que a tradução nos transporta para uma língua que é perfeitamente nossa, sem deixar de ser outra.

*Adalberto Müller Jr.
UFPR*

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*.

São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 240 p.

O magistério da literatura esteve sempre umbilicalmente ligado à tarefa de seleção e indicação de livros para leitura e análise. Tarefa das mais difíceis, diga-se de passagem. Por mais que a avaliação procure diversificar os critérios e, principalmente, procure considerar os objetivos a que qualquer lista se presta, o risco de desencontros e desagrados é fatal. Perde-se o aluno, o colega e, pior que tudo, o leitor.

A causa primeira dessa falta de sintonia entre o desejo de orientação de leitura e a prática leitora reside, sobretudo, na subjetividade que permeia todo o processo. Leitor é animal arisco, desconfiado e introvertido: tem suas idiossincrasias, birras e objetivos inconfessáveis. Qualquer desarmonia espanta-o para longe dos livros. É, portanto, uma aventura de alta periculosidade a indicação de leituras, mesmo aquela que procura atender os objetivos mais nobres de formação ou manutenção do leitor.

Não há como, por mais permissivos e complacentes que sejamos, deixar de discordar deste ou daquele autor, deste ou daquele título. E o fazemos na mais nobre das intenções: a de aperfeiçoar a lista e a de evitar injustiças. Mas o demônio do livre arbítrio criou em nós, que trabalhamos com o discurso literário, a eterna e paradoxalmente bem-vinda insatisfação, que impele a contínuos ajustes e revisões. Questionamos se a lista é por demais experimentalista, ou por demais clássica, ou nacionalista, ou eclética. Somos impelidos a acrescentar, somos tentados a cortar, somos – e por que não? – por vezes concordes, confirmativos.

A lista dos melhores escritores, dos melhores textos, dos melhores melhores é um convite irrecusável à dissidência, além de respeitar cegamente um espírito de competição herdado das cavernas. Mas é também uma forma de triagem de um material tão numeroso que nos humilha, que nos dá a medida de nossa contingência e de nossa pequenez. Seleciono porque não posso – ou não quero – ser engolido pela produção avassaladora.

Não existo, contudo, isoladamente nesse ato de selecionar. Em meus critérios, explícitos ou não, comungo do que Stanley Fish denominou “comunidade interpretativa”. Ela determina os valores acreditados como indispensáveis para classificar um texto na lista daqueles que não podem deixar de ser lidos. É essa solidariedade de valores que aproxima os julgadores entre si. Ou

que os separa em grupos diferenciados. O aval da comunidade contribui para listas próximas, ou divergentes.

Em *Altas literaturas*, Leyla Perrone-Moisés navega pelo terreno minado das diferentes comunidades selecionadoras e traz à superfície as concordâncias/divergências daqueles a quem denomina “escritores-críticos”, os que “passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico”. Entre eles, a autora seleciona Pound, Elliot, Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Butor, Haroldo de Campos e Sollers.

Com este vasto material à sua disposição, embrenha-se pela discussão de critérios e propriedades judicativas, procurando estabelecer, à luz de “coincidências, divergências e omissões” nas listas apresentadas por eles, um itinerário de leitura.

Com o apoio teórico expressivo dos discursos sobre a modernidade na crítica, via Habermas em especial, Leyla Perrone-Moisés trata da “história literária e julgamento de valor”, do cânone propriamente dito, dos valores modernos e da “modernidade em ruínas”. São extraídos onze valores que podem descrever a permanência e a orientação de leitura dos textos escolhidos pelos escritores-críticos.

O último capítulo discute particularmente as causas e decorrências da modernidade sob a inspiração de um sopro de desconfiança. Especialmente instigante é a página final em que a autora formula, sem rodeios, a questão fundamental que regeu todo o estudo: “Será que, ao efetuarmos a liquidação sumária da estética, do cânone e da crítica literária, não jogamos fora, com a água do banho, uma criança que se chamava literatura?” (p. 214)

Esta dúvida, expressa de maneira sintética, se dirige ao coração mesmo da discussão da pós-modernidade. Num tempo de desconstrução e de elevação do novo à condição de impulsor do pensamento contemporâneo, que função exerceria a distinção necessária entre os autores do cânone e os demais escritores? A resposta de Leyla Perrone-Moisés aponta para o fato de que a “tradição viva” aliada a um projeto utópico futuro ainda fazem sentido, e os leitores têm por missão “ler, eleger e prosseguir” a “grande literatura”.

Altas literaturas desenvolve esses juízos de maneira organizada: apresentação do problema e definição do *corpus* e análise dos diferentes cânones eleitos pelos escritores-críticos, com um elucidativo quadro sinóptico e uma avaliação dos aspectos em comum e das novidades nas listas. Por fim, a exposição dos valores em comum definidos pelos escritores. Neste trabalho, sobressai ainda a preocupação em discutir o papel da pós-modernidade na aceitação ou recusa das listas, concluindo, como já vimos, pela crença na impossibilidade de crítica de se obter uma proposta fechada – e muito menos definitiva – de

literatura e de repertório de leitura. O que não invalida a necessidade de construir um cânone criterioso.

Para aquecer ainda mais a discussão, o capítulo final, orientado em Habermas e Eagleton a respeito do declínio do Pós-Modernismo, aponta alguns impasses a que os princípios da pós-modernidade não conseguiram dar resposta satisfatória.

Altas literaturas, obra bem argumentada e exemplificada, é de leitura obrigatória para quem objetiva se integrar no debate a respeito do momento presente da teoria da literatura.

Marta Moraes da Costa
UFPR

Na tríade do modernismo português, a Almada Negreiros ficou reservado o lugar menos expressivo. Sua adesão ao movimento futurista – um tanto acrítica e excessivamente persistente segundo a crítica que se encarrega de estabelecer os nomes que merecem ou não permanecer vivos na história da literatura – seria um dos elementos responsáveis pela restrita circulação de sua produção. A publicação do volume de sua obra completa oferece uma ótima oportunidade para que esse nome – apenas referido quando se fala no dito movimento – ganhe substância e tenha justificada sua associação aos companheiros Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa.

Na verdade, suas posições em relação a temas como a ruptura entre sujeito e mundo e a influência do passado na configuração do presente – também objeto das atenções de Pessoa e Sá-Carneiro – são fundamentais para se compreender a complexidade alcançada por esses temas na literatura portuguesa do período. Assim, ao contrário do que um olhar rápido poderia sugerir, a incorporação de procedimentos futuristas não é o objetivo final, mas um meio para a discussão desses temas. Poemas como *A cena do ódio* são exemplares desse movimento.

O abandono do passado e da subjetividade proposto por Marinetti está presente nesse poema de Almada, mas não é das abstratas concepções de passado e de subjetividade figuradas nos manifestos futuristas que trata o poema, é, sim, da transformação do passado e da subjetividade em abstrações, em elementos que, de tão superficialmente usados pela arte, acabaram perdendo sua significação e seu poder de transformação – não apenas da arte mas da sociedade que a produz. Não se trata, então, de um canto a um presente livre do passado, mas de uma indagação sobre os valores legados pelo passado ao presente e cultivados como bens a serem mantidos intactos indefinidamente:

Tu, que te dizes Homem!

.....
Tu, que aperfeiçoas sabiamente a arte de matar.
Tu, que descobriste o cabo da Boa-Esperança
e o Caminho Marítimo da Índia
e as duas Grandes Américas,
e que levaste a chatice a estas Terras

e que trouxeste de lá mais gente p'raqui
e qu'inda por cima cantaste estes Feitos...
Tu, qu' inventaste a chatice e o balão,
e que farto de te chateares no chão
te foste chatear no ar,

.....

Tu, que tens a mania das Invenções e das Descobertas
e que nunca descobriste que eras bruto,
e que nunca inventaste a maneira de não o seres...
Tu consegues ser cada vez mais besta
e a este progresso chamas de Civilização!

E a voz que se levanta contra o presente obediente a um passado que é mero acúmulo de erros – em que, aí sim, pode-se observar a característica virulência futurista – é a voz de um eu-lírico concentrado em si mesmo: *Sou Narciso do meu Ódio*, diz ela. Esse “eu” utiliza-se do ódio como força motriz para operar uma transformação do presente. E como ao presente não cabe obedecer ao passado, aos homens do presente não cabe obedecer ao presente uniformizante, que não comporta as diferenças individuais:

Em toda a parte o teu papel é admirar,
.....

Os homens são na proporção dos seus desejos
e é por isso que eu tenho a Concepção do Infinito...
Não te cora ser grande o teu avô
e tu apenas o seu neto, e tu apenas o seu esperma?
.....

Tu não sabes, meu bruto, que nós vivemos tão pouco
que ficamos sempre a meio-caminho do Desejo?

O “eu-lírico” ataca a falta de visão pessoal do homem seu contemporâneo, que prefere aceitar o já estabelecido, o que já foi dito – sobre ele e sobre seu passado – a agir.

Essa maneira de focalizar a relação presente-passado, em que interfere a atitude de um sujeito ativo, é um elemento importante do diálogo entre as obras de Almada e Pessoa. Enquanto Pessoa assume que o passado transformado em mito é uma das únicas forças transformadoras do presente, Almada alerta para o fato de que o mito só tem essa força se permanece vivo. À medida que se transforma em referência morta, em memória de uma grandeza desaparecida, sua função passa a ser bem outra: compensar a falta de perspectivas dos homens do presente com a glória dos antepassados. Para Almada, o passado não pode ser essa compensação, fonte de inação. Do passado deve vir o desejo de agir, de transformar. A diferença entre Pessoa e Almada não está na recusa

deste do passado pura e simplesmente, mas na sua recusa do passado transformado em enfeite que por sua vez transforma o sujeito em enfeite.

Em um texto como *Direção única* – muitas vezes lido como um panfleto de orientação fascista – Almada apresentará detalhadamente sua concepção de individualidade, também presente no romance *Nome de guerra*. Para ele, há um elo original que não se deve romper entre o indivíduo e a coletividade. A questão é que estes elementos são de tal forma antagônicos que freqüentemente o homem busca uma maneira de anulá-los ou submetê-los um ao outro. É aí que, ao invés de solucionar seu problema, apenas o torna mais complicado:

O indivíduo nunca pertenceu a si mesmo. Pertence em absoluto a sua colectividade. E a sua colectividade é a sua própria Terra e mais aquela das cinco partes do mundo onde está a sua terra e mais o mundo inteiro também. Mas que não se julgue por estas palavras que o indivíduo há-de servir apenas de instrumento à sua própria colectividade. Não! nem vice-versa tão-pouco. É um jogo simultâneo da colectividade para seus indivíduos e de cada indivíduo para sua colectividade. E se hoje o indivíduo não existe, isto é, se não tem nem pode ter ação própria, não é tal, de maneira nenhuma, porque a colectividade lhe tenha usurpado também o seu lugar, é apenas porque ninguém está capacitado da obediência que deve a si próprio, é apenas por ignorância do que, justamente, ninguém deveria ignorar: o seu próprio destino neste mundo.

Almada diz que a escolha não está *entre* o indivíduo e a coletividade mas num movimento que englobe, sem contradições, ambos os elementos. Para encontrar o seu destino, o ponto em que sua individualidade será inconfundível, o homem deverá percorrer todo o mundo, deverá ser *O homem que se procura*, título de outro texto de Almada em que a busca da individualidade é tematizada. Em Pessoa o individual é explorado através da criação dos heterônimos, numa espécie de luta para preservar a diversidade do indivíduo da pressão de uma coletividade uniformizante. Já em Sá-Carneiro somos postos diante da deflagração do antagonismo e da constatação de que apenas uma individualidade não seria suficiente para a multiplicidade de experiências de um mesmo indivíduo – *A tristeza de nunca sermos dois*. Sem Almada, a multidão composta por seus companheiros não estaria completa.

Patrícia Cardoso
UFPR

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*.
São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 524 p.

Músico, poeta, pintor, ator e cineasta, Caetano Veloso é agora celebrado por sua *Verdade tropical*, um longo e ambicioso estudo sobre a cultura contemporânea. Como dificilmente poderia deixar de ser, no caso de um narrador que é também agente de criação e transformação da cultura por ele estudada, Caetano enriquece seu manuscrito com uma prosa pessoal tanto intimista, de um “Eu” apaixonado e revelador, quanto coletiva, de um ser social inseparável de sua geração e de sua nacionalidade. “Não é uma autobiografia (embora eu não me negue a ‘contar-me’ com alguma prodigalidade)”, esclarece o *superstar* baiano de antemão (p. 18). *Verdade tropical* “é um esforço no sentido de entender como passei pela Tropicália, ou como ela passou por mim” (p. 18).

O corpo da obra apresenta quatro partes principais, além de um segmento de introdução e outro de fechamento – estes, entrelaçados pelas alusões de ambos à gênese do livro, curiosamente inspirado pelo pulsar humano e artístico de uma cidade estrangeira, Nova York, e não o de uma Salvador, São Paulo, ou Santo Amaro da Purificação. No bojo de cada uma das partes há um número díspar (três, quinze, um e sete) de segmentos curtos ou longos, todos intitulados mas não enumerados, cuja temática e outros elementos de coesão textual poderiam lhes conferir o *status* de ensaio independente. No entanto, estes ensaios – alguns dos quais denominados “Elvis e Marilyn”, “Betânia e Ray Charles”, “Antropofagia” ou “A poesia concreta” – sustentam, sem muitas passagens abruptas, o fio de uma narrativa crítico-histórica instigante e raramente aborrecida, redundante ou fragmentada.

Inegavelmente, entretanto, a escrita peca por um ocasional desafio ao leitor: periodização e sintaxe múltiplas e labirínticas estão sobrecarregadas de informação. Dados infiltrados entre sujeito e predicado, ou verbo e objeto, por exemplo, parecem orientar o leitor estrangeiro sobre quem é Erasmo Carlos ou o que é a Bossa Nova, mas às vezes acabam obscurecendo a recepção da obra, principalmente a das primeiras 100 páginas.

Por outro lado, Caetano enriquece *Verdade tropical* com sua memória cultural enciclopédica, sua sagaz capacidade de análise sociohistórica, e uma bem-vinda leveza de tom. Sem deixar de ser polêmico, o atual astro da mídia brasileira constrói vários elos de analogia e contraste que não apenas tornam o

livro um raro compêndio da arte e da história dos meios de comunicação de massa, como também comprovam em prosa a refinada lucidez poética de Caetano, certamente um dos pensadores mais perspicazes na articulação verbal dos paradoxos e perplexidades da civilização brasileira. Caetano dá *show*, por exemplo, ao explanar a presença fundamental de Noel Rosa em certas criações tropicalistas, como acontece com a estrutura e temática de um velho samba, “Coisas nossas”, em relação à emblemática marchinha “Alegria, alegria” (p. 184-185). Mais ainda, ao definir as características poético-musicais de um Orlando Silva e suas influências definitivas sobre a arte de João Gilberto:

João é um cantor de grandes legati, de fraseado flutuante e incríveis jogos rítmicos. Seu estilo vem de Orlando Silva, o grande modernizador do canto brasileiro. [...] Sempre mais apaixonado pela religião feita por João Gilberto entre a ponta da modernidade e a melhor tradição brasileira [...], eu via em “Chega de saudade” a canção-manifesto e a obra mestra do movimento: a nave-mãe. Um samba com algumas características de choro, riquíssimo em motivos melódicos, de aparência tão brasileira quanto uma gravação de Sílvio Caldas dos anos 30 (e com uma introdução de flauta inspirada numa gravação de Orlando Silva), “Chega de saudade” era ao mesmo tempo uma canção moderna com ousadias harmônicas e rítmicas que atrairiam qualquer jazzista bop ou cool (como de fato vieram a fazer). (p. 226-228)

Outro aspecto destacável de *Verdade tropical* é a sua aparentemente inesgotável fonte de percepções inusitadas e de segredos de bastidores que marcaram a formação de um artista tropicalista e o desenrolar da cultura do Brasil e do Ocidente. Os detalhes semânticos da decoração do apartamento de Caetano e Dedé em São Paulo em 1968 apontam para uma sensibilidade alternativa já crescente no meio artístico da época:

Antes de termos qualquer móvel em casa, a única idéia de decoração que me havia ocorrido, além da mesa de pingue-pongue, foi a de cobrir uma das paredes do apartamento com um vistoso anúncio de rua, desses que aqui no Brasil chamamos de ‘outdoors’, representando uma moça bonita jogando tênis contra um imenso fundo de céu azul. (p. 202)

Para quem está habituado à temática recorrente na poesia-canção de Caetano Veloso, toma vulto em *Verdade tropical* um surpreendente dom para caracterização de personagens. Alguns dos perfis traçados de maior acuidade e imaginação são aqueles de Glauber Rocha, Tom Zé, Elis Regina, Nara Leão, Maria Betânia, e o do poeta José Carlos Capinan, que se segue:

O fato de ele ser chamado sempre de poeta criara uma expectativa em mim de natureza quase sacra (embora não fosse uma emoção intensa), e sua figura franzina de menino amarelo e sardento do sertão, tocantemente tímido (mas eu próprio me sentia mais tímido), me pareceu angelical, ou essencialmente artística, como se ele fosse a alma redimida do “soldado amarelo” do livro de Graciliano Ramos ou uma imagem de barro pintado representando um menino com uma gaiola de passarinhos, feita por um artista do nordeste. (p. 134)

Por seu turno, as minúcias dos eventos artísticos que em 1969 culminaram nos quatro meses de confinamento em Salvador, os dois meses de prisão no Rio de Janeiro, e finalmente o retorno ao país depois de dois anos de exílio em Londres, adquirem grande valor documental. Registram-se por um ângulo pessoal e pela experiência do vivido os absurdos da repressão político-cultural e da tenacidade de uma geração que – como Caetano, Gilberto Gil e tantos outros – não se vendeu aos critérios burgueses e católicos de arte e comportamento e nem se dobrou diante das ameaças arbitrárias da censura e do cárcere. *Verdade tropical* esclarece que os mesmos motivos que levaram certos militares a invadir uma representação de *Roda viva*, de Chico Buarque, e a espancar lá mesmo no teatro os seus atores e produtores, também condenaram Caetano e Gil. Era o espírito “subversivo” do tropicalismo empregado no palco, principalmente na cena em que a esposa do ídolo pop de *Roda viva* “transfigurava-se numa espécie de madona, sem contudo, tirar os rolinhos de cabelo de dona de casa” (p. 385).

Entre referências esparsas e/ou digressões mais profundas sobre a arte pop ocidental, os meios de comunicação de massa, a literatura de Clarice Lispector e Oswald de Andrade, o Cinema Novo, a poesia concreta, o teatro engajado, o expressionismo abstrato, o samba tradicional, a Bossa Nova, a Jovem Guarda, o neo-rock’n’roll inglês, os festivais de música na TV, a esquerda festiva, o populismo nacionalista da esquerda, a ditadura militar, ou as clássicas interpretações acadêmicas dos dilemas brasileiros, *Verdade tropical* faz justiça ao talento maior de seu autor. Apesar dos pequenos deslizes estéticos de um poeta entusiasta diante de sua própria missão de refletir e relatar em prosa, Caetano Veloso deixa para a posteridade uma astuta e apaixonante contribuição para melhor compreendermos um período de tão intensa efervescência e transformação cultural da civilização brasileira e do mundo ocidental.

Dário Borim Jr.
Universidade Federal de Ouro Preto

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 324 p.

O mez da gripe foi publicado pela primeira vez pela Fundação Cultural de Curitiba em 1981. A tiragem restrita e a consideravelmente restrita circulação do volume não foram suficientes para impedir que o autor se tornasse uma referência na literatura brasileira contemporânea. O recente lançamento de *O mez da gripe e outros livros*, pela Companhia das Letras, vem, então, possibilitar o encontro desse “novo clássico” com um público maior.

Valêncio Xavier, o autor, destacou-se por fazer um trabalho com a narrativa literária de ficção que se apropria de elementos de outras modalidades narrativas – entre elas o cinema e os quadrinhos. Em relação ao cinema, essa apropriação se dá desde a incorporação de fotogramas ao texto narrativo – o que acontece, por exemplo, em *Maciste no inferno* – até a composição de uma história – o próprio *O mez da gripe* – cuja linearidade é quebrada através da inserção de outras fontes: recortes de jornais com notícias, propagandas e fotos que não mantêm relação direta com o texto principal, exigindo a participação ativa do leitor, não apenas na interpretação daquilo que lê, como na definição do que deve ser esse texto principal. Essa mescla incide diretamente nas concepções de representação, um elemento fundamental para qualquer modalidade de narrativa.

Sem dúvida o modelo realista de representação é abalado pela fórmula narrativa de Xavier: a própria incorporação de outras formas narrativas a um suporte – o livro – tradicionalmente utilizado pela narrativa literária já representa abalo considerável. Além dos elementos jornalísticos acima indicados há em alguns textos um registro cujo objetivismo remete também ao jornal, em que a informação aparece com tamanha autonomia em relação ao contexto que chega a dar a impressão de que atingir a verdade absoluta seja apenas uma questão de acessar a fonte certa. Um exemplo desse objetivismo pode ser encontrado no texto *O mistério dos sinais da passagem DELE por Curitiba*, em que determinadas descrições – exclusivamente baseadas em evidências – são minuciosamente apresentadas, dando origem a conclusões cômicas.

É esse mesmo objetivismo que orienta a narrativa que dá nome ao volume. Tendo como pano de fundo o mês de outubro de 1918, em que a gripe espanhola abalou a cidade de Curitiba, a trama se desenvolve em grande parte através dos elementos externos incorporados ao texto. O personagem da trama

central, que é anônimo mas cujo rosto desenhado emoldura a capa da edição original e aparece várias vezes ao longo da narrativa, oferece, através da história que protagoniza, mais uma trama, mais um “caso”, para ser agrupado com os outros, extraídos dos jornais, que o livro apresenta.

A partir daí, esboça-se uma interessante discussão em torno dos limites do ficcional e de sua capacidade de atingir o público de forma mais direta do que a própria realidade. Porque, diante de tantas histórias “reais”, retiradas dos jornais da época, é essa história mais insinuada do que contada que permanece como resumo do horror vivido pela cidade no período caótico focalizado pela narrativa.

Nesse jogo entre real e ficcional é importante o exemplo do desenho de uma figura de homem também retirado de publicação da época e trazido para o contexto dessa narrativa. Em seguida de notícias referentes a um louco que teria feito vítimas num acesso supostamente provocado pela febre da gripe é anexado esse recorte que, mesmo alheio ao corpo dos textos, oferece uma face “palpável” para esse que na notícia de jornal é um nome apenas. Nenhuma relação é feita, no texto, entre a figura do desenho e o louco, mas não há como deixar de identificá-los. Em meio a esse jogo, à medida que o leitor constrói – ou reconstrói – a história, ele se vê impelido a separar os fatos das ficções engendradas por esses mesmos fatos, mas dificilmente conseguirá levar adiante essa separação. No fim, o que era do campo do factual migra para o campo ficcional e vice-versa. O interessante é que não há, formalmente, qualquer marca da presença do narrador na narrativa a ser desenvolvida pelo leitor, intensificando a discussão sobre os limites do ficcional a ponto de transformá-la em experiência concreta – o que é, muitas vezes, bem mais frutífero.

Em sua participação no evento *No Calor da Obra* – uma série de encontros com artistas promovidos pela Universidade Federal do Paraná e a Fundação Cultural de Curitiba – o autor observou que ele passa uma informação que não está completa, cabendo ao leitor “montá-la na cabeça”, ao contrário do filme, que já oferece a história montada. Em *O mez da grippé* temos exatamente essa situação: a informação dada ao leitor não é suficiente para que ele tenha uma história. Ele precisará compô-la, para que ela ganhe um sentido – e uma direção –, para que, a partir desse sentido, se constitua a narrativa propriamente dita.

Mas a observação de Xavier serve também para pensarmos na própria narrativa cinematográfica. Até que ponto a montagem garante uma única “leitura” do filme? Até que ponto é mais difícil decompôr a “impressão de realidade” no filme do que no livro? Trata-se sempre de uma escolha prévia do material a ser montado, tanto no caso da narrativa ficcional no livro quanto no da

que é projetada na tela do cinema. De fato, o espectador procede também a uma segunda montagem quando atribui um significado às imagens encadeadas do filme. Cabe a ele escolher esta ou aquela como mais relevante na trama. E o autor, mesmo quando não impõe uma única leitura de seu texto, oferece a seu leitor um recorte a partir do qual esse leitor trabalhará. Afinal, a neutralidade das imagens, assim como a pureza, é um mito.

Patrícia Cardoso
UFPR