

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

The Coup e Brazil: uma leitura do Norte pelo Sul

Carla Alexandra Ferreira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco

São Paulo

2003

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM
INGLÊS**

***THE COUP E BRAZIL: UMA LEITURA DO
NORTE PELO SUL***

Carla Alexandra Ferreira

**São Paulo
2003**

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese a meus pais, ao Rubens meu esposo e a Deus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Maria Elisa B. P. S. Cevalco, orientadora deste trabalho, pela compreensão, profissionalismo, apoio e incentivo.

A meus pais e irmãos pela confiança e incentivo durante toda minha jornada acadêmica.

A Rubens da Silva Salvador, meu marido, pela paciência e pelas observações inteligentes e valiosas para o desenvolvimento desta tese.

Aos amigos Raquel, Genilson e Ana pelo aconselhamento e auxílio constantes.

A Raísa pela alegria contagiante, aspecto de incentivo nessa caminhada muitas vezes árdua.

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para que esta tese fosse possível.

A Deus.

RESUMO

THE COUP E BRAZIL: UMA LEITURA DO NORTE PELO SUL

Tese de Doutorado apresentada por Carla Alexandra Ferreira à Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Cidade Universitária - SP, Brasil, 2003.

O objetivo desta tese é estudar os romances *The Coup* e *Brazil*, de John Updike, para mostrar que muito mais que apresentar contradições dos países onde estão ambientados, esses romances lidam com os Estados Unidos - tema constante do autor. Ambos romances mostram, por meio de uma organização formal diversa ao restante da obra de Updike, uma visão que países centrais têm dos países periféricos e, ao apresentar sua percepção do Outro, o Norte fala de si mesmo.

Assim, por meio de uma leitura política - como proposto por Fredric Jameson - desses romances pode-se verificar como elementos como a Guerra Fria, o expansionismo, irreversibilidade histórica, igualdade racial, por exemplo, demonstram o movimento do modo de produção capitalista na qual os Estados Unidos são protagonistas. É essa revelação, escondida pelas estratégias de contenção e contida na forma dos romances, que proponho mapear na (re)leitura desses textos literários.

PALAVRAS-CHAVE: Updike - leitura política - estratégias de contenção - romance - Estados Unidos

ABSTRACT

THE COUP AND BRAZIL: A READING OF NORTH BY SOUTH

Doctorate Thesis presented by Carla Alexandra Ferreira to the Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Cidade Universitária - SP, Brazil, 2003.

The objective of this thesis is to study the novels *The Coup* and *Brazil*, by John Updike, in order to show that much more than presenting contradictions from the countries where they are settled, these novels deal with the United States - the author's constant theme. Both novels show, through a formal organization which is different from the rest of the author's literary work, a vision the central countries have of the peripheral countries and, by showing its perception of the Other, North speaks about itself. Thus, through a political reading - as proposed by Fredric Jameson - of these novels, it is possible to verify how elements such as the Cold War, expansionism, historical irreversibility, racial equality, for instance, demonstrate the movement of the capitalist mode of production in which the United States are protagonist. It is this revelation, hidden by the strategies of containment and in the form of the novels, which I propose to map in the (re)reading of these literary texts.

Keywords: Updike - political reading - strategies of containment - novel - United States

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
JOHN UPDIKE: O ARTISTA NORTE-AMERICANO	12
FORTUNA CRÍTICA SOBRE JOHN UPDIKE: UMA RELEITURA.....	26
RELENDO <i>THE COUP</i>	49
RELENDO <i>BRAZIL</i>	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
BIBLIOGRAFIA	162
ANEXO	181

INTRODUÇÃO

Dada a importância e a singularidade¹ que John Updike possui no contexto da literatura norte-americana contemporânea, sua crescente presença na mídia brasileira² e, conforme proporei neste trabalho, a necessidade que apresenta sua obra de um modelo de interpretação mais completo - o político como proposto por Fredric Jameson - essa tese vem dar sua contribuição e justificar sua relevância. Ela tem, deste modo, o objetivo de estudar os romances *The Coup* (1978) e *Brazil* (1994), de John Updike, na tentativa de mostrar que muito mais que apresentar contradições de raça, classe e sexo na África e no Brasil, o que pode ser apreendido no conteúdo manifesto desses textos, e ao contrário do que percebe a crítica e leitores do autor, esses romances não são simplesmente obras menores, ou tentativas frustradas de representação dos países em questão, mas textos sobre os Estados Unidos (tema constante do autor). Ambos romances tratam, por meio de uma organização formal diversa ao restante da obra do autor, do imaginário norte-americano, isto é, mostram uma visão que o Norte tem do Sul, dos países periféricos, ou do então chamado Terceiro Mundo; e, ao apresentar sua percepção do Outro, o Norte fala de si mesmo, se revela nos romances.

Neste sentido, por de meio de uma leitura política de *The Coup* e *Brazil* pode-se verificar como esses dois livros tentam resolver, num nível mais profundo, num plano subjacente ao texto, questões contidas neste imaginário como a Guerra Fria, o imperialismo, o expansionismo – e conseqüente irreversibilidade histórica – a igualdade racial, de gênero e de classe prometida pela globalização e como nos aponta Maria Elisa Cevasco “esclarecer as relações entre um fenômeno particular e uma totalidade em movimento”, ou seja, como esses elementos particulares demonstram o movimento do modo de produção capitalista no qual os Estados Unidos são protagonistas. É essa revelação, velada pelas estratégias de contenção

¹ John Updike é presença constante em lista de best-sellers bem como objeto de estudo em teses de mestrado e doutorado e parte do currículo de graduação, tanto nos Estados Unidos, quanto no Brasil.

² Dilvo Ristoff. *The Americanization of John Updike's Brazil*. In: SENAPULLI, NO., 2000, Juiz de Fora - MG.

e contida na forma dos romances, que proponho mapear na (re)leitura desses textos literários.

Neil Larsen ao discutir a questão da autoridade concedida aos textos do Norte sobre o Sul, afirma:

"Thus, in directing its attention elsewhere, the North necessarily concedes something about its own sense of identity and authority, its own position on the hermeneutic map [...]. Thus, in reading 'North by South', the North, concurrently rereads itself."³

Trata-se, como comenta Dilvo Ristoff, em sua participação em uma mesa redonda cujo tema era John Updike, de "nós mesmos nos vendo, pensando que estamos vendo o outro - aquela parte do outro que não conseguimos aceitar."⁴ Semelhantemente Jack Moore em seu ensaio sobre *The Coup* escreve "sometimes the truth is so hard it hurts to get at it."⁵

Deve-se salientar, contudo, que a divisão apresentada entre Norte e Sul pode parecer deslocada, num contexto em que fronteiras e o conceito de Estado-nação estão sendo diluídos ou redefinidos. Todavia, a distinção entre países centrais – no caso, os Estados Unidos – e países periféricos, como Brasil e África, é histórica e ainda verificável. Embora, em nível cultural, pareça haver uma inclusão dos anteriormente excluídos, como os países periféricos, por exemplo, se considerarmos o aspecto econômico desse processo de globalização, poderemos verificar que essa é uma inclusão regida pelas leis do mercado e, ainda, que no final das contas, o que ocorre é uma disparidade acentuada.

De fato, pode-se hoje constatar que as diferenças foram fortalecidas; não houve uma democratização de chances de mobilidade social. Milton Santos, num estudo sobre a globalização e uma proposta por um outro discurso, explica que:

³ Neil Larsen. *Reading Noth by South: on Latin American Literature, Culture and Politics*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995., p.2.

⁴ Dilvo Ristoff. *The Americanization of John Updike's Brazil*. In: XXXI SENAPULLI, 2000, Juiz de Fora - MG. (Apresentação feita em Mesa-Redonda)

⁵ Jack Moore. "Africa under Western Eyes – Updike's *The Coup* and Other fantasies". In: *African Literature Today*. 14, 1984, pp.60-67.

“Aldeia global tanto quanto espaço-tempo contraído permitiriam imaginar a realização do sonho de um mundo só, já que, pelas mãos do mercado global, coisas, relações, dinheiros, gostos largamente se difundem por sobre continentes, raças, línguas, religiões, como se as particularidades tecidas ao longo dos séculos houvessem sido todas esgarçadas. Tudo seria conduzido e, ao mesmo tempo, homogeneizado pelo mercado global regulador [...] O fato é que apenas três praças, Nova Iorque, Londres e Tóquio concentram mais da metade de todas as transações e ações; as empresas transnacionais são responsáveis pela maior parte do comércio dito mundial; os 47 países menos avançados representam juntos apenas 0,3% do comércio mundial, em lugar dos 2,3% em 1960 [...]”⁶

E acrescenta:

“Fala-se também, de uma humanidade desterritorializada, uma de suas características sendo o desfalecimento das fronteiras como imperativo da globalização, e a essa idéia dever-se-ia uma outra: a da existência, já agora, de uma cidadania universal. *De fato, as fronteiras mudaram de significação, mas nunca estiveram tão vivas, na medida em que o próprio exercício das atividades globalizadas não prescinde de uma ação governamental capaz de torná-las efetivas dentro de um território. A humanidade desterritorializada é apenas um mito.*”⁷

Fica assim comprovado que ainda faz sentido estabelecer uma divisão entre os Estados Unidos de um lado, e África e Brasil de outro.

Vale mencionar, também, que ao destacar a forma como elemento de estudo dessa diferenciação na estrutura dos textos, não pretendo valorizar uma abordagem formalista. Maria Elisa Cevasco, ao comentar o método do *close reading*, escreve que “não há dúvida que literatura é forma e é preciso atentar para essa forma a fim de estabelecer uma relação com qualquer obra. Mas esse modo de ler traz embutida uma visão da obra literária como separada da vida social, um objeto cujas partes constitutivas devem ser examinadas”⁸. Compartilhando da observação da

⁶ Milton Santos. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. RJ, Record, 2001, p.41.

⁷ Idem, ibidem, p.42 [Grifo nosso].

⁸ Maria Elisa Cevasco. *Para ler Raymond Williams*. 2001, p.100.

autora, esclareço que é a idéia social de forma, conforme nos aponta Roberto Schwarz, que será considerada nesta tese:

"Do ângulo dos estudos literários, o forte dessa noção [a idéia social de forma] está no compacto heterogêneo de relações histórico-sociais que a forma sempre articula, e que faz da historicidade, a ser decifrada pela crítica, a substância mesma das obras [...] Assim, sumariamente digamos que a forma travejada pela relação histórica e pelos seus dinamismos, intra e extraliteratura, parece bem mais próxima daquilo que os artistas de fato fazem e que vale a pena buscar em seus trabalhos".⁹

Ao mostrar os limites entre a crítica e sociologia e os equívocos que cometem estudiosos que trafegam por ambas as áreas, Antonio Candido enfatiza que o social deve ocorrer na estrutura da obra:

"De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que sua importância deriva de operações formais postas em jogo [...] Sabemos, ainda, que o externo (no caso, social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno." ¹⁰

Em "Dialética da Malandragem"¹¹, o crítico vai além e demonstra que os informes de *Memórias de um Sargento de Milícias* sobre a sociedade carioca são mais completos quando não explícitos como documentário; a obra cresce exatamente em seu subtexto, quando este é apreendido e revelado. Essa é, de fato, uma preocupação presente na maioria dos escritos do crítico, depois de *Formação*

⁹ Roberto Schwarz. *Seqüências Brasileiras: ensaios*. SP, Companhia das Letras, 1999, p. 31.

¹⁰ Antonio Candido. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3 ed. revista, SP. Editora Nacional, 1973, p.04.

¹¹ Antonio Candido. "Dialética da Malandragem" In: *O Discurso e a Cidade*. SP, Duas Cidades, 1993.

da *Literatura Brasileira*. A prioridade é “a análise estética, ou formal, *mas sem que esta se dessocialize* [...]”¹²

Fredric Jameson, mais atentamente, vem confirmar a validade do modelo de interpretação que considere o texto literário como ato simbólico. Ele ensina que a proposta apresentada em *O Inconsciente Político* concentra-se na “rewriting of the literary text in such a way that the latter may itself been seen as the rewriting or restructuration of a prior historical or ideological *subtext*, it being always understood that that ‘subtext’ is not immediately present as such, not some common-sense external reality, nor even the conventional narratives of history manuals, but rather must itself always be (re)constructed after the fact.”¹³

Essa imanência já detectada por Antonio Candido e Roberto Schwarz, no contexto da crítica literária brasileira, e apresentada com mestria por Jameson ocorre por meio da verificação da forma que para este crítico, como para Adorno, é “conteúdo sócio-histórico decantado”.

Concentrar-se no “conteúdo da forma” não significa também que o conteúdo da obra literária seja descartado. Sean Homer, ao comentar *the logic of content* para Jameson, escreve:

“[...] I argued that the ideological tendency of a work is inscribed in its form rather than merely in its content, but this should not be taken to imply that Jameson is, in any sense, a formalist. Formalism has a tendency to downgrade the content of cultural artifacts, seeing it as little more than the projection of the form. For Jameson, on the other hand, form is a historical phenomenon not regardless of its content but precisely because its content is social and historical in character. Form, he suggests, is nothing less than content working itself out in the realm of the superstructure; the evolution of forms, far from consisting of a self-motivating logic as the Russian Formalists saw it, represents the emergence of new types of content as they force their way to the surface and displace the older obsolete forms. In other words, literary change ‘is essentially a function of content seeking its adequate expression in form’ (MF, 328), a process Jameson designates as the ‘logic of content’.”¹⁴

¹² Roberto Schwarz. *Sequências Brasileiras*. 1999, pp. 9-16

¹³ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1988. P. 81. [Cf. *O Inconsciente Político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. trad. Valter Lellis Siqueira. SP, Ática, 1992, p.74]

¹⁴ Sean Homer. *Fredric Jameson. Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*. New York, Routledge, 1998, p. 27.

Faz-se ainda relevante comentar que não se trata de perceber e destacar elementos histórico-sociais no texto, em seu conteúdo e forma. Isto, de fato, é feito extensivamente no ato de interpretação da obra e vida de muitos autores. Apreender o “subtexto” de que trata Jameson é como ele mesmo aponta “uma postura mais extremada”; lida-se com a própria forma como conteúdo e com o desvendamento das estratégias de contenção inscritas no texto cultural. Implica, por conseguinte, em aceitar que o texto é produto de uma cultura, determinada historicamente, e lido e interpretado por códigos que, por sua vez, também podem e devem ser historicizados.

Para que se possa lidar com o conteúdo e forma desses romances de modo a perceber suas estratégias de contenção e o que encobrem nesses textos literários, a releitura de *The Coup* e *Brazil* acontecerá em três níveis¹⁵: um primeiro que lida com os elementos africanos e brasileiros como miscigenação (principalmente o conceito de Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, um dos livros que John Updike reconhece ter usado como fonte¹⁶), a coexistência do primitivo e do moderno, civilizado - como apresenta Euclides da Cunha em *Os Sertões* - a convivência entre diferentes classes; enfim um nível que observa as contradições dos dois países e a tentativa, no texto, de harmonizá-las. O segundo nível, captado por algumas exceções mais importantes como Dilvo Ristoff¹⁷; James Schiff¹⁸, Malini Schueller¹⁹ e

¹⁵ A proposta por uma interpretação em níveis, para os fins desta tese, não se configura uma estrutura rígida que não permite ao leitor outras possibilidades de abordagem do texto. Ademais, podem nem mesmo ocorrer nesta ordem. A escolha por níveis de interpretação, portanto, serve-nos como passos para uma melhor constatação do que geralmente tem sido apreendido nos romances *Brazil* e *The Coup* e para que, feito isso, possamos demonstrar o avanço que um “terceiro nível” de leitura é para o ato interpretativo desses textos. Além disso, essa hierarquia concorre, ao nosso ver, para uma melhor organização da proposta da tese.

¹⁶ No posfácio de *Brazil*, John Updike declara ter usado como fonte para sua criação alguns livros como *Casa Grande & Senzala*, *Os Sertões*, *Tristes Trópicos*, Machado de Assis, Graciliano Ramos entre outros. Em *The Coup*, ele agradece a várias pessoas que lhe forneceram informações sobre a África bem como o romances de T.C. Boyle e Evelyn Waugh sobre o país e alguns livros sobre a seca no oeste africano. Em tempo oportuno, vale ainda destacar que o emprego dessas fontes também será objeto de estudo, pois muitas trazem em si a junção da ciência com a literatura, elemento relevante para a forma diferenciada dos romances.

¹⁷ Dilvo Ristoff. Op.cit.

¹⁸ James Schiff. *John Updike Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1998.

¹⁹ Malini Schueller. "Containing the third World: John Updike's *The Coup*". In: *MFS*, Vol. 37 Number 1, Spring 1991, p.113

D. Quentin Miller²⁰, trata das contradições norte-americanas trazidas à tona num diálogo entre as duas realidades; nesta camada pode-se verificar que os textos, na verdade, lidam com a busca de uma identidade para a sociedade norte-americana, embora seja ainda de modo fragmentário. No terceiro nível de leitura, percebe-se finalmente que os romances são sobre os Estados Unidos, não somente em alguns de seus aspectos particulares, mas como país central na escritura da história. O último estágio de análise ocorre com a observação das "estratégias de contenção", assim como apresentadas por Fredric Jameson em *O Inconsciente Político*, existentes na estrutura dos romances, principalmente com a escolha de John Updike por formas diferentes.

São elas as responsáveis pela leitura 'a-política' da obra de John Updike, e mais especificamente, dos romances aqui estudados. Essas estratégias presentes no subtexto, na estrutura desses romances, impedem que o leitor conformista e os críticos bem intencionados verifiquem que ambos textos tratam dos Estados Unidos, do Norte; que John Updike não destoa de seu projeto de escrever sobre seu país.

O mito (*Brazil* traz a modernização da lenda celta de Tristão e Isolda e *The Coup*, o Santo Graal, o Rei Pescador e *Édipo Rei*), o realismo mágico, a sátira, por exemplo, levam a crítica à análises 'a-históricas' desses textos, dando margem, assim, para que os romances sejam considerados experimentais, meros resultados da busca do autor em diversificar sua obra.

As estratégias de contenção ainda oferecem autorização a John Updike de falar em nome desses países estrangeiros como seu descobridor e representante, aquele que por seu poder será responsável por inserir a imagem, principalmente do Brasil, no contexto global.

Também permitem que seja feita uma análise psicanalítica das personagens principais, provocando um falso centramento no sujeito ou ainda uma leitura autobiográfica²¹, tão somente. São vários os textos que tratam *The Coup* por meio

²⁰ D. Quentin Miller. *John Updike and The Cold War: Drawing the Iron Curtain*. Columbia, University of Missouri Press, 2001.

²¹ John Updike tem dois filhos casados com africanos e netos mulatos. Como demonstra em *Self-Consciousness* (1989) a questão interracial - representada no futuro que seus netos terão nos Estados Unidos - é uma de suas preocupações. Dilvo Ristoff considera este um dos elementos que demonstra em *Brazil* o desejo de Updike por uma democracia racial nos Estados Unidos. É interessante conferir também o Updike, David. "The Colorings of Childhood - On the burdens, and privileges, facing my multi-racial son" In: *Harper's*, January 1992, pp.63-67 (Neste artigo o filho do

da análise de Ellelloû, o protagonista. George Hunt²², por exemplo, propõe a presença de arquétipos no texto por meio da caracterização do protagonista.

Em última instância, as estratégias de contenção presentes em *Brazil* e *The Coup* funcionam como tentativas de resolver os conflitos detectados nos primeiros níveis de leitura, de modo imaginário. Veja-se, por exemplo, a questão da igualdade racial em *Brazil*, conseguida por Isabel Leme e Tristão Raposo quando mudam de cor por meio da mágica de um pajé. Embora, no final do romance Tristão morra (assim como toda a possibilidade dessa miscigenação ou da estabilidade representada pela família burguesa, como ocorre em *The Coup*), por algum tempo é em nível da fantasia que as classes e raças se mesclam.

Um modelo de interpretação que considere a História é necessário, então, para interpretar de maneira mais completa esses romances e para reescrever os modelos de análise que devido às estratégias de contenção "oferecem a ilusão de que suas leituras são, de alguma forma, completas e auto-suficientes."²³ Esse será o referencial teórico que sustentará as argumentações expostas na tese.

No sentido de comprovar a hipótese apresentada, a tese está assim estruturada. O primeiro capítulo - "John Updike: o artista norte-americano" - contém dados sobre a vida do autor e um levantamento de sua obra, mostrando como sua importância enquanto escritor contemporâneo norte-americano é construída e como, nesse processo, John Updike adquire a descrição de representante do mundo doméstico da classe-média norte-americana. Observar-se-á também qual a sua relação com outros escritores de seu tempo num debate sobre o neo-realismo na ficção de seu país bem como uma verificação do contexto histórico-cultural que dá condições a esses discursos e a produção literária daquele momento.

Neste quadro de contextualização, serão apresentados os romances *The Coup* e *Brazil* em relação ao conjunto da obra - como desvios de organização formal que muito discretamente haviam sido tentados em *The Poorhouse Fair* (1959) e *The*

escritor casado com uma Queniana escreve sobre o relacionamento interracial e sobre a questão da identidade de seu filho).

²² George S. J Hunt. *John Updike and the Three Great Secret Things: Sex, Religion, and Art*. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans, 1980.

²³ Jameson, Op. cit.

Centaur (1963) e, mais recentemente, na "ficção científica e realista" *Toward the End of Time* (1997).

Por meio dessa apresentação, buscarei confirmar a validade da escolha por esse autor, a relevância do estudo dos romances objetos de análise desta tese para o cenário da crítica sobre John Updike. Assim, esse capítulo ao mesmo tempo em que informa o leitor sobre a trajetória de John Updike e destaca a relevância de um estudo mais aprofundado de *The Coup* e *Brazil*, ainda prepara esse leitor para a aversão aos romances por parte da crítica demonstrada no capítulo seguinte.

O segundo capítulo - "Fortuna Crítica sobre John Updike: uma releitura" - mostra que a produção de Updike carece de uma re-avaliação, que somente um modelo de interpretação político pode oferecer. Não se trata de trabalhar com a abordagem da Teoria da Recepção, mas de historicizar a leitura da obra de John Updike. É nesse sentido que um capítulo é dedicado à crítica de sua produção literária. Por meio dessa observação, pode-se destacar que quando há um movimento diferente, em termos formais, no trabalho do autor, há a criação de um terceiro grupo de crítica, isto é, aqueles que constantemente admiravam seu trabalho ficcional mudam de atitude diante de *The Coup* e, principalmente *Brazil*, obras que podem ser lidas de modo semelhante.

Esse capítulo não vale, contudo, somente pela polêmica verificada. Muito mais importante é perceber que a crítica oferece, quando historicizada, o caminho que será percorrido por essa tese. Esse movimento de insatisfação injustificada por *Brazil*, por exemplo, levanta questões e encerra problemas que carecem de tratamento, que ficam no silêncio, legados, muitas vezes, ao julgamento de valor. Essa seção do trabalho traz a necessidade de se buscar respostas, ou pelo menos, algo mais profundo, no que diz respeito aos romances objetos de estudo e demonstra que as estratégias de contenção ocorrem também no modo ler os textos e de interpretá-los.

Dadas a apresentação da obra de John Updike bem como os elementos de uma tradição que influenciam seu trabalho, passa-se à leitura dos romances. Os capítulos terceiro e quarto, trazem a releitura de *The Coup* e *Brazil*, respectivamente, como proposto nesta introdução. É, de fato, nesses dois momentos que se tem o ponto-chave desta tese. É no exercício prático da interpretação de ambos romances que se procurará validar o objetivo do trabalho. Devo ressaltar que a escolha pela

análise nesta ordem, não se deve somente a *The Coup* ter sido publicado antes de *Brazil*. Embora *Brazil* tenha sido publicado em 1994, o tempo do romance é de final dos anos sessenta.

Com efeito, a ordenação desses dois capítulos deve-se principalmente ao caráter evolutivo de tratamento dos Estados Unidos no plano conteudístico e na organização formal dos romances. Percebe-se que a “ruptura” formal se inicia em *The Coup* e atinge seu ponto máximo em *Brazil*. O trabalho com o material e estrutura desses livros é reformulado de um para o outro. As estratégias de contenção que mascaram ao mesmo tempo em que tentam harmonizar as contradições surgidas nos romances se intensificam de *The Coup* para *Brazil*. Vale ainda esclarecer que é nesta ordenação de leitura que se percebe o movimento proposto nesta tese e se verifica uma linha condutora de um discurso de irreversibilidade histórica, contido no capitalismo global. De fato, *The Coup* traz o início desse movimento com o final da Guerra Fria e, em *Brazil*, se pode perceber o desenrolar desse processo.

Ademais se *The Coup*, por exemplo, é lido individualmente (como tem sido feito) a sustentação da hipótese apresentada nesta tese fica um pouco menos evidente. O romance é aparentemente mais transparente, mais fácil de penetrar. A realidade ainda se mescla com o fantástico permitindo uma certa tolerância e mascaramento das questões, de fato, postas pelo texto. *Brazil*, por sua vez, é trabalho muito mais complexo para o leitor. A organização formal é definitivamente diversa do restante da obra do autor. Por isso, esse romance é evitado, até no sentido de verificar que pode ser o clímax do trabalho iniciado em *The Coup*.

O último capítulo - "Considerações finais" retomará a leitura dos textos como uma confirmação (detectada ao longo das análises) da necessidade de uma leitura política para interpretá-los. A tese é encerrada com uma tentativa de contribuir, no que diz respeito ao Brasil, com os Estudos Culturais no país, uma vez que a leitura dos textos escolhidos lida com a visão que o estrangeiro constrói deste país e como se torna elemento constituinte de seu imaginário. Contudo, a contribuição que mais se pretende dar (pois só assim, o desejo acima pode ser concretizado) é fazer parte - ainda que seja uma pequena parcela - de uma conscientização de que não apenas esses romances, a obra de John Updike, mas a literatura como um todo deva ser historicizada. Essa tese vem não apenas resgatar a posição de *Brazil* e *The Coup* e

a importância destes textos na obra de John Updike (de certa forma, acaba-se resgatando o próprio valor do autor, que é depreciado quando os livros também o são), mas contribuir para um debate sobre a criação literária e o contexto histórico, buscando, por meio de análises de textos, comprovar que "estudar a narrativa na História é fundamental para todos nós." ²⁴

²⁴ Maria B.P. S. Cesvaco. "Jameson revaloriza leitura política do texto literário". *Folha de São Paulo*. São Paulo 27-12-1992, p.7

JOHN UPDIKE: O ARTISTA NORTE-AMERICANO

“We’re past the age of heroes and hero kings. If we can’t make up stories about ordinary people, who can make them about?”

-John Updike -

Uma apresentação da vida e obra de John Updike pode parecer descabida e fortuita quando se declara que o objeto de estudo nesta tese é o texto literário. De fato, Jameson nos ensina que não é a evolução pessoal (do autor) puramente que conta para o ato interpretativo da obra, tampouco somente mudanças na estrutura interna da obra, nem causas externas imediatas, mas esses elementos somados à “estrutura de sentimento” que determina o texto são relevantes para se iniciar a análise de uma determinada narrativa.²⁵

Pode parecer que, com essa postura, se pretenda inserir esta pesquisa num longo debate (que se iniciou há algumas décadas com a Nova Crítica e é retomado pelas teorias pós-estruturalistas em nosso tempo) sobre a “morte do autor”²⁶, de sua intencionalidade pré-textual. Contudo, o escopo é outro. Roberto Schwarz aponta o caminho que pretendo seguir:

“As pessoas de tradição marxista, pelo contrário, estão acostumadas à idéia de que o processo objetivo é ele mesmo formado. Isto não quer dizer que o artista não invente uma forma, mas que existem formas prévias, postas pela vida prática, sobre as quais ele trabalha o que justamente dá a possibilidade de refletir sobre a forma de uma matéria que não tenha sido objeto de uma operação artística separada.”²⁷

²⁵ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*. 1981.

²⁶ Roland Barthes. *O Rumor da Língua*. [para uma contraposição às idéias de Barthes cf. Umberto Eco. *Interpretação e Superinterpretação*. SP, Martins Fontes, 1993.]

²⁷ Roberto Schwarz. *Seqüência Brasileiras*. 1999, p. 236.

E ainda:

“[...] ora, um bom escritor desenvolve as relações sociais inscritas em seu material – situações, linguagem, tradição, etc. – segundo um fio próprio, quer dizer, próprio às relações e próprio ao escritor: um fio que é de livre invenção, mas nem por isso arbitrário.”²⁸

Deste modo, conhecer a trajetória literária de John Updike nos possibilita verificar que seu projeto ficcional vem sendo construído sobre a égide do novo realismo norte-americano, enquanto *The Coup* e *Brazil* tomam um rumo oposto a esse caminho, por conter, além da mudança de conteúdo e espaço, elementos metaficcionalis em sua organização formal. Além disso, esclarece o ponto de partida da aversão por parte da crítica – conforme será visto no próximo capítulo – a esses dois romances que se configuram distintos dos demais.

Nesses quase quarenta e quatro anos como escritor, John Updike tem produzido uma obra bastante vasta e diversificada. Além de romances, ponto alto de seu trabalho literário, tem escrito contos, poesia, uma peça teatral, livros infantis, resenhas e crítica literária. Isto, é verdade, tem lhe rendido prêmios, reconhecimento no meio acadêmico e literário, uma prolífica fortuna crítica e um público leitor cada vez mais amplo²⁹. Além disso, vale ressaltar que Updike é um dos poucos escritores que têm a literatura por profissão, desde muito jovem.

Jack de Bellis, estudioso de Updike, publicou em 2000, uma enciclopédia sobre o autor procurando facilitar futuros posicionamentos críticos a partir de resenhas sobre os trabalhos de Updike, “about plots, characters, major themes, references, key ideas, biography and sources”.³⁰ Ele declara que seu objetivo é “to offer a comprehensive survey that reveals a vast ouvre; to provide readings that indicate that complexity; to demonstrate Updike’s artistic ‘making’; and to suggest connections of Updike’s writing to many subjects, such as art, science, religion and

²⁸ Idem, p. 230.

²⁹ Sobre a recepção de John Updike no Brasil, cf. Raquel M. Keller. “The Brazilian Reception of John Updike”. In: *Anais do Senapulli*. 2000.

³⁰ Jack De Bellis. *John Updike's Encyclopedia*. Westport, CN: Greenwood Press, 1998, p. x.

history”³¹, mesmo sabendo dos limites que esse trabalho pode conter, uma vez que John Updike ainda está publicando e por vezes, como no caso dos romances escolhidos, ele muda o rumo de sua produção literária.

Mesmo avesso à tecnologia, John Updike também tem seu trabalho e crítica de sua obra, apresentados num dos fortes meios tecnológicos vigentes - a internet. O Prof. Dr. James Yerkes mantém um site³² sério e útil sobre John Updike. Há várias seções como as que trazem dados biográficos e bibliográficos; um espaço para leitura e discussão mensal de um tema proposto por seus visitantes-participantes; uma seção para expor e divulgar resenhas sobre o autor; a seção com as últimas notícias, aparecimentos do escritor em público, datas de congressos; um local para que os leitores ‘de primeira viagem’ compartilhem suas experiências e, mais relevante, uma seção em português (com a qual contribuo), que oferece textos sobre o autor publicados no Brasil, tais como traduções de seus livros e artigos da imprensa nacional, e textos acadêmicos.

Essa popularidade que faz de John Updike um autor tanto de best-sellers como assunto de dissertações e teses, vem sendo construída desde 1959, quando publicou seu primeiro romance *The Poorhouse Fair*. Desde essa data, John Updike vêm cristalizando, a cada livro, seu papel de escritor de realismo sociológico dentro do contexto da literatura norte-americana contemporânea. Ao lado de escritores de mesma postura literária como J. D. Salinger, John Cheever, Philip Roth e Ralph Ellison (guardadas as devidas diferenças, principalmente quanto ao material representado nos romances), John Updike faz parte de um grupo de escritores voltados ao resgate de um realismo oblíquo mesclado com concisão formal; têm preocupação com a inquietação urbana moderna, partilhando da idéia da criação, através de seus romances, de um retrato dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial.

Updike, particularmente, procura representar os Estados Unidos em diferentes momentos da história do país. Seu assunto tem sido a vida cotidiana da

³¹ Idem, p. ix.

³² James Yerkes. *The Centaurian*. [<http://www.userpages.prexar.com/joyerkes/>]

classe-média branca norte-americana e sua relação com os acontecimentos e mudanças históricas, com o meio, com a religião, a confusão moral moderna e a vida íntima da família. Malcom Bradbury escreve que tanto Updike como Cheever “tornaram-se registradores marcantes das mudanças norte-americanas ocorridas na passagem dos afluentes anos cinqüenta para a liberal década de sessenta e os narcíseos anos setenta. Updike, em especial, captou o novo mundo norte-americano da expansão dos subúrbios, dos jovens casais do período pós-bomba atômica e o ritmo de seus casamentos, filhos, divórcios, apetite material e espiritual e desejos sexuais – desejos que em sua obra parecem ser uma mesma coisa.”³³ Bradbury acrescenta que John Updike mistura precisão formal “com indícios crescentes de preocupação histórica”³⁴ e escreve que:

“O mundo doméstico de Updike é sempre um registro de mudanças políticas e históricas; alguns de seus livros encaram esse mundo político de forma direta, como em *The Coup* (1978) passado na árida república africana de Kush, sobre um ditador anti-norte-americano que reflete sobre as loucuras dos Estados Unidos [...]”³⁵

Sobre a escolha de sua linha ficcional, John Updike escreve que “something quite intricate and fierce occurs in homes, and it seems to me without doubt worthwhile to examine what it is.”³⁶ E, para fielmente cumprir seus objetivos, ao contrário da maioria dos escritores de seu tempo, ele sai de Nova Iorque - centro intelectual e editorial - e vai para a pequena Ipswich³⁷. Em seu romance autobiográfico *Self-Consciousness*, Updike declara que deixou “para outros as turfás literárias pesadamente congestionadas” e ficou em seu “canto na Nova Inglaterra para divulgar notícias domésticas.”³⁸ Além disso, acrescenta que para ele “it was easy because I was at home in that world, and it was a world that I had lived through

³³ Malcon Bradbury. *O Romance Americano Moderno*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991, p. 157

³⁴ Idem, p.157

³⁵ Idem, p.158

³⁶ Jane Howard. "Can a Nice Novelist Finish First?" In: *Conversation with John Updike*. 1966, p.11

³⁷ John Updike escreve que um dos motivos de sua mudança foi o clima mais apropriado do interior para o seu problema de pele. (Cf. *Self-Consciousness*, p.)

³⁸ John Updike. *Self-Consciousness: Memoirs*. New York: Knopf, 1989 [cf. John Updike. *Consciência a Flor da Pele: Memórias*. Tradução por José Antonio Arantes. SP. Cia das Letras, 1989]

as a child, and then it was a world that I had made.”³⁹ É dessa experiência que busca elementos para compor seu trabalho que atualmente consta de uma produção literária concentrada de uma maneira ou de outra nesta problemática e estruturalmente elaborada numa perspectiva neo-realista.

Sandra Vasconcelos argumenta que a domesticidade tem sido marca do romance moderno desde seu surgimento no cenário inglês, no século XVIII. Associada ao fortalecimento da burguesia, a concentração do romance no doméstico ocupa o lugar de formas prévias como a amplitude de ação descentralizada do romanesco. O novo gênero se concentra na vida doméstica, num tempo marcado no texto. Esse traço particular ao romance que tem seu foco no indivíduo em relação à sociedade é acentuado no Realismo-Naturalismo do século seguinte, e redefinido em nosso tempo.

Raymond Williams, pensando o romance contemporâneo e o papel do “realismo” para esse gênero, oferece-nos uma explicação importante sobre como deva ser compreendida a relação do romance com o realismo, considerado, ao longo do tempo, seu traço distintivo e caracterizador. Para Raymond Williams trata-se da relação entre indivíduo e sociedade segundo o postulado de que:

“The society is not a background against which the personal relationships are studied, nor are the individuals merely illustrations of aspects of the way of life. Every aspect of personal life is radically affected by the quality of the general life, yet the general life is seen at its most important in completely personal terms. We attend with our whole senses to every aspect of the general life, yet the center of value is always in the individual human person – not any one isolated person, but the many persons who are the reality of the general life”.⁴⁰

Ao optar pelo caminho da domesticidade, John Updike procura trabalhar essa relação entre indivíduo e sociedade ao mesmo tempo em que confirma uma postura conservadora e burguesa em seu projeto literário. Essa postura de afastamento das classes superiores e do assunto direto da guerra lhe rendeu severas críticas por

³⁹ John Updike. “Beating the odds with John Updike”. In: *Writer’s Digest*. N.1, January 2002, pp.34-35. Entrevista

⁴⁰ Raymond Williams. “Realism and the Contemporary Novel”. In: *The Long Revolution*. London, The Hogarth Press, 1992, pp.278-279

parte dos escritores de seu tempo. Alegavam que faltava a Updike mais comprometimento com seu meio e a situação pela qual o país passava. Atribuiu-se a ele uma atitude despolitizada e conservadora e a alcunha de escritor da burguesia.

Os Estados Unidos emergiam da Segunda Guerra como vencedores. Firmavam-se como potência e vivenciavam uma abertura mundial. Embora aquele fosse momento de crescimento e prosperidade para o país, críticos literários e escritores percebiam e contestavam a que preço conquistavam o poder. Deste modo, a guerra e o resultado dela foram o marco fundamental da ficção norte-americana daquele período. Houve por parte dos escritores o comprometimento de registrar a confusão do homem diante da inocência perdida. Para autores como J. D. Salinger esta nova situação apresentava “proporções tão vastas que ficava fora do alcance de qualquer explicação”. Para ele, portanto, importava mais verificar as forças externas que tornavam a ação individual impotente do que registrar a guerra.

A aparente fuga de John Updike para a domesticidade das famílias de classe média, nesse contexto, era de fato uma afronta ao compromisso que os autores de seu tempo assumiam. Era como se Updike se abstivesse de cumprir sua missão de porta-voz da sociedade, o que era papel do escritor na ficção norte-americana. Em vários momentos de sua trajetória Updike declara que um escritor tem compromisso com a verdade. Em entrevista a Alvin P. Sanoff, ele comenta que “I didn’t create this breaking up; it was in the society around me. After all, I’m not responsible for the modern world. I’m just a portrayer of it.” E continua:

“We really are servants, basically, of reality, aren’t we? We’re trying to get a little piece of it into print. And so – partly to avoid more attention than I can absorb – I have spent my life in small towns where I’m more or less accepted as another citizen and householder and not made much of as a writer, as I might be if I lived in New York.”⁴¹

Contudo, mesmo na esfera doméstica, Updike assumia a postura pretendida por aqueles autores que o acusavam. Seu primeiro romance *The Poorhouse Fair*

⁴¹ John Updike. “Writers ‘are really servants of Reality’”. In: *Conversations with John Updike*. University Press of Mississippi. 1994, pp.181-185. Entrevista

(1959), embora se passando, num asilo de uma pequena cidade, trabalha em nível de conteúdo, com a questão da perda da inocência e da confusão do homem diante da desordem (principalmente a provocada por seu país) mundial moderna. É na caracterização do protagonista – um idoso interno – e seu antagonista, o então atual diretor da instituição, que o debate se estabelece. Na postura das personagens diante da nova ordem mundial metaforicamente trabalhada como a ordem do asilo e o “welfare” norte-americano, pelo menos, num primeiro estágio de leitura, percebe-se preocupação semelhante a de Salinger e de outros escritores daquele período. Na verdade, também assumindo um novo realismo nesse romance, Updike lida com as inquietações dos autores que não deixaram Nova Iorque.

Para o trabalho com seu material ficcional, Updike cria personagens que, na sua maioria, são consideradas representantes daquele segmento social inseridas no contexto doméstico norte-americano. Na verdade, muitos deles (os da primeira fase de sua obra) apresentam estreita semelhança com membros da família do escritor. Vê-se a figura do avô, mãe, pai, pessoas que fazem parte do ambiente doméstico com que John Updike se propõe a trabalhar. Eileen Battersby, contudo, comenta que “even at his most personal, he is also assessing the US. His work has contributed a nearly complete portrait of modern America and social class.”⁴² É na domesticidade de sua ficção que Updike procura atingir o nacional e, para alguns críticos, questões de ordem universal.

Dentre suas personagens, Rabbit tem sido considerada a mais significativa (que perpassa todas as fases de produção literária de Updike, pois aparece de 1960 a 1990 a cada dez anos⁴³) da tetralogia que leva seu nome. De fato, a presença de Rabbit e personagens, de certo modo, semelhantes a ele nos romances de John Updike também contribuíram para sua classificação como escritor realista, uma vez que representavam homens comuns, delineados psicologicamente, muito próximos de muitos homens reais norte-americanos.

⁴² Eileen Battersby. <http://www.ireland.com/dublin/entertainment/books/bookarchive/updike.htm>

⁴³ A pedido de leitores e críticos e por seu próprio gosto, John Updike resgata, mais recentemente, a memória da personagem Rabbit em sua *novella* “Rabbit Remembered” em *Licks of Love*⁴³. Nesse texto, o autor mostra como a família e amigos da personagem seguiram sua vida sem o patriarca e quais as consequências de seus atos do passado. Rabbit não está presente no texto enquanto personagem, porém sua memória aparece em todo o enredo, resgatando, de certa forma, uma das personagens mais completas de John Updike.

Neste sentido, Rabbit é unanimemente declarado ícone do homem norte-americano contemporâneo, que vivencia a mudança de presidentes, a chegada do homem à lua, conspirações no poder, períodos de estabilidade e problemas econômicos, a estabilização do consumismo, as regressões e evoluções da ciência, das doenças, etc. Durante quatro décadas, esperava-se os romances para ver como Rabbit viveria determinada situação de seu país. Amado e odiado por muitos leitores e críticos, esse ser ficcional teve tratamento não somente por parte da crítica – há muitos livros, artigos, dissertações e teses sobre essa personagem – mas de modo surpreendente pelos jornais. Rabbit teve sua morte noticiada tanto na seção de crítica literária do *Washington Post* quanto como assunto de outras seções nas páginas desse jornal⁴⁴. A reação era como se a personagem realmente tivesse vida. Sabe-se também que Nelson – a personagem filho de Rabbit – tem seu nome registrado numa placa que traz inscritos os nomes dos formandos de geografia da Universidade de Kent, em Ohio.

Em 2002, numa eleição feita por críticos, professores e escritores de todo o mundo ocidental sobre quais seriam as personagens mais relevantes do século, num total de cem indicações, Rabbit aparece em quinto lugar antecedido por Jay Gatsby, Holden Caulfield, Humbert Humbert e Leopold Bloom.⁴⁵

Comparado a personagens marcantes da literatura norte-americana Rabbit é considerado pela crítica, conforme nos declara Judie Newman, “a social rebel, malefactor, existential, quester, anti-hero, saint and scoundrel.”⁴⁶ Neste sentido, a maioria da crítica literária sobre o autor tem se concentrado no estudo dessa personagem. De fato, meus primeiros passos na pesquisa sobre o autor foi o estudo da tetralogia ‘Rabbit’. Sua relação com cenas da vida cotidiana norte-americana era significativa. Aprendia-se mais história por meio dos recursos usados em seus textos como jornal, televisão, sucessão presidencial, a voz das personagens do que em manuais de história, conforme afirmava o próprio autor.⁴⁷

⁴⁴ Haynes Johnson. “1990 from Euphoria and Optimism to Reality and Pessimism” In: *Washington Post*. December 30, 1990, p. 27

⁴⁵ “The 100 best Characters in Fiction Since 1900” In: *Book Magazine*, March/April 2002.

⁴⁶ Judie Newman. “The World of Work: *Rabbit*, *Run*, *Rabbit Redux* and *Rabbit is Rich*”. In: *Modern Novelists*. John Updike, p. 33

⁴⁷ Charles T. Samuel. “The Art of Fiction XLIII: John Updike”. *Paris Review*. 12 (Winter 1968). Pp.85-117

Com efeito, o trabalho com pessoas comuns tem sido preocupação constante na literatura norte-americana, o que faz com que o realismo seja sempre recorrente. A escolha de Updike, por trilhar o caminho da domesticidade para lidar sutilmente com o nacional e procurar concentrar em personagens marcantes essa representação, vem a cada novo romance (ele publica anualmente) confirmar seu lugar na literatura norte-americana e no debate existente nos meios literários e acadêmicos sobre a incoerência de uma postura voltada ao realismo numa era pós-moderna que tem no romance seu lugar para auto-reflexão.

Bradbury argumenta que desde seu surgimento e afirmação o romance apresenta movimento pendular, tendendo ora para o realismo, ora para “a forma, ficcionalidade e auto-exame reflexivo.”⁴⁸ Esse crítico ainda comenta que “ours is a century that has discarded realism”, sendo que tanto o modernismo no início do século XX bem como o pós-modernismo no nosso tempo se colocam como antíteses do realismo, da representação.

Esse movimento metaficcional de ordem internacional encontra nos meios acadêmicos e literários norte-americanos, a partir dos anos 60, terreno propício a seu desenvolvimento. A metaficção surge do desejo de explodir todas as convenções, de repensar o fazer ficcional e buscar uma nova forma mais adequada a um mundo mais complexo (principalmente após a morte de John Kennedy e com a Guerra do Vietnã) e avesso a representações únicas e simplistas da realidade. Autores representantes da narrativa metaficcional como John Barth, Donald Barthelme e John Hawkes por exemplo “sentiam prazer na experimentação e invertiam conceitos arraigados sobre como contar histórias...”⁴⁹. De fato, o contar era parte da própria narrativa.

Esta passa ser a postura dos autores que sucederam o grupo de escritores pós-guerra para lidar com uma nova necessidade de figuração que tem origem nas discontinuidades da realidade pós-moderna, na descentralização esquizofrênica e

⁴⁸ Malcom Bradbury. (ed.) *The Novel Today*. Great Britain, Fontana, Paperbacks, 1977, p.8

⁴⁹ Liam Callanan. “O Armagedon e a Literatura Americana”. In: *Cult*. Ano V, 56, Rio de Janeiro, Lemos Editorial, 2002, p.44.

fragmentada do sujeito que, segundo Jameson, é consequência da própria descentralização e abstração do capital.

Apesar do contexto literário norte-americano ter seguido por esse caminho, que declarava a morte do romance enquanto gênero e pensava sua recriação, seu renascimento; uma tendência a um novo realismo (com feições residuais do período após a Segunda Guerra Mundial) se desenvolvia paralelamente à postura metaficcional. Liam Callanam escreve que:

“Embora o enfoque deste ensaio repouse sobre os últimos 30 e poucos anos da ficção americana, é importante citar a Segunda Guerra logo de início, em parte porque a geração de escritores americanos que ganharam evidência no período após a guerra – Saul Bellow, Philip Roth, John Updike, Norman Mailer, para mencionar apenas alguns – nunca renunciou, realmente, ao domínio que exerce sobre a cena literária nacional. Eles vivem, publicam e escrevem como se o mundo nunca fosse acabar.”⁵⁰

A resposta ficcional dos autores neo-realistas às mudanças no contexto literário e cultural foi a da proposta de trabalhar com as contradições dos processos dialógicos de nosso tempo e com a variedade da vida que se lhes interpunha, argumentando que, ao contrário de parecer um processo ingênuo diante das mudanças mundiais e da proposta da geração de escritores experimentais, se tratava de tarefa mais exigente para o escritor que procurava entender e apreender a postura a-histórica pós-moderna. Além disso, perceberam que muita da força da metaficção vinha da academia e do discurso de teorias pós-estruturalistas que concorria para um reforço desse movimento pós-guerra (pós-moderno). Desse modo, escritores como Updike buscavam resgatar fatos históricos (a história imediata) e a relação do indivíduo (representado pelas personagens) com essa história, numa tentativa de resistência a essa desvinculação.

Sabemos, contudo, que essa questão não é tão simples quanto possa parecer. O processo de representação pretendido por Updike e escritores que compartilham de seu projeto ficcional – mesmo configurando uma postura de

⁵⁰ Idem, *Ibidem*, p.44.

resistência aos efeitos da metaficção - possui limites que devem ser considerados quando se pensa na trajetória desses autores e em especial de John Updike. Há que se considerar o nível de abstração que as afirmações de reconhecimento da representatividade norte-americana encerram. Qual é a América que está sendo representada nos romances? Como podem os romances ou uma personagem representar um todo não homogêneo? Essas são perguntas ficam, por vezes, limitadas e carentes de resposta, de ir além da constatação de que há elementos sociais e históricos nos textos de Updike, por exemplo. Não é objetivo deste trabalho responder a essas questões. Todavia, deve-se destacar que existem para melhor se pensar a questão mimética da obra de John Updike.

No ensaio “De Cortiço a Cortiço”⁵¹, Antonio Candido escreve que:

“Num extremo é possível encará-la [a obra] como duplicação da realidade, de maneira que o trabalho plasmador fique reduzido a um registro sem grandeza, pois se era para fazer igual, por que não deixar a realidade em paz?”

Contudo, acrescenta que o outro extremo também não resolve essa questão:

“É possível noutro extremo, vê-la como objeto manufaturado com arbítrio soberano, que significa na medida em que nada tem a ver com a realidade, cuja presença eventual seria restolho inevitável ou, de qualquer modo, um traço sem categoria hermenêutica.”

Embora empregadas no contexto do realismo-naturalismo do século XIX, a apropriação dessas considerações é pertinente a essa discussão. Não se trata portanto de seguir uma tendência, mas verificar como a tomada de partido nesse debate influencia o conjunto da obra do autor e, como veremos no próximo capítulo, sua recepção e leitura. Ademais, percebe-se que a coexistência de ambas tendências no contexto da literatura norte-americana não tem sido tão delimitada quanto possa parecer. Embora esses movimentos não convivam em harmonia na maioria das vezes, muitos dos elementos metaficcionais (principalmente o uso do

⁵¹ Antonio Candido. “De Cortiço a cortiço”. In: *O Discurso e a Cidade*, SP, Duas Cidades, 1993, p.124

realismo fantástico em contraposição ao real naturalizado) têm sido incorporados aos romances de autores neo-realistas, no sentido de expandir seu horizonte de ficção e de procurar um modo mais apropriado para lidar com seu material ficcional.

Por assumir uma tendência, John Updike tem sua obra rotulada e circunscrita a ela. Quando, contudo, tenta transpor a linha que separa os dois modos de fazer ficção, causa polêmica e recusa por parte de leitores e crítica. Deste modo, não se permite que experimente o outro lado do pêndulo. Embora questionem a escolha específica de John Updike pelo doméstico, seu estilo prolixo e detalhista – que dá a impressão de tentar conter a realidade – e cobrem dele maior grau de experimentação assim como Nabokov e DeLillo faziam, repudiam sua mudança de foco. Quando em *Brazil* e *The Coup*, John Updike experimenta um novo caminho – sendo inclusive comparado a Nabokov – a crítica se opõe à fuga à convencionalidade e deixa entrever que melhor seria se fizesse o que já era considerado sua característica.

É relevante ressaltar que antes desses ‘desvios’ que são *Brazil* e *The Coup*, John Updike já havia tentado, de certa forma, apresentar algo diverso da classificação feita de sua obra. Em *The Poorhouse Fair* (1959), ele já empregava tons de ficção científica no romance. Nesse seu romance inaugural, o jovem Updike escreve sobre o futuro, a modernização do país como algo ameaçador à paz de outrora. Em *The Centaur*, Updike utiliza o mito do centauro para narrar a história de um professor e seu filho numa releitura da lenda. Nesse romance, aspectos do real são mesclados a figuras mitológicas, principalmente as personagens: Cadwell é Chiron e seu filho Peter, Prometeus. Em *Toward the End of Time* (1997), o autor tenta novamente um desvio escrevendo sobre os Estados Unidos em 2010 derrotados numa guerra com a China, que sai vitoriosa.

Contudo, a diferença vem, de fato, com *The Coup*, e a sua consumação, com *Brazil*. *The Poorhouse Fair*, *The Centaur* e *Toward the End of Time* estão ainda inseridos na tradição dos outros romances do escritor, carregados de tentativas de

representação do real e de personagens psicologicamente delineados e com inquietações próxima a das pessoas de nosso tempo.⁵²

The Coup e *Brazil*, por outro lado, são romances de ambientação diferente (em um país do Sul, subdesenvolvido, repleto de contrastes e com um passado colonial). Os protagonistas não são os norte-americanos, como de costume do autor, mas cidadãos do país em que se encontram. Além de uma mudança de caminho como afirmou o próprio autor, esses romances encerram em sua estrutura uma dose mínima de realismo diante da incursão do realismo mágico, do emprego do mito e, no caso de *Brazil* principalmente, pelo uso da narrativa romanesca.

É importante, porém, mencionar que embora *The Coup* e *Brazil* tenham significado uma mudança no projeto de John Updike enquanto escritor, essa mudança ocorreu em dois momentos distintos e descontínuos no conjunto de sua obra. *The Coup* aparece em 1978 como uma nova proposta para sua ficção. No ano seguinte, no entanto, Updike retoma sua linha de trabalho e o romance sobre a África fica isolado como mero experimento e desejo ficcional pelo diferente. Em 1994, a ruptura mais uma vez acontece, ecoando a tentativa de mudança que havia sido *The Coup*. Porém, mais uma vez, foi um movimento isolado (e mais audacioso) pela diversificação. O romance que segue a publicação de *Brazil* retoma o caminho do neo-realismo e deixa para trás a proposta que foi *Brazil*. O que temos, portanto, são dois momentos diferentes numa vasta obra que, não coincidentemente, buscam elementos formais diversos e, podem, principalmente serem lidos, como proponho, por um mesmo modelo interpretativo. Ademais, vou mais além, e reforço a proposta de que tratam de modo diferenciado dos Estados Unidos, em suas contradições sociais e mundiais.

Esse retrato, contudo, não se faz, dessa vez, pelo compromisso com o real, mas na diferença presente nesses romances que revelam muito sobre a nação norte-americana. Além disso, acabam, quando recolocados num contexto mais abrangente – do movimento do capital – contando a história dos Estados Unidos

⁵² É claro que por tratarem de uma mudança, mesmo que sutil, no conjunto da obra do autor, esses romances merecem uma leitura mais cuidadosa e, própria, também política, que poderia ser realizada num trabalho posterior a esta tese. *The Coup* e *Brazil*, como veremos adiante nos oferecem a possibilidade de usar o mesmo código analítico para lidar com eles e nos oferecem um modo de lidar diferente com o mesmo discurso.

como protagonistas desse processo e portadores de um discurso de legitimação de domínio. Neste sentido, John Updike é muito mais um artista norte-americano.

FORTUNA CRÍTICA SOBRE JOHN UPDIKE: UMA RELEITURA

No prefácio a *John Updike Revisited*, James Schiff⁵³ diz:

“Another book on John Updike? One would think the 25 critical volumes currently in circulation [em 1998]⁵⁴ would be enough, particularly for a writer still living. After all, who is to say whether Updike, or any contemporary writer, will even be read by future generations? Wouldn't it be more sensible to acknowledge that these two dozen books - nearly all competent, a few brilliant - are sufficient and turn one's attention elsewhere?

Perhaps it would be in the case of most writers, yet Updike is so prolific that critical studies quickly become outdated.”

E ainda destaca que muito desta extensa obra, principalmente a mais recente, carece de tratamento.

Tão vasta obra e fortuna crítica a que se refere Schiff devem ser consideradas. Acrescentaria, porém, que muito dessa produção não carece apenas de mais tratamento, atenção, exame, na expressão de Schiff⁵⁵, mas de uma releitura; e quanto à crítica do trabalho de Updike, de uma revisão ou reescrita. Deste modo, textos como *The Coup* e *Brazil*, incompreendidos pela maioria da crítica e pelos leitores, são resgatados e interpretados.

A leitura política deve ser aplicada à fortuna crítica deste escritor, uma vez que esta também é historicamente construída. Jameson escreve que “nem a recepção pelo leitor de uma determinada narrativa, nem a representação actancial das figuras ou agentes humanos podem ser tomadas como constantes da análise narrativa, mas devem ser implacavelmente historicizadas.”⁵⁶ Já foi proposta uma

⁵³ James Schiff. *John Updike Revisited*. 1998, ix.

⁵⁴ Grifo nosso.

⁵⁵ James Schiff. Op.cit. p. ix.

⁵⁶ Jameson, Op. Cit., p.155

historicização dos elementos que compõem o texto; estende-se, então, essa postura à recepção e análises que são feitas a esses romances. Neste sentido, pode-se ir além de juízos de valor e investigar por que *Brazil* e *The Coup* recebem tratamento diferenciado (leia-se limitado) por parte da crítica do autor.

A maioria dos estudiosos norte-americanos de John Updike não vêem, como já apontei no início desse trabalho, *Brazil* e *The Coup* com bons olhos. Embora tenham sido muito mais condescendentes com *The Coup*, as leituras desses textos ainda são marcadamente limitadas. Pautando-se na questão do caráter mimético do texto literário e, no caso de John Updike, de sua trajetória de ficção que se volta ao realismo redivivus na literatura norte-americana e valendo-se de modelos de interpretação que embora muito elucidativos não dão conta de trabalhar esses textos, parte da obra do autor, os críticos fazem seus comentários.

Michiko Kakutani⁵⁷ escreve que *Brazil* foi uma tentativa similar a *The Coup* no sentido de expandir os horizontes ficcionais do autor concentrados no retrato muito próximo do real da vida da classe-média norte-americana. Contudo, considera o romance *Brazil* um infeliz aglomerado de clichês raciais e sexuais. Acrescenta que as fontes pesquisadas e usadas pelo autor transformam a narrativa em aulas de história sobre o país e são igualmente responsáveis pela “oddly stilted language of this novel”.

Erich Eichman⁵⁸, em uma resenha do romance para *The New Leader*, comenta que *Brazil* é:

“a curious and unsatisfying novel that blends realism with some South American variety of exoticism. The result is neither magical nor transporting, although one suspects that it is meant to be. . . . It is difficult, indeed, to reconcile this fantastic tale of woe with the novel’s earlier realistic setting. The task is made virtually impossible after a shaman magically reverses the couple’s racial identities. They escape when a bloody feud breaks out among their captors, and return to civilization as white husband and blackwife. Miraculous! By the time this miracle occurs, though, certain readers may have stopped caring. One novelistic world has been exchanged for another, without the enchantment that would help to justify the change. And one

⁵⁷ Michiko Kakutani. "Books of the Times: Tristan and Iseult as Latin Lovers". In: *New York Times Book Review*, 25-01-1994

⁵⁸ Erich Eichman. "Book Review". In: *The New Leader*. 1994

pair of characters, none too believable to begin with, is now made to appear unbelievable. . . . Maybe the idea of the novel—the challenge it posed—was more compelling than its execution”.

Anthony Quinn, compartilha deste pensamento afirmando que o realismo mágico de *Brazil* é apropriado para um romance ambientado em terras brasileiras e acrescenta que “o gênero está estruturalmente relacionado ao romantismo da América Latina”.⁵⁹

Para a crítica do *Publisher Weekly* no romance John Updike pinta um quadro do país ao longo de três décadas mostrando a desigualdade social e o preconceito racial existentes no país; sua diversidade topográfica e as diferentes manifestações culturais e religiosas em terras brasileiras. Para os críticos dessa revista, isto foi possível ao grande conhecimento adquirido por John Updike em suas pesquisas e em viagem ao Brasil. Acrescentam, após essas observações, que:

“Indeed, it comes as no surprise when the narrative segues into magical realism. Despite its emphasis on the enobling qualities of true love, this is a dark book that speaks of ‘a steady decay from birth to death.’ Even Updike’s language is different here: the intellectual legerdemain, the shimmering metaphors and caustic humor are largely abandoned for a straightforward narrative prose. Whether or not this will be the ‘breakthrough’ book to a larger audience that his publisher foresees, this is an intriguing story that takes Updike into new territory in many senses of the word.”

As leituras desses críticos ficam, na maioria das vezes, na superfície dos romances e na busca de elementos representativos sobre o Brasil, principalmente. O que encontram são, de fato, os “clichês raciais e sexuais” de que falam. Ignoram a razão desses clichês estarem no romance. Quanto ao estilo do autor em *Brazil* desconsideram ser aquela a linguagem própria ao romanesco que estrutura o

⁵⁹ QUINN, Anthony. "A Wild Holiday romance: 'Brazil'- John". In: *Independent*. 02-04-1994

romance. Valeria a crítica se fosse investigado o deslocamento desse modo de escrever num texto de outro período e gênero literário.

A crítica a *The Coup* foi de certa forma mais branda. Esse romance não apresenta sua organização formal tão alterada como se pode ver em *Brazil*. A novidade, a primeira vista, está na ambientação e caracterização diferentes das dos demais romances de John Updike. O protagonista Ellelloú é negro, africano e demonstra um grande ódio para com os Estados Unidos. Embora haja, como veremos no capítulo dedicado ao romance, a utilização de elementos mágicos, não pode ser comparado a *Brazil* no que diz respeito à ‘ruptura formal’. Contudo, apesar de muito mais aceito pela crítica, *The Coup*, para esses estudiosos e leitores, também incorre no erro da falta de autenticidade, de realismo como apontado acima. *The Coup* é acusado de não representar fielmente a África.

Barry Amis⁶⁰, considerado um especialista em assuntos africanos, contesta veementemente os detalhes geográficos e sociais presentes em *The Coup* dizendo: “There is nothing in the novel that is authentically African. The customs are not African, the language is not African, and the characters certainly are not African”. Igualmente Pearl Bell declara que Updike falha ao mostrar a realidade da África. Donald Greiner, na resenha “The Coup”⁶¹, embora levante pontos muito interessantes para a análise do romance e reconheça que o romance é “a change of pace in the Updike canon”, ainda acredita que *The Coup* é um livro para africanos. Jack B. Moore semelhantemente comenta que o romance é sobre a África:

“To its credit, John Updike’s *The Coup* contains some of the best elements of all these novels about African leadership, and yet it is not exactly imitative of any of them. But Updike never seems quite to have decided what kind of book he wants his to be [...] he writes as though he is almost afraid to commit himself totally to any single or dominant approach. Cruder novels about Africa and the west have left clearer impressions of success than this one though few have been written with a finer intelligence. But intelligence is not enough when you are writing about Africa; [...]”⁶²

⁶⁰ Barry Amis é citado em Joyce Markle. “The Coup: Illusions and Insubstantial Impressions”, In: *Critical essays on John Updike*. ed. William Macnaughton, Boston, G.K. Hall, 1982, p.284

⁶¹ Greiner, Donald. “The Coup”. In: *John Updike’s novels*. 1984, p. 140

⁶² Jack B Moore. Op. Cit., p. 63

Além disso, os críticos que aceitam o romance por sua originalidade e experimentação dentro do contexto da obra do autor, desconsideram seu caráter político o qual é bastante acentuado. A incompreensão do texto leva leitores e críticos a se concentrarem em aspectos materiais em contraposição ao espiritual, no romance. Apoiados numa leitura mítica, vêem *Ellelloû* como a síntese dessa dicotomia. Num primeiro plano de interpretação essa abordagem pode ser relevante; para a leitura proposta na tese; ela é, de fato, elemento necessário, pois dados o seu limite e natureza, pode-se ver o que está escondido, o que está contido no romance. Contudo, essa visão leva a) a um escapismo das contradições apresentadas e disfarçadas no romance e b) à desconsideração dos elementos que subjazem ao conflito entre espírito e matéria.

Embora não se caracterize um ataque ao romance, como acontece a *Brazil*, esse tipo de leitura é também um modo de recepção equivocada e limitadora, podendo, em alguns casos, ainda ser um modo de ignorar o romance em toda sua potencialidade.

A crítica brasileira, que costumava destoar da norte-americana com relação ao trabalho de Updike⁶³, também não se mostra favorável a *Brazil*, e quanto a *The Coup* não há texto algum. Sérgio Sant'anna, crítico literário e escritor brasileiro, em um especial para a *Folha de São Paulo*, diz que "vencidas as resistências do 'bom gosto' literário e do ciúme nacional, o leitor que atravessar o emaranhado de cipós deste livro - [...] - poderá sair com a sensação de que acabou de ler um romance dos mais corajosos e generosos, em que o autor, para escrevê-lo, desceu do seu seguro pedestal no realismo literário e reembaralhou todas as suas cartas para correr perigo num território conflagrado."⁶⁴ Apesar de não configurar propriamente uma leitura tão severa quanto a de Michiko Kakutani e Eichmann, por exemplo, Sérgio Sant'anna compartilha da idéia de que Updike é um escritor realista; de que o autor com *Brazil* procura alargar seus horizontes ficcionais se arriscando em terras estrangeiras.

⁶³ Raquel Keller, Op.cit., aponta que *Couples* foi bastante polêmico quando de sua publicação nos Estados Unidos pelo alto teor erótico do romance. No Brasil, a recepção foi diferente e o elemento sexual não causou tanta estranheza.

⁶⁴ Sérgio Sant'anna. "John Updike corre perigo em 'Brazil'" In: *Folha de São Paulo*. 27-02-1994. Seção 6, p.8.

Antonio Callado, mais incisivo, considera o romance “samba de americano doido”⁶⁵, argumentando que Updike faz uma bagunça com a história brasileira. Este crítico se indigna que um autor que considera bom, possa ter escrito um livro tão simplista e desordenado no que diz respeito à história do país. Para Callado, *Brazil* é um romance “politicamente incorreto”.

Diogo Mainardi, que segundo Dilvo Ristoff, demonstrava ser bastante receptivo à obra de John Updike e procura explicar o porquê da resistência à literatura norte-americana utilizando-se da produção do escritor, em relação a *Brazil* muda de postura e declara que o romance é “tão tolo, inacreditável e delirante”, apropriado para retratar um país nas mesmas condições.⁶⁶ Por meio de forte ironia (e até decepção) Mainardi comenta que John Updike não soube apreender o Brasil retratado por Machado de Assis – autor que Updike diz ter lido para a confecção do romance. Para Mainardi, o Brasil representado pelo autor norte-americano é a visão romântica (e ainda de fora) de José de Alencar e Carlos Gomes de *O Guarani*. Dilvo Ristoff⁶⁷ comenta a posição de Mainardi destacando duas questões que subjazem a sua colocação irônica sobre *Brazil*: “(1) that Brazilians are Updike’s preferential readers and (2) that Updike is trying to portray a supposedly existing real Brazil.” E Dilvo acrescenta que acredita que “none of them can be adequately sustained. Once we identify the grammar of motives which writes his text, we have to conclude that it is highly unlikely that Updike is operating with either of these two premisses.”

De modo geral, a crítica brasileira concordava com a norte-americana sobre a falta de autenticidade em *Brazil*. Esperavam, de acordo com seus textos, encontrar elementos que retratassem a realidade brasileira, assim como acontecia nos romances sobre a América.

Para o público brasileiro, as estratégias de contenção que provocam o fechamento de *Brazil* causam, além do fechamento, o desapontamento. O leitor brasileiro experimenta, com a leitura de *Brazil*, a decepção de não encontrar no romance o retrato esperado do país. Não encontram nessa obra literária as belezas de sua terra; a busca pela modernização do país e a inserção no cenário global.

⁶⁵ Antonio Callado. “*Brazil* é samba do americano doido”. In: *Folha de São Paulo* – Ilustrada. 05/02/1994, pp.5-10

⁶⁶ Diogo Mainardi. “O Brasil como ele é”. In: *Veja*, 9 de fevereiro, 1994.

John Updike, ao contrário, apresenta, num primeiro momento, contrastes, primitivismo, exotismo. O tempo do romance, publicado em 1994, é da época da ditadura militar. Embora cubra um período de trinta anos, os brasileiros esperavam de um autor que havia vindo ao país algo diferente dos estereótipos geralmente aplicados ao Brasil. *Brazil* não atinge o “horizonte de expectativas”, na terminologia de Jauss, dos leitores. O crítico, considerado pela Estética da Recepção o leitor real da obra literária, também por essa mesma teoria aceita que ele, embora mais preparado, possui enquanto leitor um horizonte de expectativas que interfere quando da recepção e julgamento do texto literário. Emprestando estes conceitos da Estética da Recepção, poderíamos dizer que *Brazil* frustra também o crítico literário e isso é bastante sério, uma vez que, ainda segundo essa teoria, esse crítico é formador de opinião.

Por meio de uma leitura política que desvende, ou pelo menos, perceba as estratégias de contenção do romance é possível detectar o motivo dessa repulsa e o que mais importa no ato de interpretação do romance. Assim, assumindo que tanto o texto literário quanto o horizonte de expectativas do leitor e do crítico literário são determinados pelas estratégias de contenção geradas pela História, destacamos que no imaginário social brasileiro são encontrados mitos nacionais que, segundo José Murilo de Carvalho, são ao lado dos heróis nacionais “instrumentos poderosos da construção da identidade nacional.”⁶⁸ De acordo com este estudioso de assuntos brasileiros, o mito do paraíso terrestre que gera a visão edênica do país está presente no imaginário brasileiro desde o descobrimento.

Pero Vaz de Caminha em sua carta, que é vista como um hino à beleza da natureza selvagem e à exuberância do Brasil primitivo, descreve a terra recém-descoberta como “graciosa e fértil que, em se querendo, dar-se-á nela tudo”.⁶⁹

Reforçado no período do romantismo brasileiro, no qual a busca por uma identidade nacional por meio da literatura se fez muito forte, o mito edênico ocorre em todas as camadas da população formando nosso modo de pensar o país.

⁶⁷ Dilvo Ristoff. *The Americanization of John Updike's Brazil*. p. 4.

⁶⁸ José Murilo de Carvalho. *Brasil: fardo do passado, promessa do futuro*. Leslie Bethel (org.), trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002, p. 48.

⁶⁹ Pero Vaz de Caminha. *Carta de Pero Vaz de Caminha*. São Paulo. Martin-Claret, 2003, p. 118

A esse mito se associa outro, o da idéia de um futuro império. Decadente, o império português viveu momentos de saudosismo e esperança na reconquista de posição de poder mundial. Porém, o que se procurou foi restaurar a história gloriosa da nação em nível transcendental, por meio de mitos que renovassem a esperança e despertassem o povo para um olhar no passado. A literatura portuguesa, em vários momentos da história de Portugal, contribuiu para perpetuar esse desejo de reconquista do poder de outrora, reforçando o papel do mito nesse processo.

A arte, neste caso a literatura, é um terreno interessante para investigarmos as relações sociais, uma vez que ao mesmo tempo que reproduz o contexto, ela ajuda a produzir um novo modo de agir e pensar este contexto. Fernando Pessoa, por exemplo, em *A Última Nau* trabalha o mito do império e do encoberto na tentativa de resgatar esse passado e expressar a esperança por um futuro melhor. Na expectativa de uma volta de Dom Sebastião (um messias ou salvador da pátria) ele escreve: “não sei a hora, mas sei que há a hora.” O poema *Ulisses*⁷⁰ traz o mito para a própria fundação de Lisboa:

“ [...]
Este, [mito] que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada morre.”

Camões de Almeida Garret também renova o mito da necessidade de se buscar no passado a esperança pela vinda de um novo império português. Contudo, apesar da luta do protagonista do poema, *Camões*, para tentar resgatar a história de conquistas e poderio do país, o poema se encerra com a desilusão. Numa postura mais desesperançada, Garret procura sacudir os portugueses com um nacionalismo que tenta trazer, por meio de um saudosismo dos tempos anteriores às invasões

⁷⁰ Fernando Pessoa. “Ulisses” In: *Mensagens*. Núcleo, 1995, p.35

napoleônicas, os anos de glória de Portugal, nos quais o país liderava as navegações.

Essa esperança é transferida para o Brasil quando da descoberta do país. Herdado do messianismo português, que esperava pela volta do rei Dom Sebastião e pelo restabelecimento de um império poderoso, e amparado pela geografia e recursos naturais e materiais do Brasil, a crença num futuro de grandeza política foi elemento formador do imaginário nacional brasileiro no qual esses mitos vêm sendo reforçados historicamente. Ademais, com a vinda da família real para o Brasil, em 1808, um certo desenvolvimento, principalmente cultural, ocorre. Assim como em Portugal a consolidação dessas idéias é também cultural. A literatura tem papel fundamental na disseminação desses mitos.

No início da década de 1990, o país experimentou mudanças em sua economia. Passa do controle estatal para a privatização das indústrias e de seus serviços públicos. Edward J. Amadeo escreve que:

“Perhaps the most important element of the reforms is the opening of the economy. Until the late 1980s Brazil was very closed, as a deliberate strategy of import substitution and, due to the debt crisis in the 1980’s, from pressures to produce trade surpluses. Since the early 1990s the environment has changed. On the one hand, the international context has changed with the return of foreign credit. On the other, there is a widely shared view that the closedness of the economy and the active trade and industrial policies of the 1980s were a hindrance to price stability and sustained growth.”⁷¹

Associada à abertura da economia está a criação do plano Real em 1994 que, num primeiro momento, é visto como um plano de bem sucedida estabilidade econômica, como algo que vem consolidar esse movimento de abertura e encerrar um ciclo de crise.

Poder-se-ia acrescentar a esses acontecimentos na economia, o fato de que no final dos anos oitenta e início dos anos noventa, inicia-se no país uma nova democracia. Pela conquista das Diretas Já, após vinte e um anos de ditadura militar,

⁷¹ Edward J. Amadeo. “Opening, Stabilization and Macroeconomic sustainability in Brazil”. In: *After Neoliberalism – What next for Latin America?* Lance Taylor (ed.), Michigan, The University of Michigan Press, s/d., p.81

o povo elege Fernando Collor de Melo seu primeiro presidente. Descobertas as irregularidades de seu mandato, o mesmo presidente renuncia mediante pressão para sua deposição, reforçada pela camada popular. Em 1994, mais uma vez o povo brasileiro pôde eleger um presidente, consolidando, assim, a abertura democrática no país.

Brazil aparece no momento em que o país experimenta todas essas mudanças, permeadas pelos mitos presentes no imaginário nacional. Havia, no povo brasileiro, naquele período a crença de que o país era um dos mais belos do mundo e que poderia vir a ser uma potência, com sua economia consolidada. É nesse contexto que o horizonte de expectativas dos leitores e críticos literários brasileiros foi formado. *Brazil* com sua volta ao passado (de ditadura militar), apresentação da coexistência de elementos modernos e primitivos, emprego da magia, da credence, da “irrealidade” do povo, em seu conteúdo manifesto, vem de encontro ao movimento de abertura social e política que o povo brasileiro vivenciava, levando críticos a comentar que o romance era de mau gosto.

Essa reação dos leitores e da crítica, leva-nos, ainda, à questão de autorização dada ao Norte, como investiga Neil Larsen, pelo próprio Sul, para falar e recriar o Outro. Ao percorrer a história de releitura do Norte pelos textos do Sul, Larsen aponta que o Sul, por sua vez, também procura legitimação por meio da leitura que o Norte faz de seus textos:

“This is not in any way to suggest that the South does not face the same necessity for self-authorization in reading itself or that need to devise new modes of legitimation has not been just as strongly felt within Latin America.”⁷²

Desse modo, o reconhecimento de um escritor como John Updike poderia, como acreditavam (ou até não percebiam) alguns, confirmar esse ‘avanço’ e dignidade que se buscava no país.

Na esfera, ainda, da autenticidade, outro ponto que tem sido destacado por mais de um crítico é o de que uma pessoa branca não possa escrever com

fidelidade sobre o negro e o estrangeiro. Enquanto fala de seus iguais (e não tão iguais assim, pois há muito o modo de vida de Updike difere daquele homem comum de classe média que apresenta) Updike recebe crédito e sua obra é aceita. Ao tratar do que consideram diferente, o que 'deveria' existir nesses romances torna-se fraco e não convincente. Como veremos nos capítulos seguintes, se os romances fossem tentativas de se falar do 'Outro' a investigação tomaria rumo diverso e a questão de autorização concedida ao Norte para falar do Sul e as razões que levam a isso seriam relevantes. Os romances, porém, partindo do 'Outro' mostram um Norte que se revela. Neste caso, importa mais saber o que dos Estados Unidos, enquanto país central, é revelado e como isso ocorre.

O próprio Updike, em uma recente entrevista, a um canal de televisão sobre literatura, comenta que:

"I feel always on the verge of silence, on the edge of my last effort, my last invention, my last book. [...] I said everything I was born to say, and I said it even more than once. When I try to think about what my next novel might be I keep running into novels I have already written [...] then I realize I had published that twenty years ago."⁷³

Pensando sobre papel do escritor e dos limites impostos ao ato criativo, John Updike, como crítico literário, também comenta:

"Ideally, it seems to me a writer sitting in New England should be able to write a perfectly persuasive novel about slum in Mexico City. In theory. But in practice, we do seem tied to our own lives to a degree. I've not accepted this docilely. I think I've tried to stretch my imagination as far as it will go, but there's a point beyond which you're just transcribing other people's research in a way and not writing out of a felt sense of things".⁷⁴

⁷² Neil Larsen, Op. Cit., p. 3

⁷³ John Updike. Entrevista concedida a CSPN2 - Book Channel, Novembro de 2000.

⁷⁴ Michiko Kakutani. "John Updike's Latest Novel, 'Bech Sequel', draws on himself".

John Updike reconhece que lida com o mesmo material e que não está tentando fornecer retrato ou conferir reconhecimento aos países de que trata em ambos romances. Mesmo se essa fosse sua intenção, percebe os limites desse intento – limites estes que como comentei anteriormente – se devem às relações sociais que determinam os trabalho de criação do escritor.

Há, contudo, algum avanço no sentido de diagnosticar essa recepção resistente aos romances. Críticos como Barbara Kingsolver⁷⁵, Merle Rubin⁷⁶ e James Schiff conseguem, por exemplo, perceber que *Brazil* apresenta mais que uma coleção de clichês, do que a idéia de politicamente incorreto e detectam que a razão da má recepção por parte de críticos e leitores de John Updike deve-se à falta de realismo literário - marca fundamental dos romances do autor. Comentam que John Updike não prepara (e até engana) seus leitores acostumados à apresentação da realidade da classe-média norte-americana para este romance. A magia, o espaço, tudo parece diferente do que já tenha feito antes. Para esses críticos, o autor tentara a fuga de seu material costumeiro somente um vez em um romance sobre a África, e nada do que vinha escrevendo até então se parecia com *Brazil* ou com aquele romance.

James Schiff, com efeito, foi o primeiro a publicamente considerar ambos os romances como retratos da 'América'. Contudo, essa mudança foi operada em nível superficial (entenda-se 'de superfície', sem caráter pejorativo). Schiff não investigou como isso acontecia e atribuiu à feitura dos romances o viés experimental do autor:

“Some critics have mistakenly assumed, however, that Updike, despite his extensive use of fantasy and magic in both works, is trying to write realistic novels about Africa and Brazil. Instead he is simply using these settings to liberate his imagination and discover new possibilities for his fiction. Similarly, his attempt at writing from within a black consciousness seems less concerned with authenticity and more with his desire to go outside of himself, where he can explore the otherness of black identity.”⁷⁷

⁷⁵ Barbara Kingsolver. "Desire under the Palms". In: *The New York Times Book Review*. 06-02-1994

⁷⁶ Merle Rubin,. " Updike's South American Fantasy". In: *The Christian Science Monitor*.14-02-1994

⁷⁷ James Schiff. Op. Cit., p. 156.

Kathleen Lathrop⁷⁸, em sua resenha sobre *The Coup*, compara Updike, nesse momentos, a escritores anti-realistas como John Hawkes, John Barth e Thomas Pynchon, dizendo que ele “has remained for the most part fairly strictly with the confines of realism.” Contudo o que a maioria não considera (o que não acontece com Lathrop) é que isto ocorre em “the most part” e não em seu trabalho como um todo.

Malini Schueller foi mais além em sua análise de *The Coup* sugerindo que esse romance, por meio de uma África mítica, tenta conter um resistência anti-imperialista e anti-cultural por parte da África. Embora seja um dos mais completos estudos - do qual compartilho de muitos pontos - sobre *The Coup*, Schueller (até pela natureza de seu texto: um artigo para uma revista) deixa de explorar o desvio desse romance do conjunto e como a mesma situação aparece em *Brazil*. Quentin Miller comenta que Schueller deixou de tratar da problemática da Guerra Fria, que para ele é fundamental na leitura do romance. Ele escreve que “the status of Kush as a battleground for Soviet and American forces is clear enough; yet critics still overlook this conflict [...]. Schueller fails to mention the Soviet Union even once in the article, though, and instead sees the conflict between the United States and Kush as primary one”.⁷⁹

Em 1999, numa conversa informal com Dilvo Ristoff sobre o romance *Brazil*⁸⁰, ele declarou que o texto era bem mais complexo - como eu também acreditava - do que queriam “os moralistas de plantão”. Para esse estudioso, dever-se-ia levar em conta Gilberto Freyre, a lenda de Tristão e Isolda e *Self-Consciousness* de Updike, no ato de leitura do romance. Numa contribuição a *The Sacred and Motions of Grace*⁸¹, Dilvo reconhece que *Brazil* é, também, sobre os Estados Unidos. Em *The*

⁷⁸ Lathrop, Kathleen. "The Coup: John Updike's Modernist Masterpiece", *MFS*, 31:2 (1985) p. 249-262.

⁷⁹ D. Quentin Miller. *John Updike and The Cold War – drawing the Iron Curtain*. p. 153.

⁸⁰ Naquele momento ainda não podia precisar a validade de um estudo sobre os dois romances. Estava no início do desenvolvimento da pesquisa e não vislumbrava completamente o horizonte que agora proponho. Esta conversa com o professor Dilvo Ristoff deveu-se à suspeita, de minha parte, de que *Brazil* trazia um subtexto rico que deveria ser explorado.

⁸¹ James Yerkes. *John Updike and Religion. The Sense of sacred and the Motions of Grace*. Michigan, William B. Eerdmans Publishing Company, 1999.

Americanization of John Updike's 'Brazil' e em sua apresentação do mesmo texto em uma mesa-redonda no XXXI SENAPULLI, Dilvo Ristoff foi além daquela constatação apresentando o que para ele é o motivo de Updike ter escrito o romance: o desejo do autor por uma América racialmente mais democrática.

Assim como o texto de Schueller sobre *The Coup*, este é um dos mais sérios ensaios sobre o romance *Brazil*. Contudo, como proposto na introdução desta tese, procuro demonstrar que *Brazil* e *The Coup* são mais do que o observado até então. Nesse trabalho retomo essas questões e pretendo ir além, investigando esse processo de aparente mudança em relação ao conjunto da obra bem como demonstrando que essa representação dos Estados Unidos vem disfarçada. Deste modo, “tratar dos Estados Unidos” vai além da questão racial, da nostalgia e do temor pela Guerra Fria; da resistência anti-imperialista. Ambos romances trazem inscrita uma nova ordem mundial em que os Estados Unidos assumem o controle e um discurso de irreversibilidade histórica, própria do ceticismo pós-moderno e da hegemonia global do capital.

II

Na verificação da fortuna crítica de John Updike outro ponto que deve ser verificado para a realização do trabalho proposto é a divisão da crítica sobre a obra do autor. Isto pode mostrar que uma mudança ocorre quando *The Coup* e *Brazil* entram no debate.

Até o momento, pode-se observar que a crítica de John Updike é comumente dividida mediante agrupamento e divisão da obra do autor, em positiva e negativa, ou seja, há os que apreciam e valorizam o trabalho do autor e os que se opõe a ele. Afirmando, porém, que essa crítica deveria ser dividida em três grupos, devido à postura assumida pela crítica diante de *The Coup* e *Brazil*, como apresentei anteriormente. Há, assim, uma crítica positiva - laudatória; a positiva/negativa; e a negativa, por vezes detratadora e fortemente conservadora. Esta classificação tomaria por base não simplesmente a crítica de valor, mas o discurso produzido pelos estudiosos de Updike, reveladores de suas posturas.

O primeiro segmento seria composto pela maioria daqueles críticos para os quais o trabalho de Updike sempre apresenta qualidades, do ponto de vista de uma leitura limitada da obra. Trata-se daqueles para quem os romances de Updike são de fato um retrato da América. Isto, é bem verdade, constitui observação relevante. Todavia, não há explicação de como isto acontece ou ainda por que ocorre e qual a importância de se tentar representar o país e também de se entender o porque da valoração da obra estar intimamente ligada ao aspecto de representação da realidade. Além disso, as afirmações de reconhecimento da representatividade dos Estados Unidos na obra, como já foi comentado, são abstratas e perigosas.

Neste grupo, há também estudos importantes sobre as personagens consideradas representantes de um segmento social, num determinado período histórico do país. Contudo, a partir da hipótese dessa tese, a maioria deles são concepções dessas personagens como seres praticamente a-históricos. João Carlos Gonçalves, em sua tese de doutoramento⁸², faz um estudo sobre a trajetória do protagonista da tetralogia de Rabbit contrapondo-se a uma perspectiva de determinação histórica. Para este estudioso, ao contrário de ser determinado pelos fatos externos, Rabbit é agente de sua história, num embate entre sua psique e os acontecimentos exteriores. A história aparece como pano de fundo para as indagações existenciais do protagonista.

Esta postura, assim como a puramente laudatória, também apresenta limitações que, somadas ao muito que a crítica sobre Updike traz, comprometem o entendimento da obra desse escritor e daqueles livros, objetos desta pesquisa, que se diferenciam do que acredita-se ser a 'tarefa' do autor John Updike.

Terry Eagleton em *Marxism and Literary Criticism*⁸³ diz que:

“To understand *King Lear*, *The Dunciad* or *Ulysses* is therefore to do more than interpret their symbolism, study their literary history and add footnotes about sociological facts which enter into them. It is first of all to understand the complex, indirect

⁸² João Carlos Gonçalves. *A Tetralogia Rabbit de John Updike: A Saga Disfórica e Humana de uma Consciência Contemporânea*. Tese apresentada para a obtenção do título de Doutor em Letras. UNESP, São José do Rio Preto, 1994.

⁸³ Terry Eagleton. *Marxism and Literary Criticism*. London, Routledge, 1997, p.6

relations between those works and the ideological worlds they inhabit - relations which emerge not just in 'themes' and 'preoccupations', but in style, rhythm, image, quality and form."

A partir do estudo feito por João Carlos Gonçalves, seria necessário destacar que essa postura apresenta certa indefinição do conceito de história. Com algumas exceções (que mesmo de forma mais profunda, não vão muito além de valiosas constatações e levantamento de dados, mediante a postura que assumem), estudiosos de Updike vêem a história sincronicamente como acontecimentos, fatos ocorridos num determinado local - no caso, os Estados Unidos - num período de tempo, funcionando como um elemento presente na narrativa. Nossa própria dissertação de mestrado⁸⁴, por vezes, apresenta uma análise limitada da tetralogia. Uma revisão daquele trabalho sobre a ótica proposta neste trabalho enriqueceria aquela pesquisa. A postura assumida por esses críticos (aceita pelos leitores) constitui modesta constatação de que os textos de Updike têm elementos históricos-sociais, uma vez que apresenta empiricamente os acontecimentos no romance.

Do ponto de vista desta tese, esse arrolamento de fatos históricos imediatos (história como passado) é interessante num primeiro momento, porém é o conceito de História que Jameson nos propõe, que uso nesta tese:

"We would therefore propose the following revised formulation: that history is *not* a text, not a narrative, master or otherwise, but that, as an absent cause, it is inaccessible to us except in textual form, and that our approach to it and to the Real itself necessarily passes through its prior textualization, its narrativization in the political unconscious."⁸⁵

Sobre essa posição sobre a História, Sean Homer comenta que:

"The literary text is always in an active relationship with the real, not in a sense it 'reflects' reality but in the way that the real is drawn into its own formal structures. [...] like unconscious, history cannot be known in itself but only through its effects."⁸⁶

⁸⁴ Carla Alexandra Ferreira. *Pai-Filho: Antagonismo-identificação na trelologia de John Updike*. Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Letras. USP, 1996.

⁸⁵ Fredric Jameson. Op. Cit., p. 35.

⁸⁶ Sean Homer. *Fredric Jameson. Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*. 1998.

Outro limite que se verifica ao se lidar com o primeiro grupo de críticos é que assumem que uma certa personagem possa representar, como um elemento a-histórico, todo um país; que esta possa estar livre e independente de seu autor e este, por sua vez, da história. São ignoradas as contradições presentes no texto e na tessitura desse elemento, a ideologia na qual o texto habita. Além disso, essa postura ressalta um centramento no sujeito, a personagem, levando a modelos interpretativos que propõem que a questão individual é universal e atemporal. Ao assumirem esta posição como categoria ontológica negam a História e sua força determinadora. É verdade que os próprios romances dão margem a essas interpretações - como veremos adiante - uma vez que as estratégias de contenção mesmas estão inscritas nesses textos.

Todavia, não se pretende dizer que estudos que levam em conta uma valorização do sujeito sejam omissos. Na verdade, pretende-se mostrar que em última instância, esses tipos de análises transcendem a interpretação, resultando em leituras 'a-históricas' dos romances.

Embora minha dissertação de mestrado⁸⁷ tenha, ao contrário da visão de João Carlos Gonçalves, verificado a relevância do elemento histórico para a construção da personagem principal - Rabbit - e de sua família (trabalhei com o relacionamento pai e filho em décadas diferentes), muitas vezes não passou de uma modesta constatação da presença desse elemento o que, de certa forma, deixou limitada a análise da tetralogia. Poder-se-ia ir além da observação de que os textos de Updike têm elementos histórico-sociais, uma vez que apresentam empiricamente os acontecimentos no romance.

Uma crítica que desconsidere a história, dá margem à concepções equivocadas da suposta função dos romances de Updike e ao ataque de grupos - feministas, "puritanos" - que desejam questionar sua representação nos romances, bem como a visão que os protagonistas têm deles. Assumem que as personagens

⁸⁷ Carla Alexandra Ferreira. *Pai-Filho: Antagonismo-identificação na tetralogia de John Updike*. Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre em Letras. USP, 1996.

agem ou dizem algo com o propósito de ofendê-los. Por conseguinte, declaram que Updike é, por exemplo, machista, conservador, libertino. O próprio Updike, que geralmente é muito sensato em considerar as críticas que fazem a seu trabalho, tenta se defender de algumas dessas acusações, sendo que o ato mesmo de defesa já se apresenta como um reforço dessa leitura equivocada de seu trabalho. Às feministas, procura mostrar que retrata as mulheres. Cita obras como *S.*, *The Witches of Eastwick* e suas personagens femininas que evoluem, como Janice na tetralogia *Rabbit*. Aos que o atacam pela caráter erótico e sexual de sua obra, ele argumenta que busca apresentar o ato sexual como realmente é e assim fazer com os leitores percebam o quão estranho é o ato em si e porque o fazem. No caso de *Brazil* (que contém uma alta carga sexual), John Updike pretende fazer uma descrição honesta do sexo, que para ele foi o elemento unificador entre as raças e culturas, no país. Há ainda críticos que veem o sexo na obra de Updike como um elemento sagrado, substituto de um religião perdida.

Se uma reação como esta é oriunda de uma análise das contradições existentes nos romances, da detecção da ideologia presente no processo de representação do real e do segmento que se 'cala' na narrativa; se é identificado para quem e com quem Updike está dialogando, essas posições seriam válidas. Contudo, por serem provenientes de uma visão da obra como realismo objetivo (fruto de uma ideologia constrictiva e ilusória de apreensão da realidade), documentário e por serem que Updike tem uma missão, essas observações são limitadas e questionáveis.

Essa crença tanto do leitor quanto do autor sobre sua missão quando do momento da recepção dá margem ao ataque fortuito e à justificativa por parte do escritor que acredita ter que fazer valer seu trabalho pela incursão de elementos externos ao texto e de personagens porta-vozes de um determinado grupo. Antonio Candido escreve sobre esta postura que:

“Frequentemente tendemos a considerar a obra literária como algo incondicionado, que existe em si e por si [...]. Esta idéia elementar repousa na hipótese de uma virtude criadora do escritor, misteriosamente pessoal [...]. Há todavia os externos,[...] dependendo de um ponto de vista mais sociológico

do que estético; mas necessários, senão à sondagem profunda das obras e dos criadores, pelo menos à compreensão das correntes, períodos, constantes estéticas.”⁸⁸

É essa sondagem mais profunda que procuramos com esta argumentação e que sentimos ausente na maioria da crítica sobre as obras do autor, especialmente nas de *Brazil* e em *The Coup*. Esta postura será fundamental para a interpretação destes romances, pois, muito mais que os outros livros, se afastam do realismo-documento do século passado, em direção à feitura de uma realidade percebida nas profundezas do texto e detectável por meio de um ponto de vista mais abrangente - o histórico.

Esses grupos compõem o outro lado da moeda - a crítica negativa sobre Updike. James Schiff comenta que muito desta postura tem relação com modismo literário e com uma posição de politicamente correto no meio norte-americano. Acrescentaria que também decorre do método de interpretação utilizado. Nesse sentido, Peter Kerry Powers⁸⁹ diz: “I’m trying to explain to a friend how I could be fascinated by, even in love with, so sexist, racist, and superficial a literary monstrosity as John Updike.” Esta declaração é a síntese do segundo grupo.

Além de sua postura assumidamente doméstica, John Updike também foi alvo de crítica por sua defesa prévia da Guerra no Vietnã. Quanto a isso Updike diz que no momento em que a guerra começara até parecia ser algo que pudesse realmente trazer alguma ajuda. Ademais, tinha sido esta a educação que recebera: a de achar que seu país estava sempre certo e buscando o bem do restante do mundo. Contudo, quase que imediatamente, revê sua posição e admite seu erro. Percebeu que a guerra era um despropósito e tentou assim em *Rabbit Redux* mostrar, ironicamente, as conseqüências desastrosas daquele ato e como muitos dos norte-americanos entendiam⁹⁰ (como ele por algum tempo o fizera) aquele momento.

⁸⁸ Antonio Candido. "O Escritor e o Público" In: *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3 ed. revista. SP, Editora Nacional, 1973, p.____

⁸⁹ Peter Kerry Powers. "Scribbling for a life: Masculinity, Doctrine and Style in the work of John Updike". In: *Christianity and Literature* 43, nos. 3-4 (Spring -Summer 1994), p.329

⁹⁰ Quando da escritura da dissertação de mestrado, para melhor trabalhar com esse romance, entrevistei um militar reformado norte-americano sobre sua participação na guerra e ele declarou (muito semelhantemente a Rabbit no romance) que não havia sido recrutado e que isso o tornava

Aliado a esse "incidente" da vida de Updike, essa crítica negativa também o declara "de direita" justamente por não polemizar em seus textos questões políticas. Contudo, se lida completamente, principalmente *The Coup* e *Brazil*, sua obra traz uma posição política bastante acentuada.

O limite deste grupo muito se assemelha ao seu oposto: por não considerarem uma perspectiva histórica dos romances, por exigirem um realismo castrador por parte do autor, um caráter didático da obra. Sem questionarem o porque deste posicionamento, a interpretação e a crítica, neste caso, ficam na esfera de valor, implicitamente, na crença de que um romance deva conter justificativas para sua feitura. Ademais, essa crítica negativa, apesar de muitas vezes apresentar pontos interessantes sobre a obra, não aponta um caminho de interpretação mais completo, que efetivamente investigue o que detectaram no trabalho do autor.

Antonio Candido, em "Timidez no Romance"⁹¹, comenta sobre os modos de questionamento da validade da literatura e o que disto resulta. Um desses modos, argumenta, é a justificativa da literatura pela incursão de elementos externos ao texto. Neste sentido, muitas vezes inconscientemente, os escritores "envergonhados do que fazem [...] enxertam na sua obra um máximo de não-literatura, sobrecarregam-na de moral ou política, de religião ou sociologia, pensando justificá-la deste modo não apenas ante os tribunais da opinião pública, mas ante os tribunais interiores da própria consciência."

John Updike não está inserido exatamente nesta descrição, mas tanto ele quanto à crítica sobre ele procuram, em certos momentos, a justificativa a que se refere Antonio Candido. Ela viria por meio do realismo sociológico da quase totalidade da obra de Updike. Mesmo em *Brazil* e *The Coup*, Updike procura, em alguns momentos justificar e adequar seu trabalho a seu público, principalmente o norte-americano. Muitas vezes, ele se vale do narrador ou de uma personagem para explicar algo que seria estranho a esse público. Vejamos quando o narrador explica a seu leitor sobre presidentes brasileiros, por exemplo:

menos importante como cidadão, motivo até de vergonha para os seus. Posição semelhante assumira Updike quando num primeiro momento soube da guerra.

⁹¹ Antonio Candido. "Timidez no Romance". In: *A Educação pela Noite e outros Ensaios*. SP, Ática, 1987, pp.82-83.

“Some Brazilian Presidents quit in a huff, some shot themselves to show their love for their country, some were replaced by the military to please the United States – only Kubitschek, in Isabel’s lifetime, had served a full term, and he had saddled the country with Brasília and inflation as his memorial.”⁹²

Com a utilização dessas ‘explicações’, John Updike cria expectativas de que a representação do país ocorrerá. Em *The Coup* isto se dá com o fornecimento de informações empíricas sobre a África: a população do país, sua fonte de renda, a geografia de Kush, renda *per capita*, referência à seca acontecida na região em 1973. John Updike, além de obter esses dados das fontes que consultou para a feitura do romance, viajou para a África em 1973 para proferir palestras, custeado pelo Departamento de Estado norte-americano.

Essa apresentação, contudo, ao contrário do que se pode esperar, deve de antemão ser objeto de desconfiança, pois além de Kush se tratar de um país fictício, *The Coup* é apresentado como um livro de memórias do ditador, Coronel Elleelloû. A própria natureza do texto já se impõe como um obstáculo à precisão de dados.

Recurso semelhante ocorre em *Brazil*. John Updike refere-se à culinária local com bastante precisão, conservando até os nomes em português; há referências a instituições como a PUC do Rio de Janeiro; o uso neste romance da pesquisa em obras como *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre, *Os Sertões* de Euclides da Cunha, entre outros, em *Brazil* também confere à obra, num primeiro momento, maior autenticidade. Todavia, a fantasia se mescla a esses dados de realidade criando uma espécie de *bricolage* muito semelhante ao que acontece em *Macunaíma*. Ademais, *Brazil* se apresenta como uma modernização da lenda de Tristão e Isolda, aos moldes do romanesco.

Essas expectativas criadas por Updike podem ser uma prestação de contas para com seu público. Lembremos que ele acredita ter uma missão enquanto escritor. Ele parece sentir a necessidade de justificar seu trabalho, principalmente por experimentar caminhos diferentes. Essas tentativas de documentar os países

⁹² John Updike. *Brazil*. p. 97

que ambientam seus romances, podem ser os momentos menos valiosos dos textos. Ainda na análise sobre *Memórias de um Sargento de Milícias*, Antonio Candido sugere que o texto é 'menos feliz' quando se apresenta como documento. Declaração semelhante se aplica aos romances objetos de estudo dessa tese. Em *Brazil* há momentos em que as explicações são desnecessárias e ainda conferem ao texto uma sobrecarga de informações e “falsidade” no tratamento de alguns assuntos. Há referências a Gilberto Freyre e seu trabalho que soam “não naturais” no contexto, muito embora fossem pertinentes à época em que se passa o romance. O tio de Isabel, por exemplo, ao contestar o romance interracial do casal, diz para a sobrinha:

“What bounds are there, in Brazil?’ she asked her uncle. I thought this was a country where each man made himself, regardless of color.’
‘I do not speak of color. I am color-blind, like our constitution, in tune with the national temperament we inherited from the grand-spirited sugar planters. This is not South Africa, thank God, or the United States. But a man cannot make himself out of thin air, he must have materials.’⁹³

O pai de Isabel, Salomão, também faz um comentário sobre o cientista-escritor como que para explicar a formação do povo brasileiro. Veremos, quando da análise do romance que essas informações retiradas de *Casa Grande & Senzala* têm uma função importante dentro do romance, principalmente quando não aparecem explicitamente.

As fontes que diz usar em *Brazil* não deveriam levar estudiosos a pensar o crer que se trata da elaboração de um documentário. Elas são também obras de ficção. O livro de Gilberto Freyre que Updike utilizou, como sabemos, possui um misto de ciência e literatura. O sociólogo, escolhido por Updike, assume posição ambivalente para estudar o Brasil. Essa questão da dualidade das fontes será detalhadamente estudada no quarto capítulo, quando da interpretação de terceiro nível de *Brazil*.

⁹³ *Brazil*, p.23

Esses são elementos que justificam o surgimento de um terceiro tipo de crítica. A sugestão dessa mudança de postura da crítica da produção literária de John Updike vem da constatação de que quando o autor escolhe outro estilo e assunto (este pelo menos aparentemente) em *Brazil* e *The Coup*, aqueles que elogiavam o que Updike escrevia passaram a) a reduzir o valor do trabalho do escritor; b) a atacar a postura do autor, e c) colocar essas obras nas últimas posições de um “ranking” do trabalho de Updike.

Observando, desta maneira, os motivos pelos quais os críticos mudaram de postura - a positiva - perante obras que possuíam características semelhantes entre si e diferentes do restante da produção do autor, foi possível destacar que o trabalho elogiado estava caracterizado pelo emprego do realismo (quase naturalismo) sobre uma determinada sociedade - a norte-americana.

Vale dizer que isto não significa que as análises da obra de Updike não possam ser como aparecem. Tampouco que a crítica não possua mobilidade entre os grupos sugeridos. Contudo, é preciso atentar para o fato de que a maioria desses estudos bem como a passagem de uma crítica positiva para negativa - o terceiro grupo - possuem uma característica em comum, do mesmo modo que as obras analisadas e as consideradas menores - a do cenário estrangeiro.

A análise dos romances, como acontecerá a seguir, pode enfim concorrer para uma releitura de toda essa crítica de John Updike em relação aos romances escolhidos para esta tese; expandir leituras que avançaram na interpretação de *Brazil* e *The Coup*, bem como provocar a revisão de posicionamentos sedimentados sobre a obra de John Updike e os métodos utilizados para lê-las e, contribuir, como propôs Schiff para trabalhar ou rever obras ainda não consideradas ou menos consideradas.

Relendo *The Coup*

“The battle now in the world lies between the armies of necessity and those of superfluity.”

“His cries fall on uncaring ears, though; the war has been fought and won on this front, and Ellelloû retreats, once again, into nostalgia.”

The Coup

The Coup é, sem dúvida, um dos livros mais abertamente políticos de John Updike. Contudo, devido ao que encobre é um dos que exige grande empenho em sua leitura e um abandono ao conformismo. Seu conteúdo, embora aparentemente transparente e seu caráter experimental, escondem questões fundamentais que o romance coloca, como a contradição entre uma nostalgia pelo passado colonial de países do Terceiro Mundo e a inevitabilidade histórica do modo de produção capitalista representados, em nosso tempo, pela posição dos Estados Unidos no contexto mundial. Nesta perspectiva, também lida com a dificuldade de figuração do esfacelamento de fronteiras e do enfraquecimento do Estado-nação e de uma solução nacionalista para a globalização e abstração do capital.

Esses aspectos, do ponto de vista desta tese, não vêm explícitos no texto; ao contrário, aparecem disfarçados de outros problemas tais como a falta de espiritualidade em face do materialismo; ‘documento’ sobre a África e a Guerra Fria,

entre outros. Por este motivo, as leituras feitas de *The Coup* tomam sempre outros rumos, evitando-se trabalhar ou desvendar as questões aqui propostas.

Neste sentido, *The Coup* é um romance que, ao mesmo tempo em que revela conteúdo tão preciso, distrai e desvia nosso olhar para assuntos, quando não fragmentários, a-históricos. Uma leitura a contrapelo é, portanto, fundamental, embora nem sempre fácil e agradável, para a interpretação desse romance.

Nos capítulos precedentes, procurou-se didática e linearmente pontuar a abordagem a *Brazil* e *The Coup*, no sentido de, primeiramente, verificar suas posições no conjunto da obra de John Updike e, depois, da recepção desses romances por parte da crítica. Exigindo, ainda, a paciência do leitor, serão seguidos os mesmo passos para se adentrar esse romance, ou seja, antes de trabalhar com as questões mencionadas acima, que só poderiam ser apreendidas após serem detectadas e reveladas as estratégias de contenção do romance e de nosso modo de ler esse texto literário, será apresentada uma interpretação do que o livro nos revela, primeiramente, em sua superfície. Esse exercício é, portanto, necessário para que, apresentadas as contradições em nível de texto - como objeto individual - possa ser alcançado o diálogo entre as realidades africana e norte-americana (Primeiro e Terceiro Mundos). Desse modo, pode-se, enfim, dar um passo além para se “descobrir” (remover o que cobre) o tema proposto. A leitura de *The Coup* será, então, vista num primeiro e segundo níveis de leitura e, com a leitura política – e somente por meio dela – num terceiro estágio desse processo.

I

Com enredo aparentemente claro, o romance se inicia com a escritura do livro de memórias do ex-ditador Coronel Hakim Félix Elleulloû quando no poder do país africano Kush, no ano de 1973, e do golpe que o depôs e o levou ao exílio, onde escreve seu livro. Elleulloû inicia a narrativa descrevendo o país com dados retirados do *Statesman's Year-Book*. Muito precisamente destaca a condição de pobreza de sua terra; sua forma de governo e religião; economia; dados demográficos e

geográficos. Após essa introdução a Kush, o ex-presidente apresenta suas reminiscências.

Escreve sobre o rei deposto, Edumu, monarca que governa Kush ainda atrelado ao colonizador francês, antes do golpe que leva Ellelloû ao poder. Também narra sua morte em praça pública. Orientado por Kutunda, Ellelloû decreta a decapitação do rei Edumu diante da população, na tentativa de desfazer a ira de Alá e trazer a chuva de volta à terra árida de Kush.

Em seu texto apresenta suas quatro esposas, e o sentimento de insatisfação em seus casamentos. Também mostra sua relação conturbada com um de seus ministros, Michael Ezana (responsável pelo golpe que depõe Ellelloû).

Na esfera de relações internacionais a ligação a princípio amistosa com os soviéticos e repulsa pelos Estados Unidos vai sendo construída por meio de suas lembranças. Relembra também como perde o apoio do primeiro grupo, pela traição de Ezana. Em sua saga no deserto para descobrir quem estava usando a cabeça do rei decapitado como profecia contra ele, Ellelloû nos narra que descobre que eram os soviéticos que estavam tentando tirá-lo do poder. Ainda é durante sua viagem no deserto que temos uma lembrança sobreposta à outra: ao lembrar a aridez do deserto, a fome, a sede, e todas as privações pelas quais ele e sua esposa Sheba passam, quase que em delírio, ele nos conta sobre sua estada nos Estados Unidos, sua permanência no Mccarthy College, em Franchise, Wisconsin; a relação com os alunos do campus; conhecimento do Islamismo e do Marxismo em terras norte-americanas e seu retorno a Kush para promover a revolução. Mostra também nesta viagem, a revelação dos primeiros sinais do golpe que faziam contra ele, na descoberta de uma cidade altamente industrializada e modernizada, que levava seu nome, no meio do deserto. Lembra-se ainda de como foi deposto, do acordo feito para que se afastasse do país e fosse considerado morto.

Finalmente, o romance se encerra com Ellelloû numa praia francesa escrevendo anonimamente seu livro de memórias, assim como iniciou o romance.

Embora se trate de uma obra de ficção, este poderia ser o enredo de muitos países africanos da época da publicação de *The Coup*, 1978, e do tempo da narrativa, 1973. Assim como a fictícia Kush, a maioria desses países apresentava,

após a crise de 1975 e a seca devastadora de 1973, alto índice de pobreza, desigualdade social, corrupção, uma sucessão de golpes e tomada de poder com a ascensão e deposição de ditadores, e dependência econômica e cultural do ex-colonizadores.

Em “The African Crisis”, Giovanni Arrighi informa que:

“Over the last quarter of a century, the African crisis of the late 1970s has been transformed into what has aptly been called the ‘African Tragedy’. In 1975, the regional GNP per capita of Sub-Saharan Africa stood at 17.6 per cent of ‘world’ per capita GNP [...] Relative to overall Third World trends, Sub-Saharan health, mortality and adult-literacy levels have deteriorated at comparable rates.”

[...]

Up to 1975, the African performance was not much worse than that of the world average and better than South Asia and even of the wealthiest among first world regions (North America). It is only after 1975 that Africa experiences a true collapse – a plunge followed by continuing decline in the 1980s and 1990s, which is the main reason for the comparatively poor performance of the period 1960-99 as a whole.”⁹⁴

As páginas de abertura de *The Coup* apresentam um retrato semelhante ao real, descrito por Arrighi, contextualizando o romance:

“ My country of Kush, landlocked between the mongrelized, neo-capitalist puppet states of Zanj and Sahel, is small for Africa, though larger than any two nation of Europe. Its northern half is Saharan; in the South, forming the one boundary not drawn by a Frenchman’s ruler, a single river flows, the Gionde, making possible a meager settled agriculture.

[...]

In area Kush measures 126,921,180 hectares. The population density comes to .03 per hectare [...] (I am copying these facts from an old Statesman’s Year book, freely, here where I sit in sight of the sea, so some of them may be obsolete).

[...]

Kush is land of delicate, delectable emptiness [...] Among the natural resources of Kush perhaps should be listed our diseases

⁹⁴ Giovanni Arrighi. “The African Crisis: World Systemic and Regional Aspects”. In: *New Left Review* 15, May-June 2002, pp. 5 e 16.

– an ample treasury which includes, besides famine and its edema and kwashiorkor, malaria, typhus, yellow fever [...]. The average life expectancy in Kush is thirty-seven years, the per capita gross national product \$79, the literacy rate 6%.”⁹⁵

Essas similaridades entre o real e a ficção não foram coincidências em *The Coup*, pois para compor o romance, além de se valer da própria contemporaneidade dos fatos, Updike ainda realizou pesquisas em diversas fontes.

Um dos fatores determinantes para a escritura de *The Coup* foi uma viagem que o autor fez, em 1973, a alguns países da África para uma sessão de palestras custeadas pelo governo norte-americano. Dos registros dessa experiência Updike certamente colheu informações para o romance. Nesse sentido, Robert Waite comenta que:

“The African trip is in many ways another chapters in John Updike’s traveling education, and he admits travel is important to his art [...] His last major travel experience, to Eastern and the Soviet Union produced a work entitled *Bech: a book. Will this trip produce something along the line of Bech visits Africa?*”⁹⁶

Provido de informações e impressões adquiridas de sua estada no continente africano, John Updike vai a busca de mais dados empíricos para a escritura de *The Coup* em jornais que, na época, descreveram algo das relações entre Etiópia e Somália e suas posições perante os Estados Unidos e a ex-União Soviética. Com efeito, muito do realismo que há no romance é resultado dessas pesquisas bem como da leitura da obra de ficção de alguns escritores africanos que, na opinião dele, são mais politicamente engajados do que os norte-americanos.

⁹⁵ *The Coup*. pp. 15-17

⁹⁶ Robert Waite. “Updike visits black Africa: Strangers in a strange land?” In: *Conversations with John Updike*. Mississippi, University Press of Mississippi, 1994, p. 72.

Desse modo, encontra-se no enredo de *The Coup* um reflexo da situação da Etiópia que, anos em guerra com a Somália e “once America’s best friend in Africa and the recipient of extensive US military aid, [...] is now [1977] welcoming Soviet weapons and Cuban military advisers in its war with Somalia [...]. At this time when workers, farmers, the men in uniform all toiling masses are intensifying the revolutionary struggle guided by the principles of Marxism- Leninism [...] There is little sign of US presence on the streets of this spacious and historic city.”⁹⁷

Da Somália, por outro lado, vem a inspiração de um país que tenta viver concomitantemente de acordo com a doutrina islâmica e orientação marxista:

“ ... it [Somalia] struggles to move into modern world under the banners of both Islam and Marxism. The attempt to straddle, if not merge, the two is the most striking feature of the Government of President Mohammed Siad Barre, who took power from a corrupted and fragmented civilian regime in a bloodless coup eight years ago and has successfully ruled the country since. Under his leadership Somalia became [...] the first in black Africa to sign a treaty of friendship and cooperation with Soviet Union. [...]

President Siad Barre has often insisted that Marx and Mohammed are not only compatible but also complimentary, that the religious asceticism of Islam can combine with the concept of mass discipline inherent in ‘scientific-socialism’ to forge a strong national will and lift the country from the ranks of the 25 poorest nations. ‘Islam and socialism supplement each other because both advocate the advancement of the interest of the people, of mankind – justice, dignity, prosperity and equality’, he has written.”⁹⁸

Somados a esses pontos de semelhança, o leitor de *The Coup* pode perceber, sem muita dificuldade, que o romance apresenta Kush como um país de contrastes, a princípio, acentuadamente marcados: um povo miserável e a riqueza de membros do governo; a convivência da tecnologia, da industrialização com rituais

⁹⁷ Crocker Snow Jr. “U.S. Loses Old Friend in Africa: Ethiopia Looking Toward Marx and Moscow” In: *Boston Globe*. November 19, 1977.

⁹⁸ John Darnton. “Somalia tries to live by both the Koran and ‘Das Kapital’”. In: *The New York Times*, Tuesday, October 11, 1977, p.3

tribais, superstições, misticismo e práticas nômades; a abertura política e social e o fundamentalismo religioso.

Essa descrição do espaço (primitivo e civilizado) fortalece ainda mais uma aproximação com o real, uma vez que esta, além de ser uma característica da maioria dos países africanos, igualmente o é de países do Terceiro Mundo que tiveram história e política semelhantes aos da África.

No romance, além do espaço, esses contrastes aparecem polarizados nas personagens. Ellelloû e Ezana nos são mostrados como representantes desses extremos. Ezana, porta-voz das idéias de Truman:

“was all facts and figures, a proponent of loans from the World Bank and grants from UNESCO, of schemes for dams and irrigation, of capital investments cleverly pried from the rivalry between the two superpowers [...] At the outset of L'Émergence, Ellelloû had shared Ezana's enthusiasm for these manipulations of their sovereignty, as elaborate and phantasmal as the manipulations of the teeming spirit-world conducted by the witches and marabouts beyond the Grionde. But, seeing the plans come to nothing, or less than nothing – the expensive peanut-shelling equipment fall into disuse for want of repairmen, the wells drilled become the focus of a ravaged pasturage, the one dam constructed become the source of a plague of bilharzias-infested snails – Ellelloû has retreated from these impure involvements and watched with a sardonic detachment Ezana's energetic attempts to engage the world in the fortunes of Kush.”⁹⁹

Não era apenas nas atitudes em relação ao país que diferiam. Ezana traz em sua caracterização física a presença do elemento “moderno” externo:

“The Minister of the Interior's habitual dress, formerly the rude khaki of a fighter for the people [*como ainda se vestia Ellelloû*], now tended toward suits tailored in London, Milanese loafers, Parisian socks with rococo clocks, and, though silk was expressly forbidden to men by all the accreted moral authority of Islam, Hong Kong shirts of a suspicious suppleness; on his wrist he wore a Swiss watch of which the face, black, lit up with the hour and minute in Arabic numerals when a small side

⁹⁹ *The Coup*. p. 65

button was pressed. This watch fascinated his subordinates, who wondered where, in its scanty black depths, the device coiled the many minutes it was not called upon to display.”¹⁰⁰

As opiniões contrárias entre eles, que também retratam e acentuam as contradições do país são expressas em seus diálogos polidos, mas nem sempre amistosos:

“Rest you mind my President; I think the rumors of famine have troubled your peace of mind unduly.’

‘Rumors? They are facts.’

‘Exaggerated, moot facts. The Western press delights in making us appear incompetent. The nomads have always dragged our statistics down. Their way of life is archaic, wasteful, and destructive. They absurd coinage of cattle has become ruinously clumsy. We must seize this opportunity to urbanize them.[...] Kush must reach down and house them, educate them, enlist them [...].’

Ellelloû, though moved by echoes of his own rhetoric, asked, ‘Who will supply the wealth to house, educate, enlist as you describe?’

Ezana contemplated an upper corner of the room. “In the Ippi Rift’, he began, there is some interesting geology.’

Ellelloû didn’t hear. He has stood to declaim, “The rich blocs each have client states whose prosperity is of more strategic moment than ours. Our place at the table will be nethermost chair; let us remain standing, and at least trouble the conscience of the feast.’

Impatience cinched shut the shining curves of Ezana’s visage, ‘This feast has never had a conscience,’ he said. ‘We are at the table, Comrade, there is no helping it. There is no way a nation cannot live in the world. A man, yes, can withdraw into sainthood; but a nation of its very collective essence strives to prosper. A nation is like a plant; it is a lower thing than a man, not a higher, as you would have it.’

‘Yet the people look up, and must see something. You speak of fortuitous; this is blasphemy. The famine exists, and therefore must have a meaning, both Marxist and divine.’ [...]

Michaelis Ezana shrugged. [...] he reshuffled back into his briefcase the fanned papers [...] that again had failed to interest the President. Ellelloû sat down and sipped his chocolate [...] there was something added and subtracted, something malted, ersatz, adulterate, mild, mellow, vitaminized. Ambushed by

¹⁰⁰ Idem, p.66

recognition, Ellelloû blurted out to Ezana the one word, 'Ovaltine!'"¹⁰¹

Além da oposição entre Ezana e Ellelloû, as esposas do presidente também são personagens que integram esse quadro de apresentação das contradições do país: Kadongolimi era tribal; Sheba, uma garota mística de origem simples; Sittina era uma jovem sensata e independente com desejos de expansão e de contato com a tecnologia vinda do exterior; e Candace, a esposa coberta, não por ser a mais religiosa e praticante do Islamismo, mas por ser norte-americana e dever ficar escondida do restante do povo, mantida presa por Ellelloû, era a esposa mais infeliz e agressiva das quatro.

Os pontos apresentados até o momento reforçam, por suas semelhanças com a realidade, o caráter mimético de *The Coup* e concorrem para que o romance seja interpretado como um reflexo de problemas africanos. De fato, a periodização da história nacional de Kush, reforçada pela caracterização e pelo espaço do romance, dá-nos a impressão de que, assim como fazia em seus outros trabalhos literários sobre os Estados Unidos, Updike se propõe a, de certo modo, 'documentar' a situação da África.

Neil Larsen aponta que a maioria das manifestações artísticas, principalmente a literatura e o cinema sobre países da América Central, lêem esses locais e seus povos como meros pontos no mapa, como lugares sem história:

"The local residents are 'peoples without history'. Hence their active life and their fundamental social relations both among themselves and with European newcomers can only be represented as a static and frozen object, obeying, at best, a natural, organic law of development rather than dynamic, fully social and historical dialectic. 'Primitive' non-European society is portrayed as possessing no internal source of motion. [...] This world [peripheral, super exploited world of the global capitalist system] remains for the journalist, as for the explorer, a world essentially without History, [...] 'Nicaragua', 'El Salvador', 'Vietnam', and so on are essentially just 'places on the map', spaces empty of History."¹⁰²

¹⁰¹ *The Coup*, pp. 68-70

¹⁰² Neil Larsen. *Reading North by South*. p. 44

Em *The Coup* (e também em *Brazil*) John Updike procura corrigir essa visão ao apresentar informes históricos no romance. E para fugir à armadilha de naturalizar¹⁰³ a falsa consciência desses países, Updike também emprega nos romances personagens locais.

No caso dos filmes comentados por Larsen sobre a América Central, essas personagens não aparecem como agentes. Os protagonistas são jornalistas norte-americanos que passam a seu público uma visão mais "humanizada" dos problemas locais. Reestruturando a narrativa jornalística, um centramento nestes tipos de protagonistas atinge um grau moral muito mais alto do que acontece comumente nesse gênero. Diante disto, Larsen acrescenta que "the additional fact that the Central American characters never appear except as either the perpetrators or the victims of violence only serves to reinforce the prevailing ideological denial of peripheral historicity."¹⁰⁴

John Thompson, nesta mesma linha, escreve que:

“With much nerve and surely with some luck, Updike invented his Africa not the way other white novelists have done. He did not dispatch a Henderson or Lord Greystoke, some Francis Macomber or one of Paul Theroux’s emissaries, or even a Basil Seal or a Marlowe to suffer his shock in the heart of darkness. Updike’s book is written by the dictator himself, Colonel Hakim Félix Ellelloû. The Colonel is short, prim, and black. He is appealing and wicked, and to me at least he is like Africans I have known [...].”¹⁰⁵

O recurso de usar personagens nativas utilizado por Updike, ao mesmo tempo em que o libera de uma postura a-histórica, como descrita por Larsen, confere à obra um alto valor representacional que dificulta uma análise mais profunda e

¹⁰³ Toma-se aqui 'naturalismo' como apresentado por Lukács - um retrato de determinada sociedade estática governadas por leis naturais.

¹⁰⁴ Op. cit, p. 45.

abrangente da problemática desse romance. Desse modo, desconsidera-se como são apresentados esses dados empíricos. Com efeito, esses elementos da realidade coabitam o texto com o realismo mágico que já nesse primeiro nível de leitura suaviza essas contradições. Além disso, a posição anti-americana e fundamentalista de Ellelloû é desacreditada, de certo modo, por seu misticismo, pelo casamento com uma norte-americana e sua permanência no país e pela maldição da seca atribuída a ele, como o mito de Édipo. O desejo expansionista de Ezana e a resistência a esse processo por parte do Presidente são constantemente satirizados no texto ao ponto de serem ridicularizados. A esse respeito, Ellelloû comenta no final do romance que em seu exílio não recebia notícias de seu antigo país. Soubera, contudo, que num episódio, numa conferência da OPEC em Genebra, durante uma rebelião, quebraram o relógio de pulso de um tal Michael Azena de Couche [o nome era Michaelis Ezana e o país Kush]. Esse era o mesmo relógio que impressionava os subordinados de Ezana, que seduziu a nômade e depois Ministra do Interior, Kutunda, e demonstrava seu engajamento com as idéias de abertura do país.

Esses são apenas alguns dos elementos que estão presentes já numa leitura do conteúdo manifesto do romance e que não devem ser ignorados como se faz, na maioria das vezes.

Essa tendência, porém, de se considerar o caráter mimético de *The Coup*, além de ser explicada pela trajetória neo-realista de John Updike, também pode ser entendida como uma postura, descrita por Arrighi, como internalista para se lidar com a crise na África na década de 70.¹⁰⁶ O crítico nos ensina que uma das vertentes para explicar os contrastes dos países africanos é a de uma visão unilateral que atribui o problema à má administração interna dessas nações e à corrupção por parte de seus dirigentes.¹⁰⁷ As soluções são apresentadas, desse modo, nessa mesma linha, ou seja, são igualmente internalistas, nas quais “the only (or main) thing needed to solve the crisis, therefore, was to persuade African

¹⁰⁵ John Thompson. “Updike le Noir”. In: *the New York review of Books*. 25, 21 December 1972, pp.03-04

¹⁰⁶ Giovanni Arrighi. Op. cit. pp. 05-36.

¹⁰⁷ Arrighi comenta que um dos textos mais influentes na circulação dessas idéias foi o *Berg Report* do Banco Mundial. [Cf. World Bank. *Accelerated Development in Sub-Saharan Africa: an agenda for action*. Washington DC, 1981]

governments that the switch from bad to good policies was their own and their constituencies' interests."¹⁰⁸

Essa posição difundida pelo Banco Mundial contribuiu, portanto, para formar uma opinião e, como aqui proposto, um modo de ler, que descontextualiza a questão e esconde o outro agente desse processo, que é dialógico. Neste sentido, discordando de uma postura que coloca o problema de um lado só, Arrighi argumenta que:

“despite such diagnostic parallels, however, our variety of political economy differed radically from the NPE in two respects. It paid far a greater attention to the global context [...]; and it was far more neutral on the role of states in the developmental processes [...]. Unlike the NPE, we attributed a key role to world capitalism in constraining and shaping developmental efforts and outcomes at the national level.”¹⁰⁹

Ler *The Coup* como um romance sobre a África, do ponto de vista de seus problemas internos é desconsiderar esse outro lado proposto por Arrighi e reforçar a postura internalista de lidar com a questão. Este argumento pode parecer óbvio. Contudo, é desse modo que grande parte da crítica lê esse romance.

II

Uma leitura mais cuidadosa de *The Coup* pode captar outros aspectos não considerados numa abordagem de superfície desse texto, e resgatar a outra parte, oculta do diálogo entre o elemento interno e externo existentes no romance.

O caráter bipolar da questão, como apresentada por Arrighi, propõe uma leitura da relação entre Primeiro e Terceiro Mundo¹¹⁰ existente em *The Coup*. Essa

¹⁰⁸ Giovanni Arrighi, op. cit., pp. 05-36

¹⁰⁹ Giovanni Arrighi, op. cit., pp. 05-36

¹¹⁰ É importante ressaltar que a escolha pela expressão Terceiro Mundo não se deve somente a uma preferência semântica por um conceito que não é facilmente delimitado, que traz implicações ideológicas que não se pretende, neste trabalho ou como afirma Neil Larsen “at some point over the last two and a half decades the same small but significant class of intellectuals that had learned in the 1960s to say ‘third world’ became more hesitant about saying it.” (Larsen. Op. Cit. P.) A opção por

relação não está explícita no texto, mas no que lidar com problemas africanos pressupõe. Desse modo, formula-se que para se ler um país de Terceiro Mundo como Kush, há que se ler também o Primeiro Mundo, uma vez que os limites entre esses pólos não são fixos e as ações de um dos extremos provoca reações no outro, como nos mostra a história.

Kush nos é apresentado como um país de Terceiro Mundo que contém elementos do Primeiro Mundo, principalmente, naquilo que foi considerado como “civilizado”. Desse modo, percebe-se que por maior que seja a resistência de Elleiloû e do povo que no início do romance ainda acredita em seu líder, essa coexistência ocorre e aumenta gradativamente, à medida que se avança na leitura do romance, até revelarem que há uma indefinição desses limites, um esfacelamento desses blocos, com o fim da Guerra Fria e consolidação da hegemonia mundial do capital (Estados Unidos).

A relação entre o Terceiro e o Primeiro Mundo aparece em forma de pequenas, secretas e ilegais invasões, permitidas, a princípio por Ezana. Enquanto Elleiloû viaja pelo país procurando controlar a entrada de produtos norte-americanos, Ezana ora promove discretamente uma abertura aos Estados Unidos, ora fica omissa diante da invasão. Para essa personagem não havia saída para um país como Kush, a não ser se aliar aos que possuíam, a seu ver, condições de contribuir para a modernização de sua nação.

A presença de elementos do Primeiro Mundo aparece também na declaração de Sittina sobre os desejos de consumo das mulheres de Kush que eram oprimidas pela religião e na própria caracterização dessa personagem que é construída como uma síntese entre os dois mundos.

se manter o termo deveu-se a ser este o mais apropriado ao tempo da narrativa e da publicação do romance, pois naquele momento, o da Guerra Fria, a classificação existia e se colocava em nível econômico e bélico. Isso concorre para a recuperação daquele momento histórico que se faz necessário para uma periodização dessa micro-história, para que depois se adote uma postura diacrônica que vê esse movimento de uma perspectiva macro-histórica. Em outras palavras, é necessário recuperarmos aquela narrativa que lia o mundo por meio dessa divisão para que se possa verificar o processo que determinou e determina essa classificação e suas implicações. De fato, antes de representar o expansionismo norte-americano, o romance apresenta Kush como cenário (campo estratégico) para a disputa entre as duas grandes potências, fazendo do livro uma síntese dessa tríade.

A relação entre esses dois mundos vem mais abertamente na ajuda norte-americana enviando comida aos miseráveis de Kush. E, embora Ellelloû mate o soldado (o que gera a vinda de mais soldados, mais cidadãos norte-americanos a Kush) e recuse a comida norte-americana, ela entra no país e é consumida pelo povo. De fato, ao final do romance, uma das cidades de Kush e um centro, na capital, para leitura em Braille recebe o nome do soldado-herói, morto por Ellelloû.

A coexistência aparece ainda, mais marcada na caracterização de Ellelloû que representava o amálgama desses pólos: ele possuía educação africana e norte-americana e tinha a memória povoada de acontecimentos vividos por ele nos Estados Unidos.

Pode-se perceber, portanto, que *The Coup* traz em toda sua tessitura a coexistência desses elementos antitéticos que reproduzem a relação entre Primeiro e Terceiro Mundo.

Contudo, de modo mais velado, a descrição da pobreza e subdesenvolvimento de Kush, apesar de no texto ser explicada pela condição de ex-colônia, da seca e da ira de Alá, está diretamente ligada às decisões tomadas pelos Estados Unidos durante a crise de 1970 classificada por Arrighi de “a crisis of profitability and of legitimacy”¹¹¹ que ameaçou a hegemonia norte-americana. A referência a essa crise vem sutilmente apresentada na raiz dos problemas do país e na postura anti-americana de Ellelloû. Ademais, é na solução encontrada para essa crise pelos Estados Unidos que o expansionismo se intensificou e a Guerra Fria se desenvolveu.

Desde sua consolidação como estado hegemônico, os Estados Unidos praticam uma política de elevação do bem estar social mundial e fortalecimento das nações para poderem comercializar em nível interestatal. De fato, como nos aponta Arrighi, esta ideologia de benevolência seguida de um capitalismo de corporações e não de conquista de territórios, foi a marca distintiva do poderio norte-americano em relação às hegemonias anteriores, o que também tem lhe conferido poder mais duradouro de comando. Nos dizeres desse crítico:

“um Estado pode se tornar hegemônico por estar apto a alegar, com credibilidade, que é a força motriz de uma expansão geral do poder *coletivo* dos governantes perante os indivíduos. Ou, inversamente, poder tornar-se mundialmente hegemônico por ser capaz de afirmar, com credibilidade, que a expansão de seu poder em relação a um ou até todos os outros Estados é do interesse geral dos cidadãos de todos eles.”¹¹²

Na década de 70, esta credibilidade que vinha fortalecendo o poderio norte-americano ficou abalada pelas incursões do país em guerras como a do Vietnã e, principalmente, pelo resultado do apoio à abertura e descolonização, principalmente da África. Na verdade, era como se o “feitiço tivesse virado contra o feiticeiro”. A liquidez mundial aumentou, as ex-colônias procuravam reformar e fortalecer suas nações recém-independentes e vislumbravam a possibilidade de escolha entre o mundo capitalista e o socialismo representado pela ex-União Soviética. Neste sentido, o momento era favorável aos países do Terceiro Mundo que percebiam uma possibilidade de mobilidade econômica e social.

Contudo, a resposta norte-americana à crise de seu prestígio e poder foi intensa e fez do sonho de crescimento do Terceiro Mundo algo efêmero. Apoiados no mesmo princípio de protetores mundiais, na filosofia de “que somente um governo grande, benevolente e competente poderia garantir a ordem, a segurança e a justiça para os povos”¹¹³ adaptada pela doutrina de Truman, que “falava de dois mundos irremediavelmente opostos entre si: de um lado, um mundo comunista agressivamente expansionista, e de outro, um mundo livre, que somente os Estados Unidos era capazes de organizar e dotar de capacidades de autodefesa”¹¹⁴, a resposta veio na criação da Guerra Fria, um aumento do juro e da dívida dos países terceiro-mundistas que não conseguiam competir em nível de igualdade com os Estados Unidos.

¹¹¹ Giovanni Arrighi, op. cit, p.17

¹¹² Giovanni Arrighi. *O Longo Século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. [trad. Vera Ribeiro]. Rio de Janeiro, Contraponto; São Paulo, UNESP, 1996, p. 30

¹¹³ Giovanni Arrighi. *O Longo Século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. [trad. Vera Ribeiro]. Rio de Janeiro, Contraponto; São Paulo, UNESP, 1996, p.285

¹¹⁴ Idem, *Ibidem*, p. 286

Neste sentido, para sua consolidação e subsistência as “novas nações” pobres do Terceiro Mundo deviam tomar partido e apoiarem e ser apoiadas por um dos blocos. Isso é o que se pode ver em *The Coup* que tem Kush como campo de batalha ideológica e econômica, em que Elleilloû procura o fortalecimento da nação e o “dúbio” apoio soviético e o restante do país tende à política de proteção e expansionismo norte-americanos. O rei deposto, Edumu, alerta Elleilloû de que:

“the world is splitting in two’, said the king, ‘but not between the Red and the free but between the fat and the lean. In one place, the food rots; in another, the people starve. Why emphasize the unkind work of nature that keeps these halves apart.”¹¹⁵

Essa declaração de Edumu contém, em parte, um retrato da divisão desigual entre os blocos capitalista e socialista, durante a Guerra Fria. De fato, o socialismo não conseguia sua expansão nas ex-colônias como a proposta “livre-mundista” norte-americana. Ademais, os Estados Unidos já eram uma hegemonia e a União soviética ainda o procurava ser.¹¹⁶

Além disso, Edumu fala também sobre a questão ser mais complexa do que se aliar a um dos blocos, ou seja, ele (embora cego) visualiza as conseqüências dessa Guerra para países como Kush. Contudo, Edumu associa o lado positivo ao capitalismo, tomando partido contra a resistência anti-capitalista de Elleilloû e, mais sério ainda, vê a tendência ao capitalismo norte-americano como fenômeno natural. E contra a “Natureza” Elleilloû seria impotente.

Com efeito, as palavras de Edumu, personagem que funciona como um oráculo (o que de fato o será quando sua cabeça é colocada, ironicamente, pelos soviéticos numa caverna para pregar a deposição de Elleilloû, cuja presença amaldiçoava a terra), reforçam essa condição de inevitabilidade da luta de Elleilloû contra a invasão do capital que vai ao longo do romance sendo fortalecida (e como veremos mais adiante, é consumada na organização formal de *The Coup*).

¹¹⁵ *The Coup*, p. 27.

¹¹⁶ Cf. Eric Hobsbawn. *Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. [trad. Marcos Santarrita], São Paulo, Companhia das Letras, 1995; Giovanni Arrighi. *O Longo Século XX: dinheiro, poder e as*

Nessa competição, em Kush, os soviéticos são apresentados de modo estereotipado, como beberrões e incapazes de ajudar a nação de Ellelloû. Joyce Carol Oates observa que “if American know-how is only another word for exploitation, if American statesman (like the unctuous Klipspringer) and advisers are asinine jargon-filled fools, the Soviets are, if possible, even more ridiculous.”¹¹⁷

Num encontro secreto, no deserto, com esses soldados, o ditador descreve a seriedade das ações norte-americanas e soviéticas sobre o destino mundial e a importância de se aliar ao bloco socialista:

“Our Kushite rockets were ‘third wave’ weaponry; that is by the time there were utilized the major industrial and populational centers would be erased from the globe. Like the players of a chess contest reduced to a few rooks; pawns, and the emblematic kings, the major powers, yawning over their brandy, would be pursuing a desultory end game, to determine which style of freedom – freedom from disorder, freedom from inhibition – would suffuse the spherical desert that remained.”¹¹⁸

Após essa reflexão sobre a ameaça de destruição pela Guerra Fria e da importância de decisão das superpotências, Ellelloû prossegue em suas memórias dizendo que “in preparation for our visit they had all become drunk.” Essas palavras do narrador encontram eco nas do autor, quando de sua visita à União Soviética. Updike descreve sua experiência como surpreendente devido aos lugares que vira, livros que lera e por “beber vodca com levtuchenko e Vosnensenki até depois da meia-noite e tornar a beber com membros da União dos Escritores às dez da manhã seguinte [...]”¹¹⁹

Além disso, Updike declarou que gostou dos russos “multifacetados, maliciosos, impetuosos e afetuosos” e que, embora muito jovem (32 anos na época) poderia se adaptar àquela realidade tão distinta. Contudo, mais adiante em seu relato, ele escreve que voltou da viagem “com uma fortalecida antipatia pelo

origens de nosso tempo. [trad. Vera Ribeiro]. Rio de Janeiro, Contraponto; São Paulo, UNESP, 1996; Octavio Ianni. *Teorias da Globalização*. 9ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

¹¹⁷ Joyce Carol Oates. “*The Coup* by John Updike”. In: *New Republic*. 180, 6-01-1979, pp.32-35.

¹¹⁸ *The Coup*, p. 34

¹¹⁹ John Updike. *Consciência à Flor da Pele: memórias*. Trad. José Antonio Arantes, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.134

comunismo” e que para ele o império norte-americano parecia ser “a melhor ratoeira”. Acrescentou ainda:

“E havia algo de provocadoramente egocêntrico em meus admiráveis amigos soviéticos, uma preocupação com o suplício de sua situação que bloqueava toda a luz que viesse de fora. Como fossem habitantes de um planeta tão denso que mesmo os gases eram sugados de volta para o núcleo negro. Arthur Miller, nada reacionário, expressou isso com mais acerto quando, poucos anos depois, ele, eu e alguns norte-americanos, dirigindo o carro-chefe do intercâmbio cultural, recebemos em Nova Iorque ou em Connecticut, vários colegas de ofício soviéticos em visita. [...] após a partida de nossos exaltados hóspedes Miller olhou para mim e, suspirando, disse-me: ‘Ufa! Eles não te fazem ficar contente por ser norte-americano?’¹²⁰

Essas palavras parecem revelar o que acontece com os soviéticos em *The Coup*. Além de serem descritos como apresentado acima pelo narrador-protagonista, eles parecem carecer de forças e recursos para se sustentarem e apoiar outros países. Em *The Coup*, os soviéticos abandonam Ellelloû por acreditar nas manipulações de Ezana e pensar que Ellelloû compactua com elas. Além disso, no romance é sugerido que mesmo a União soviética consumia produtos norte-americanos e necessitava daquilo que os Estados Unidos possuía – recursos e capital. Isso vem expresso nas falas de Ezana e de Edumu, no incentivo ao turismo (e ao consumismo) em Kush, mesmo que com fins políticos: a deposição de Ellelloû. Ao roubar a cabeça do rei morto e colocá-la numa caverna, no deserto, para profetizar ao povo místico e supersticioso sobre a necessidade de se afastar Ellelloû do poder, os soviéticos promovem uma grande migração de turistas que vêm para ver o acontecimento. A posição de resistência soviética fica, desse modo, desautorizada e ambígua, fortalecendo o outro bloco que tem objetivos definidos de invasão.

De fato, esse enfraquecimento na caracterização dos soviéticos em *The Coup* revela uma visão interna (norte-americana) de seu oponente e de suas intenções, e serve ao propósito de legitimação do expansionismo do capital que, como já foi dito,

¹²⁰ John Updike. Op. cit., p.136

aparece invadindo Kush gradualmente. Essa apresentação ainda reforça o fato de que Ellelloû, embora radicalmente anti-americano, não se identifica totalmente com os soviéticos, sugerindo que para ele a questão é ideológica e não econômica, como acontece para as duas superpotências. Buscam, na verdade, objetivos diferentes, mas, aproveitando-se das palavras de Updike citadas acima, para Ellelloû a União Soviética parecia a “melhor ratoeira”.

O tema da Guerra Fria é, de fato, relevante para um entendimento mais completo de *The Coup*, pois é a partir dele, considerado aqui como um fragmento da “narrativa” contida nesse romance, que se pode chegar à questão do expansionismo norte-americano, observado do ponto de vista desse Estado-nação. É na origem dessa guerra e de sua função que se pode perceber um movimento maior, o do capital.

Esta postura de lidar com a Guerra Fria difere da que melhor contempla o assunto, para a interpretação de *The Coup*. Quentin Miller¹²¹, num estudo relevante e esclarecedor sobre a obra de Updike, destaca a Guerra Fria como fio condutor do trabalho ficcional do autor. Quanto a *The Coup*, que se configura um romance mais explícito sobre a Guerra Fria, nos dizeres do crítico, Quentin Miller escreve que ele “describes a world whose very basis is the global conflict between the United States and the Soviet Union” e, acrescenta (o que é um traço revelador desse seu estudo) que a Guerra Fria foi fator determinante na construção da identidade nacional norte-americana.

Para o propósito desta tese, a Guerra Fria pode servir como porta de entrada para verificar a questão mais abrangente de que trata o romance. Assim, esses elementos particulares são sintomas e caminhos para se desvendar algo mais complexo e completo, ou seja, não se trata de apresentar questões particulares sobre os Estados Unidos, mas o próprio país em determinado momento histórico, em sua posição hegemônica mundial, sua visão do outro e de si mesmo. Ao se concentrar numa parte e deslocá-la do todo, não se atinge o que de fato importa. Ademais, foi dito que a Guerra Fria foi uma das respostas norte-americanas a um momento de crise de seu poder, um instante de mudança do capital de corporações.

¹²¹ D.Quentin Miller. Op. cit., 2001

Ela surge como fortalecedora e justificativa da (re)concentração das riquezas, do poder econômico nas mãos norte-americanas, impedindo a liberdade de opção pelo socialismo e o crescimento econômico do Terceiro Mundo. Neste sentido, a Guerra Fria ao invés de causar o conflito, serve ao propósito de dominação norte-americana, disfarçada em progresso necessário. É, portanto, nesse ponto que se discorda de Quentin Miller, embora reconheça que sua leitura de *The Coup*, juntamente com a de Malini Schueller – a quem ele se contrapõe – sejam as mais esclarecedoras e completas escritas até o momento. A postura desses críticos e a proposta de leitura dessa seção deste capítulo são apreendidas, embora sem muita dificuldade, quando se ultrapassa a leitura do conteúdo manifesto do romance e se avança para o que chamo de segundo nível de leitura, ou seja, um nível em que se verificam as contradições, detectando o que está oculto nesse processo no romance.

III

Os fragmentos apresentados na leitura de *The Coup* vêm gradativamente sendo ampliados para que se possa recuperar a ‘narrativa’ escondida desse romance. Primeiramente, viu-se que há uma concentração muito significativa em ler *The Coup* como um livro que retrata a África e seus problemas internos, de um país de Terceiro Mundo no tempo do romance, 1973.

A partir desse ponto, a leitura foi desdobrada para incluir uma parte oculta, porém necessária nessa análise. Foi proposto que havia a presença do Primeiro Mundo no Terceiro Mundo e que as reações daquele eram responsáveis pela condição deste. Desse modo, o que se considerava como responsabilidade tão somente do país mais pobre, era, na verdade, resultado de uma política mundial em que países ricos contribuíam para a pobreza e dependência dos países mais pobres.

Comentou-se, a seguir, que *The Coup* era cenário de uma relação não apenas dual, mas tripartite, ou seja, havia também, para os países do Terceiro Mundo, uma implicação da competição entre Primeiro e Segundo Mundos pela dominação mundial.

A retomada desses fragmentos e sua inclusão na totalidade histórica permite-nos, então, afirmar que *The Coup* revela o movimento de expansão do capital que, com a queda do socialismo soviético, atinge proporções mundiais. Essa ‘narrativa’ contida em *The Coup* é composta dessas partes detectadas no romance e tem como protagonista o Estado-nação norte-americano, detentor do capital.

Nesse ponto, o leitor pode se perguntar se, de fato, esse é o tema de *The Coup*, por que não é tratado, percebido e comentado dessa maneira por parte da crítica da obra do autor. Diria que pelo motivo desses raciocínios serem impedidos, truncados e suavizados pelas estratégias de contenção que como nos ensina Jameson “can be unmasked only by confrontation with the ideal of totality which they at once imply and repress.”¹²². Essas estratégias estão presentes na organização formal do romance e nos modelos interpretativos utilizados para a análise de *The Coup*. Na verdade, a própria forma trai as expectativas geradas na leitura do romance, uma vez que essas estratégias de contenção relativizam e naturalizam as contradições externas e internas de Kush colocando a questão em categorias éticas binárias universais como: material e espiritual, bem e mal, procurando resolvê-las por meio do emprego do mito e da fantasia presentes nesse texto literário. Assim, percebe-se em *The Coup* uma contradição final entre uma nostalgia pelo passado que é vencida por uma inevitabilidade histórica naturalizada, que torna vã qualquer tipo de resistência, principalmente uma resistência pelo misticismo como a apresentada por Ellelloû.

Um dos primeiros elementos que desvia nosso olhar é o tipo de texto para tratar do conteúdo de *The Coup*: um livro de memórias. Embora, Updike diga que não se trate exatamente de um livro de memórias e no final do romance tenhamos essa declaração,

“The sea breeze blows, the waiters ignore him. He is writing his memoirs. No, I should put it more precisely: Colonel Ellelloû is rumored to be working on his memoirs.”¹²³

¹²² Fredric Jameson. *The Political Unconscious*, p. 53.

¹²³ *The Coup*, p.318.

são as lembranças de Ellelloû, que para descrever Kush copia informações do Stateman's Year Book, porque "even memory thins in this land"¹²⁴, que nos são apresentadas. O narrador nos diz ainda que essas memórias são narradas em 3ª e 1ª pessoas, representando aquele que age e aquele que reflete sobre suas reminiscências e ações:

"Yet a soldier's disciplined self-effacement, my Cartesian schooling, and the African's traditional abjuration of ego all constrain this account to keep to the third person. There are two selves: the one who acts, and the "I" who experiences. This latter is passive even in a whirlwind of the former's making, passive and guiltless and astonished. The historical performer bearing the name of Ellelloû was no less mysterious to me than to the American press [...]"¹²⁵

Num estudo sobre a autobiografia e o texto de memórias, Wander Melo Miranda escreve que:

"Nesse caso, ao atuar como eco, arquivo, duplo do eu, a memória impõe ao sujeito que lembra a consciência (falsa) da sua plenitude e autonomia, condenando-o a refazer o tecido da sua história sempre com os mesmos fios de um único e imutável trançado o qual, por não conter os fios que o Outro tece, é irremediavelmente alienante.

No pólo oposto, o da memória operadora da diferença, lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar – atividade produtiva que tece com as idéias e imagens do presente a experiência do passado. [...] Entendida como repetição em demanda da diferença, a atividade memorialista propicia tomar-se efetivamente o passado como 'lugar de reflexão', para que a memória, então problematizada, atue também como uma espécie de 'metamemória.'" ¹²⁶

As memórias de Ellelloû retomam, de fato, o passado como "lugar de reflexão" e até mesmo de resistência ao esquecimento daquelas questões a que deve retornar para pensar sua realidade histórica. Contudo, essa forma traz em seu

¹²⁴ *The Coup*, p.16.

¹²⁵ *The Coup*, p.17

¹²⁶ Wander Melo Miranda. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silvano Santiago*. São Paulo, Edusp; Belo Horizonte, Editora UFMG, 1992, p.120.

cerne sua própria contradição por se apresentar limitada pelos “fios de um único e imutável trançado”, as lembranças de uma única pessoa (em *The Coup*, uma personagem).

As reminiscências de Elleilloú possuem variações no grau de veracidade, uma vez que essa possibilidade é oferecida por esse tipo de texto utilizado. Podem, nesse caso, sugerir que aquilo que relembra – seu país, sua estada na América, sua deposição, etc. - não tenha sido tão ruim quanto pareça; ademais pode ainda nem ter sido como ele viu. As contradições detectadas em *The Coup* ficam, desse modo, em nível de percepção individual, portanto, limitadas. O processo de transição mundial e suas atrocidades, a mudança de um período colonial para a primazia de nações altamente industrializadas e comerciais, como os Estados Unidos, apresentado por uma política competitiva da Guerra Fria e a resistência nacionalista dos países descolonizados, ficam relativizadas e limitadas por se tratarem das memórias, muitas vezes “mentirosas” e arbitrárias. A questão expansionista norte-americana, seja na sua versão violenta como a liderada pelo então presidente Nixon ou na humanista do governo de Carter, vem veladamente disfarçada nas palavras de um ex-ditador exilado que conta sua história.

Monteiro Lobato, na voz da boneca Emília, apresenta uma boa definição do limite das memórias, desse grau de veracidade sobre o qual se comentou:

“ - E suas memórias vão ser assim?

- Não, porque não pretendo morrer. Finjo que morro, só. As últimas palavras têm de ser estas: “E então morri...” com reticências. Mas é peta. Escrevo isso, pisco o olho e sumo atrás do armário para que Narizinho fique mesmo pensando que morri. Será a única mentira das minhas memórias. Tudo mais verdade pura, da dura – ali na batata, como diz Pedrinho.

– Verdade pura! Nada mais difícil do que a verdade, Emília.

– Bem sei – disse a boneca. Bem sei que tudo na vida não passa de mentiras, e sei também que é nas memórias que os homens mentem mais. Quem escreve memórias arruma as coisas de jeito que o leitor fique fazendo uma alta idéia do escrevedor. Mas para isso ele não pode dizer a verdade, porque senão o leitor fica vendo que era um homem igual aos outros. Logo, tem de mentir com muita manha, para dar idéia de que está falando a verdade pura.”¹²⁷

¹²⁷ Monteiro Lobato. *Memórias da Emília*. 42 ed., São Paulo, Brasiliense, 1994, p.07.

No episódio em que trava uma batalha verbal com o professor de história que, aparentemente por ciúmes de Candy, tinha-lhe dado um B- em história Africana, Mr. Craven diz a Ellelloû que ele “sometimes wonder if your experiences as you describe them do not partake of the fabulous.”¹²⁸ Essa idéia evoca a possibilidade de invenção “com muita manha”, apontada pela boneca Emília e reforça a possibilidade de desconfiar de Ellelloû e de sua narração.

Ao longo desta análise pôde-se verificar, contudo, que as reminiscências do ditador têm correspondente na história real, mas isso só é apreendido se conseguimos vencer os limites impostos por essa escolha formal (e outros elementos que serão apresentados adiante) que tranqüiliza o leitor quanto os problemas da realidade. Trata-se de lidar com os fatos de um ponto de vista impreciso, como nos aponta Graciliano Ramos em *Angústia*:

“Agora me ligava a fatos pouco mais ou menos ignorados, esquecia casos a que dera muita importância. Não os esquecia, realmente: jogava-os num desvão, onde se empoeiravam, cobriam de teias de aranhas; ressurgiam, sobrepunham-se ou subpunham-se aos outros, afinal se nivelavam, misturavam todos, e já não me era possível saber o que estava dentro ou fora de mim.”¹²⁹

John Updike escreve, em seu livro de memórias, que “o esquecimento misericordioso sem dúvida ocultou de mim muitos outros ecos, assim também como erodiu a matéria-prima da autobiografia, dando-lhe formas talvez não menos imaginárias, embora menos acabadas, do que as de ficção.”

Neste sentido, as memórias atingem, mesmo quando provenientes do real (do autor), caráter fictício, pois nossa própria visão da vida é provisória e fragmentada; não apenas por sermos humanos, mas pela fragmentação de nossas experiências, nessa fase de nossa História, que modela nossa visão da realidade. No caso de *The*

¹²⁸ *The Coup*, p. 217

Coup, as memórias são oriundas de uma personagem num texto de ficção. Isso, de certa forma, acentua seu caráter “mentiroso” e nossa desconfiança em relação ao narrador e ao narrado.

Ademais, trata-se das lembranças de uma personagem ambígua, dividida entre dois mundos – o socialista e o capitalista, com traços de “loucura” e misticismo que, no decorrer do romance, tem suas ações desautorizadas. Numa de suas conversas com Sittina, ela lhe diz que não entende como fica ainda ao lado dele apesar de toda a África considerá-lo louco, e completa sua observação dizendo que “it is so that they say it. The truth of what they say, I cannot judge. Our traditions treat madness as sacred, and we look to the sacred to rule us.”¹³⁰

A loucura de que comenta Sittina vem da postura radicalizada de Ellelloû e de sua busca obcecada pela pureza de Kush, representada em sua luta pelo fechamento do país à corrupção do mundo ocidental. Coerentemente com esse ideal, Ellelloû prefere deixar o povo passar fome a receber alimento dos Estados Unidos. Ele explica que faz isso não somente para manter a pureza de Kush, mas para evitar o domínio e a futura dependência dos países ricos e o desejo de vergonha que surge no povo à medida que percebe não possuir os recursos dos lugares ricos. Ao ser interpelado pela “maternal” primeira esposa, Kadongolimi, sobre o porque não governar como os outros que vieram antes dele e “conduct border disputes with other nations to distract us from our poverty...”, ele explica que:

“A barefoot man is not poor until he sees others wearing shoes. Then he feels shame. Shame is the name of it. Shame is being smuggled into Kush. A blow is needed, to reawaken our righteous austerity.”¹³¹

Essa observação de Ellelloû é acentuada pelo episódio em que queima a comida trazida por Gibbs para o povo de Kush. Sua batalha verbal com o jovem

¹²⁹ Graciliano Ramos. *Angústia*. 10ed., São Paulo, Martins, 1968, p.207. In: Wander Melo Miranda. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silvano Santiago*. São Paulo, Edusp; Belo Horizonte, Editora UFMG, 1992, p.122.

¹³⁰ *The Coup*, p. 75.

¹³¹ *The Coup*, p. 109.

soldado acaba em tragédia, pois para proteger a comida e cumprir sua missão, Gibbs sobe na pilha de alimentos flamejante e morre queimado.

Esses atos que compõe a caracterização de Ellelloû concorrem para que se desconfie de um livro de memórias escrito por ele e leva-nos a pensar que seu anti-americanismo pode ser decorrente de um ato de loucura, radicalismo e fundamentalismo religioso. A questão da veracidade e da suavização das questões trazidas pelo texto é reforçada pelas incongruências conferidas ao narrador.

Em *The Coup*, as memórias também funcionam como um elemento estrutural que permite, por sua desarticulação e pela justaposição das lembranças sobre Kush e a estada de Ellelloû nos Estados Unidos, uma intrusão do elemento externo – os Estados Unidos – mesmo contra a vontade de Ellelloû. As lembranças de sua permanência em Wisconsin vêm do delírio causado pela fome, pela sede e pelas más condições do deserto em que ele e Sheba caminhavam. Em contraposição à adversidade externa, as reminiscências pareciam suaves, alentadoras em consonância com sua caracterização quando de sua estada nos Estados Unidos: lá Ellelloû era chamado de Happy. Essa “felicidade” associada ao tempo em que vivera fora de Kush, em solo americano, aparece nos elementos norte-americanos que adentram o país de Ellelloû, nas personagens representantes da necessidade do progresso e nas memórias de Ellelloû que, ao final de sua busca mitológica pela “waste land” de Kush narra:

“[...] he must travel on, westward to the Ippi Rift; but as this new leaf of adventure unfolded before him he felt only na exhaustion, the weariness of the destined, who must run a long track to arrive at what should have been theirs from the start: na identity, a fate. His trip to the Balak had been, in its wantonness, its simplifying hardships, freedom [...].¹³²

No conjunto do texto, as memórias que evocam o que Ellelloû tentava evitar contribuem com as outras partes e peças do romance para revelar uma iminente vitória de um dos blocos – o capitalista - e sua “tomada de poder” sobre países do Terceiro Mundo, como Kush.

Além disso, por ser o livro de memórias de Ellelloû, *The Coup* cria um centramento nesse narrador-personagem. Tudo o que sabemos sobre Kush vem de seus relatos. Isso gera, em muitos casos, análises concentradas tão somente na personagem do ditador, verificando sua *psique*, suas contradições internas, suas semelhanças e diferenças em relação a outras personagens significativas criadas por John Updike, como Rabbit, por exemplo. Ainda, resgatam a questão da autenticidade: de um lado positiva, pois se trata de uma personagem local; por outro lado negativa, uma vez que ainda se tem um norte-americano branco, narrando a história de Kush. Deve-se, contudo, levar em conta que, por meio de suas memórias, Ellelloû é uma aparente voz africana que camufla uma voz norte-americana e suas contradições, no texto.

Um livro de memórias pode ser a forma encontrada mais adequada para a figuração das mudanças e da crise apresentadas em *The Coup*. Ela pode conter ao mesmo tempo sugestões de resistência e de conformidade e aceitação da situação, revelando-se como um tipo de texto incerto para lidar com questões de mesma ordem para o autor.

Quentin Miller argumenta que houve nos Estados Unidos, na época da Guerra Fria um desejo nostálgico de se resgatar a aparente tranqüilidade dos anos 50 que fora perturbada pela ameaça de destruição mundial causada pela disputa entre Estados Unidos e União Soviética. Essa observação é compartilhada por Updike quando escreve que:

“I was happy in the Fifties; I entered them as a penniless high-school senior and left them as a home owning father of three children and the author of three books, with a fourth, *Rabbit, Run*, submitted to my publisher just as the decade ran out. Many Americans were happy in the Fifties [...] The American economy was the world’s behemoth. The imbalance of trade was a few billion in our favor instead of over a hundred billion in annual outflow.”¹³³

¹³² *The Coup*, p. 235

¹³³ John Updike. *More Matter – Essays and Criticism*. New York, Knopf, 1999, p.25.

Internamente, *The Coup* apresenta um anseio utópico de mudança no desejo nostálgico de Ellelloû de voltar não ao período anterior, à condição de ex-colônia, mas a um momento anterior a qualquer forma de dominação, à inocência e transcendência a qual ele associa com o tempo em que morava na tribo, ao contato com a Natureza. Numa de suas reflexões, sabemos que:

“Ellelloû felt his heart falling down through the veils of semblance into utter vacuity upon which all things rested. Lives, millions of lives, hung on Ellelloû’s will and dragged it down. [...] Energy had silted to the bottom of his soul. He had returned to this hypothetical slice of desert, steppe, and savanna grateful for its searing simplicity, on fire with the wish to seal off for its perfection; ...”¹³⁴

Narra-nos também que era delicioso o cheiro de sua tribo e que jamais esqueceria suas origens, pois a terra lhe dava força. Ele comenta que “he remained one of them, that nothing the world could offer Ellelloû to drink, no néctar nor elixir, would compare with the love he had siphoned from their pool of common blood.”¹³⁵ Nessa visita, Kadongolimi diz a Ellelloû que seu problema era ter esquecido dos deuses de sua tribo que “gave life to every shadow, every leaf. Everywhere we looked, there was spirit. At every turn of our lives, spirit greet us. We knew how to dance, awake or sleep. No misery could touch the music in us. Let other men die in chains; we lived.”¹³⁶

Esse desejo contido na personagem de Ellelloû e de Kadongolimi expressa uma postura utópica inocente que se vale do que Jameson chama de “nostalgia metafísica”¹³⁷, na qual se imagina que o período anterior à crise presente tenha sido melhor. Essa postura não se configura como a proposição de uma alternativa, pois se sustenta no improvável e ideal e suspende a realidade das contradições históricas desse dito período anterior.

Judie Newman, contudo, nos alerta que “for Updike, the past is never the past as such, but a fantasy rupturing the present to compel our attention” e, neste caso,

¹³⁴ *The Coup*, p.100.

¹³⁵ *The Coup*, p. 106.

¹³⁶ *The Coup*, p.107.

¹³⁷ Cf. Fredric Jameson. *Marxism and Form*, p.38

“nostalgia is not so much pathetic, conservative or ahistorical; but is tranformatively charged.”¹³⁸ Nessa mesma linha, Octavio Ianni aponta o caráter de protesto existente na nostalgia:

“... a nostalgia pode ser a imaginação do passado. Em todos os casos está em causa o protesto diante do presente, ou o estranhamento em face da realidade. [...] Em geral, a utopia e a nostalgia florescem nas épocas em que se acentuam os ritmos das transformações sociais, quando se multiplicam os desencontros entre as mais diversas esferas da vida sócio-cultural, bem como das condições econômicas e políticas. São épocas em que os desencontros entre o contemporâneo e o não contemporâneo acentuam-se, aprofundam-se. Esse é o contexto em que a reflexão e a imaginação jogam-se na construção de utopias e nostalgias.”¹³⁹

Essa solução ambivalente encontrada para lidar com as contradições no romance encontra correspondência com o tipo de texto utilizado para se narrar a história de Kush. Laura Izarra propõe que a memória cumpre função predominante, no discurso pós-colonial, quando atua nos limites da incerteza.¹⁴⁰ *The Coup*, como fruto das reminiscências do narrador se apresenta como um romance de incertezas o que, de certo modo, desautoriza seu caráter de resistência, embora o suscite. A nostalgia em *The Coup* é vencida pelo curso da história (entendida como sucessão linear dos fatos) como se a prática da denúncia dos problemas no romance ficasse impotente diante do movimento “natural” da história. Neste sentido, a atitude de incerteza diante de uma eventual ameaça é amenizada.

É, por esse motivo, que, no desfecho do romance, o exílio de Ellelloû e o ato de escrever um livro sobre sua vida enquanto governante de Kush encerram uma posição dual no romance e de seu conteúdo. Pensa-se que a deposição de Ellelloû representa a vitória do progresso e a confirmação de seu caráter inevitável. Contudo, há também, nesse momento, um desejo utópico, mesmo que pequeno (diminuído

¹³⁸ Judie Newman. *Cold war nostalgia in Updike's Rabbit at Rest*. In: XXXI SENAPULLI, 2000, Juiz de Fora – MG, p.12 (texto apresentado em mesa-redonda)

¹³⁹ Octavio Ianni. *Teorias da Globalização*. 2001, p.25

¹⁴⁰ Cf. Laura P. Z Izarra. *De espelhos e labirintos holográficos: o processo de uma nova síntese estética na obra de John Banville*. [Trabalho apresentado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

pela organização formal do texto), de resistência, pois Elleilloú está vivo e começa a escrever um livro que pode denunciar e buscar alternativas para que a vitória do capital não seja definitiva. Na verdade, esse recurso funciona como alerta de que ainda há possibilidades de resistência. Contudo, por ser um livro de memórias (que a princípio pode parecer conferir mais credibilidade ao narrado) contém limites como os aqui mostrados que, como escreve Wander Melo Miranda resultam em “idas-e-vindas, interrupções e retomadas da matéria narrada, as anexações parciais e nunca integrais dos conteúdos da experiência, as reminiscências arreadas e articulações definitivas.”¹⁴¹

O emprego do disfarce é outro elemento da organização formal de *The Coup* para discretamente lidar com as contradições que suscita. Aparece em pequenas máscaras usadas pelas personagens até a maior que é a própria forma: um livro de memórias.

Em *The Coup*, o coronel Elleilloú se vale de disfarces para conhecer de perto seu povo. Quando na 'moderna cidade' que leva o seu nome, ele se disfarça de vários tipos de empregados chegando a desempenhar as funções impostas às suas máscaras. Nos Estados Unidos, se apresenta como um rapaz inocente e ávido por conhecer aquela cultura e chega a ponto de seu professor de história lhe dar B- em um trabalho sobre a África, por não acreditar que ele seja realmente africano.

Kutunda e a sra. Gibbs, por exemplo, trocam - assim como Tristão e Isabel em *Brazil* - não apenas de costumes, mas de fato incorporam em suas novas máscaras a cultura do outro. Kutunda de nômade passa a uma mulher burguesa norte-americana. Ela assume um posto no novo governo. A sra. Gibbs, que vai a Kush reclamar a morte de seu marido, o soldado norte-americano da frente de ajuda às vítimas da seca, esquece de seus objetivos, casa-se com Ezana, africano, e daí passa a repudiar seu país de origem e assumir a cultura africana. Kush também aparece no romance mascarada. Apresentada como uma "aldeia global" encerra em si o primitivo e o moderno, características africanas e norte-americanas.

Humanas da Universidade de São Paulo como parte da exigência para obtenção do título de doutor] São Paulo, 1995, 259p.

¹⁴¹ Wander Melo Miranda, Op. cit., p. 121.

Esses disfarces que acabam sendo incorporados às personagens também conferem ao texto o caráter dual do livro de memórias, além de mostrar a incorporação da África no movimento expansionista do capital. O disfarce de Kutunda, por exemplo, sugere a incorporação gradual do elemento externo em Kush e a falência da resistência de Ellelloû que a preferia sem as lentes de contato, roupas ocidentais, perfumes e trejeitos que vai adquirindo ao se tornar funcionária do governo. Para Ellelloû, Kutunda era mais interessante quando tinha o cheiro da terra.

Esse contexto de imprecisão, gerado pela escolha por um livro de memórias e pelo recurso do disfarce, cria ambiente propício para outro elemento estrutural que bloqueia uma leitura do texto subjacente de *The Coup*. A presença do mito no romance que permite a incursão da fantasia e de fuga pela transcendência, concorre para que haja distorções na apreensão da História e a geração de opiniões naturalizadas.

A história da teoria do mito mostra que uma definição do termo não é tarefa simples. Muitas são as posições dos estudiosos e as acepções da palavra.¹⁴² As abordagens de interpretação do mito ainda vão da literal à simbólica. Contudo, sem a intenção de simplificarmos esse debate, há características que perpassam essas definições e que são relevantes para a análise dos romances em questão. O mito traz em si a-temporalidade, estabilidade e transcendência, e explica ou entende o mundo por meio de categorias universais. Denis de Rougemont escreve que “um mito é uma história, uma fábula simbólica, simples e tocante que resume um número infinito de situações mais ou menos análogas” acrescido de um sentido de obscuridade que o leva a declarar que se “os fatos não fossem obscuros ou se não houvesse algum interesse em obscurecer sua origem e sua dimensão para livrá-los da crítica, não haveria necessidade de mitos.”¹⁴³

¹⁴² Para um panorama sobre as teorias do mito é válido consultar Thomas A. Sebeok (ed.). *Myth a Symposium*. Indiana University Press, 1958 e E. M. Mielietinski. *A Poética do Mito*. [trad. De Paulo Bezerra], RJ, Forense-Universitária, 1987. Para uma compreensão do mito na Inglaterra, conferir Raymond Williams. *Keywords - A vocabulary of Culture and Society*. New York, Oxford University Press, 1985.

¹⁴³ Denis de Rougemont. *A História do Amor no Ocidente*. [trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz], 2 ed., São Paulo, Ediouro, 2003, pp. 28, 30-31.

Malini Schueller comenta que em *The Coup* o uso do mito é uma "suggestion that the problems of the Third World can be explained only through the 'universal' hermeneutics and axiomatics of the West."¹⁴⁴ Acrescentaria que o mito não só envolve uma explicação do Terceiro Mundo nesses termos, como as contradições na relação de poder entre os dominadores e dominados e as contradições do próprio Estados Unidos.

À semelhança do tipo de texto escolhido para o romance, o mito, devido às características apontadas acima, suavizam as contradições locais e mundiais, principalmente por permitirem a mistura da fantasia com a realidade. Apresenta-se o 'Outro' pela fantasia, confirmando a presença de uma África mítica, onde as contradições encontram uma harmonia imaginária e transcendente e resolução de mesma ordem. Essa África, neste sentido, passa a simbolizar o mundo em que lutam as forças do Bem e do Mal. Ademais, há a crença que tudo seria diferente, menos atroz num ambiente mágico.

Desse modo, *The Coup* é construído basicamente sobre dois mitos representativos da ação romance: O Graal e o Rei Pescador, e Édipo Rei. Esse mitos possuem em comum o arquétipo do herói redentor, muito apropriado para o enredo de *The Coup*.

É bem verdade que a utilização do mito tem sido constante na ficção de John Updike, a ponto da crítica sobre o autor argumentar que Updike procura uma revitalização do mito em seu trabalho literário. Isto, segundo esses estudiosos, acontece pela necessidade de resposta a um mundo materialista e comodificado, representado, sobretudo, pela sociedade norte-americana que:

“[...] in the attenuation, desiccation, and death of religions the world over, a new religion without God, without prohibitions and compensatory assurances, a religion whose antipodes are motion and stasis, whose one rite is the exercise of energy, and in which exhausted forms like the quest, the vow, the expiation, and the attainment through suffering of wisdom are emptied of content, put in the service of a pervasive expenditure whose ultimate purpose is entropy, whose immediate reward is fatigue, a blameless confusion and sleep. Millions now enact the trials of

¹⁴⁴ Schueller, Malini. Op. cit. p. 117

this religion, without giving it a name, or attributing to themselves any virtue.”¹⁴⁵

Nesse sentido, a figura do herói salvador tem papel de destaque em muitos romances do autor. Em entrevista a Ginny Dougary John Updike comenta que “crisis makes heroes”.¹⁴⁶ Contudo, à diferença de *The Coup*, o emprego do mito vem, nesses outros textos, adaptado ao realismo sociológico, aparecendo como evocação de alguns arquétipos em meio à realidade, que não permite a invasão do elemento fantástico. A referência ao mito é apreendida, nesses casos, na interpretação desses arquétipos como reveladores de verdades universais sobre o homem e a vida.

Em *The Coup* o mito possui um *status* maior, interferindo no que de realista o romance contém. Desse modo, a fantasia interfere, de fato, na realidade e sugere que Kush podia mesmo ter sido amaldiçoada pela falência de seu herói restaurador que como Percival não faz a pergunta correta, não salvando o Rei Pescador e sua terra e perdendo o Santo Graal e o que ele proporciona - a virtude da Luz capaz de iluminar todos os caminhos e afastar a escuridão; a vida, o alimento que é inesgotável e propicia a prorrogação da vida ou sua restauração em sentido transcendental. Essa sugestão encontra correspondência no que ocorre após o afastamento de Ellelloû – a chuva volta a cair no país. A exemplo de Percival, Ellelloû, o herói inocente ou “tolo” (para algumas vertentes do mito) de origem humilde e de estilo diverso ao dos Reis (na lenda, o *status quo* representado pelo Rei Artur) anda por sua terra estéril, uma terra desolada, em busca da purificação e do abrandamento da ira de Alá. Essa purificação a seu ver está na religião Islâmica, na postura anti-americana e na decapitação do Rei Edumu, representante do antigo regime de governo, em Kush e, principalmente na nostalgia por um passado mais feliz, de verdes pastos e de contato com a Natureza. De fato, Ellelloû, diz que “it takes a mountain of myth to make even a grain of difference.”¹⁴⁷

Edumu, contudo, evocando a figura de Tirésias, diz ao presidente (que além de Percival também retoma o mito de Édipo) que “the sky-spirit has come to hate the

¹⁴⁵ *The Coup*, p.103.

¹⁴⁶ Ginny Dougary. “Up Close and Personal”. In: *London Times Magazine*, 20 April 2002, pp.16-19; 21-22.

¹⁴⁷ *The Coup*, p.154

earth-spirit. Your land is cursed, unhappy Félix. You have cursed this land with your hatred of the world.”¹⁴⁸ A lenda do Graal, com suas diversas versões, expressa um mistério humano essencial e guarda uma promessa implícita: o potencial para a cura e o encontro com o significado da vida. O herói de Kush se afasta da natureza, dos deuses de sua tribo, mas é seu ódio do mundo, representado pelos Estados Unidos, que deixa sua terra desolada. A luz que Ellelloû necessita proveniente do cálice sagrado, para curar a sua terra, é a da consciência da necessidade de uma abertura do país à ajuda exterior, da aceitação do progresso. Essas palavras de Edumu são complementadas pela do oficial norte-americano que, juntamente com Ezana, prepara o golpe para a deposição de Ellelloû. Klipspringer declara que “we want to help you become yourselves. A settled identity is the foundation of freedom. An unsettled nation is an enemy of freedom. A nation hates America because it hates itself.”¹⁴⁹

Ellelloû, como Percival, mesmo nobre e bem intencionado, carece de visão para formular a pergunta correta, para perceber que a liberdade a que deve buscar não está num retorno ao passado. Por falhar em sua missão, o herói provoca o agravamento dos problemas de seu país. Ellelloû sugere que a revolução para a deposição de Edumu tenha sido um erro, uma vez que o problema não era apenas o antigo colonizador e que reconstruir Kush à luz do nacionalismo e da religião era algo mais complicado do que imaginava, pois havia uma luta ainda a travar contra os países ricos que tentavam uma outra forma de dominação. À medida que caminha pelo deserto em penitência e à procura de uma saída “mística” para os problemas de sua nação, Ellelloû percebe que o problema deva ser ele, pois “he seems to be an eternally thirsty man.”¹⁵⁰

Nesse ponto, evoca-se o mito de Édipo que embora seja um bom governante para sua terra e possua idéias nobres para o povo, é amaldiçoado por ter matado seu pai e se casado com a mãe. Ellelloû, à semelhança de Édipo, mata Edumu, seu tutor político. Igualmente mata metaforicamente seu passado de “pureza” tribal e contamina-se por sua estada nos Estados Unidos. Sem perceber, Ellelloû traz a

¹⁴⁸ Idem, p.29

¹⁴⁹ Idem, p.248

¹⁵⁰ idem, p. 317

América para dentro de Kush, seja na presença de Candy ou em suas reminiscências do tempo em que lá vivera. Foi dos Estados Unidos também que Ellelloû trouxera os ideais revolucionários para a deposição de Edumu; trouxera também sua doutrina marxista-islâmica, adquirida do contato com um grupo de negros dissidentes e fundamentalistas, que pregavam a supremacia de sua raça por meio dos ensinamentos do Alcorão.

Esse ato, contudo, não é a única razão pela devastação de sua terra. De fato, o mito de Édipo, no romance, reforça a necessidade da retirada de Ellelloû do poder, pois a maldição sobre Kush não seria resolvida enquanto fosse governante do país. Ao contrário de Percival que, para alguns autores, teve uma segunda chance com o Graal, Édipo tem seu destino traçado pelos deuses e previsto pelo oráculo. Não há nada que possa fazer contra a tragédia de sua vida a não ser sucumbir a seu destino e morrer. Perceber Ellelloû como uma evocação desse mito é assumir as características que ele traz e confirmar que a história de Kush já está traçada e posta à execução. Mais uma vez se declara que qualquer tipo de resistência é infrutífera.

Ao procurar abrigo na aldeia, depois do golpe que lhe tira a presidência de Kush, ele reflete sobre o que Kadongolimi lhe havia dito:

"Kadongolimi had said, 'In this house you will be welcome when everything else crumbles'. But as Ellelloû approached the villa in Les Jardins that had been transformed into a smoky and fragrant village compound, he saw that her other prophecy had already been fulfilled: weeds had sprung up."¹⁵¹

Ao encontrar com uma das últimas habitantes do local, uma suposta filha, Ellelloû pergunta a ela:

"Do you hate the new government'
'No', the girl said solemnly [...]. 'They are aftermath, they are men with flat heads, who cannot be blamed. Kadongolimi talked with them [...]. She forgave them. She told them there had been too much magic in Kush, that after a while the magicians

¹⁵¹ *The Coup*, p.289

become evil men [...] They offered her a pension'. Ellelloû was interested. 'And did she accept it'? Where is it? Did she fill out forms?'

'My mother refused. She said her youth had been sweet, and she had tasted it fully, and now she wished to taste the unsweetened the bitterness of dying. She said her world was dying, her life had performed a circle ...'¹⁵²

O ciclo de Ellelloû e da devastação de sua terra também chegara ao fim. Os desejos tribais, partilhados por Kadongolimi, morrem com ela, no momento da deposição de Ellelloû. Sem ele e a matriarca da tribo, o elemento moderno vence. Ezana, ministro do interior, sempre voltado para a modernização, abre Kush, finalmente, aos norte-americanos. Nega-se, com seus secretários, a apoiar a União Soviética, que nada parece poder fazer por Kush a não ser instalar bases armadas. Nesse novo ambiente, que se rende ao McDonald's e Ovomaltine (este já era servido no palácio a contra gosto do presidente que queria que usassem o chocolate de Gana), ao jeans e as músicas norte-americanas, não há mais lugar para o herói mitológico. Com sua saída do poder a seca acabara, o deserto possuía refinarias de petróleo que geravam empregos e a criação de cidades; os nômades foram inseridos no mercado de trabalho ou receberam bolsas de estudo para adquirirem capacitação profissional; a indústria do turismo se consolidava, enfim não havia mais lugar para Ellelloû e seu saudosismo pelo passado.

A nostalgia de Ellelloû e sua busca pela pureza mítica de Kush também é vencida pela sátira. No romance, esse elemento confirma o despropósito da luta do herói e as contradições contidas nesse movimento de resistência e avanço em Kush.

Quando Gibbs e Ellelloû, por exemplo, discutem sobre a entrada de alimentos norte-americanos no país, o soldado se refere a simplicidade de se preparar o alimento que consistia em adicionar três partes de água ao pó. Diante dessa declaração, Ellelloû desabafa: "but we have no water!".

No episódio da refinaria, quando Ellelloû tenta convencer a população local a resistir ao "progresso" que se instalava definitivamente naquela cidade e em Kush,

¹⁵² Idem, p. 291

Ellelloû é abandonado pela multidão que prefere beber a cerveja oferecida pelo encarregado da refinaria. Esse acontecimento foi antecedido pela caminhada dele e de Sheba pelo deserto. O que tinha caráter de peregrinação e penitência e assumia característica mitológica é banalizado quando Ellelloû fica sabendo da existência de uma estrada que levava turistas até a caverna. O deserto pelo qual passaram fazia parte do cenário montado para o roteiro turístico.

Contudo, mesmo com a suavização do mito que o recurso da sátira promove, principalmente do aspecto trágico da lenda de Édipo, a presença do elemento mitológico em *The Coup* (e mais fortemente em *Brazil*, como será visto no próximo capítulo) é responsável pela análise mito-crítica que se faz do romance. Neste sentido, toda sua problemática é dissolvida numa interpretação que considera o mito instância última de análise do romance. A seca vivida pelos habitantes de Kush, passa, então, a ser considerada uma seca espiritual que pode ser rebatida pelo herói Ellelloû quando tenta salvar sua terra da devastação. Contudo, percebe-se que a maldição está no próprio herói, que como o mito de Édipo após matar o pai (em *The Coup*, o rei Edumu) deve deixar sua terra, para que ela possa livrar-se do infortúnio. A questão material fica então muito reduzida diante da grandeza do mito.

Malini Schueller, ao defender a hipótese de que *The Coup* é um romance anti-resistência imperialista, comenta que mesmo tendo Updike procurado descrever a sociedade norte-americana em sua obra, “critics have concentrated largely on Updike’s preoccupation with faith in a secular world” e que “Updike has been established as the humanist priest of contemporary America. [...] But to read *The Coup* as a ‘spiritual’ text is to function in complicity with the dominant colonial/imperial discourse that seeks to present itself as ideologically innocent.”¹⁵³ Embora tenha sido proposto e apresentado que *The Coup* se refere a algo mais abrangente do que o apresentado por Malini Schueller, compartilho da posição da autora de que uma leitura mítica de *The Coup* concorra para o equívoco de não se perceber esse terceiro nível de leitura em que se apreende um movimento maior e mais complexo da História. Nesse sentido, a proposta é a de que *The Coup* trata da busca

¹⁵³ Malini Schueller. “Containing the Third World: John Updike’s *The Coup*” In: *MFS*, p. 114.

incessante do ser humano pelo o divino, o sagrado, para a solução de seus conflitos. Buscar o Graal pode significar buscar "a totalidade do Ser".

Essa busca de uma reconstituição definitiva e total do Ser é considerada por Jameson, um dos limites do modelo de interpretação mito-crítico. Jameson comenta que um dos pontos positivos da abordagem do mito por Frye "lies in his willingness to raise the issue of community and to draw basic, essentially social, interpretative consequences from the nature of religion as collective representation"¹⁵⁴. Contudo, quando Frye coloca como objetivo final dessa coletivização a sublimação desse ser total, cósmico de que se tratou acima "its figural and political momentum is broken, and the collective content of the image has been reprivatized in the henceforth purely individual terms of the isolated body and the merely personal ecstasy" [...] this terminological shift [das fases da Teoria dos Símbolos e as de Frye] is thus a significant strategic and ideological move, in which political and collective imagery is transformed into a merely relay in some ultimately privatizing celebration of the category of individual experience."¹⁵⁵

Em *The Coup*, procuro o movimento contrário à da teoria do mito, ou seja, há que se inserir o indivíduo no todo para que se possa perceber a História no romance. E na tentativa de restauração do coletivo que se pode perceber que *The Coup* trata dos Estados Unidos enquanto produtor de um discurso de confirmação de seu papel de agente na expansão capitalista. É quando tiramos o foco do herói mitológico que Ellellouê pode ser e juntamos os fragmentos até agora apresentados que se pode resgatar o social que o texto revela enquanto produto cultural.

Outro ponto de limite dessa crítica também vem de Jameson. Para ele a estratégia de contenção que o mito representa reafirma uma visão diacrônica para explicar as relações sociais através do tempo, deixando de observar suas rupturas históricas. Ela implica numa linearidade que ignora as mudanças do modo de produção e o motivo da retomada dessas formas, por meio da periodização, em tempos diferentes ao de seu surgimento. Em outras palavras, uma crítica do mito vê

¹⁵⁴ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*. 1981, p.69

¹⁵⁵ Idem, ibidem, pp. 73, 74.

tudo como uma representação de uma forma arquetípica para explicar os problemas humanos, independente de quaisquer mudanças no sentido sincrônico. Jameson, comenta que Frye em sua Teoria do Romanesco fundamenta suas idéias num tratamento diacrônico da questão verificando o gênero romanesco em suas várias manifestações ao longo da história, em textos de diferentes períodos, sem considerar as especificidades de seus momentos históricos.

Essa é uma questão muito relevante para o estudo das estratégias de contenção que será mais desenvolvida no capítulo de análise de *Brazil*, uma vez que a forma desse romance é a do gênero romanesco. Por ora, vale dizer que isso reafirma sua função de deslocamento da questão para a esfera transcendental sem recuperação da História.

Desse modo, a organização formal de *The Coup* contribui para com o discurso de inevitabilidade histórica revelada no conteúdo do romance.

Thomas Leonard¹⁵⁶, professor de História da Universidade do norte da Flórida, num sério estudo sobre a década de setenta comenta que: "many Third World nations sought their own identity. Nevertheless they became entangled in the web of Cold War politics." Ainda, que Andrew Young, embaixador das Nações Unidas, responsável pelos assuntos da África, acreditava que "American support of a strong and stable Africa through aid and trade would reduce Soviet influence on the continent". De fato, a estrutura do romance parece apoiar esse discurso imperialista, pelo afastamento da resistência e aniquilamento do passado. Há a sugestão que *The Coup* traz em si a contenção de uma resistência anti-imperialista. A questão, porém, é mais complexa. Refere-se ao que Jameson chama de "uma alternância retórica entre o orgulho desmedido da afirmação da força do grupo cultural e a diminuição estratégica dessa força, e isso por razões políticas."¹⁵⁷ Na verdade, uma vitória de Ellelloû, da África, da resistência, não reverteria o quadro. Essa não é nem a questão a se fazer (como ainda pensam ou querem alguns estudiosos). Com efeito, é a participação do texto num discurso ou pensamento maior de irreversibilidade que importa não apenas para entendermos o texto; para percebermos uma visão norte-americana que se afirma no romance, mas também (e

¹⁵⁶ Thomas Leonard, et al. - *Day by Day: the Seventies*. Vol.1, New York, Facts on File Inc., 1988.

mais) para percebermos seu papel num contexto que naturaliza a idéia da impossibilidade de mudança em nível material e até utópico - processo este que se inicia em *The Coup* e é retomado e consumado em *Brazil*.

É bem certo, que Updike não mata todas as possibilidades de reversão desse quadro. Além das previsões e constatações que aparecem no romance e mesmo com a vitória do capitalismo representada pela abertura de Kush, o narrador sugere alguns problemas que resultaram (e que ainda resultariam) desse processo. Num diálogo nada amistoso com Kutunda Ellelloû diz:

“You are the actuality of Kush. Actuality breeds discontent, and if I were to reappear, as did Napoleon after Elba, the counter-counter-revolution would be launched. Already my guess is, Michaelis Ezana chafes at the unofficial limbo in which he must operate, and he has acquired this toubab wife as a possible counter in the game you must, through your rash estrangement of my friends the Soviets, play with the Americans. Where their libraries come, Coca-cola follows; as our thirst for Coca-cola grows, our well of debt deepens, and the circle of sky above [...] is filled with Klipspringer’s smile. The oil revenues will bring your dollars good for nothing but to buy what the makers of dollars also make.”¹⁵⁸

Contudo, Ellelloû, personificação do elemento de transição e resistência é exilado (embora o povo acreditasse que estava morto) e, como já foi mencionado, ainda pode escrever um livro de memórias. A solução final é limitadora. De todas as esposas que tinha, foi para o exílio com a mais neo-liberal, aquela que como ele trafegava por dois mundos e poderia bem viver numa família tipicamente burguesa. Ainda, sua arma de resistência, como já apresentamos, é fraca: um livro de memórias escrito em primeira e terceira pessoas que, por sua natureza, desabilita possibilidades de mudança.

Nesse sentido, *The Coup* reproduz seu contexto histórico, em que o nacionalismo não é mais a resposta, a alternativa convincente ao poder do capital que, no momento da escritura e da publicação de *The Coup* se expande além das

¹⁵⁷ Fredric Jameson. *A cultura do dinheiro*. 2001, p.21

¹⁵⁸ *The Coup*, p.301

fronteiras dos estados-nação. Concomitantemente, apresenta uma dificuldade de captar as mudanças vindas dessa “nova expansão”, essa “nova forma de relação entre a economia, o Estado e a sociedade em um sistema de geometria variável” em que “o próprio capitalismo passa por um processo de reestruturação [...]”.¹⁵⁹

Esse momento de mudanças é inicialmente diagnosticado em *The Coup* e será retomado e expandido como veremos, a seguir, em *Brazil*.

¹⁵⁹ Manuel Castells. Op. cit., p.21.

RELENDO *BRAZIL*

“Por que é triste o olhar do verdadeiro viajante? (...) Sente que sua viagem não terá propriamente um retorno, sua exploração ficará sempre inconclusa.”

Levi-Strauss. *Tristes Trópicos*

“Sede bem-vindo, irmão brasileiro – vossa ampla casa está pronta; Uma mão amorosa – um sorriso que vos enviam do norte – uma instantânea e ensolarada saudação!”
Walt Whitman, “Saudação de Natal”

Dezesseis anos após a publicação de *The Coup*, Updike apresenta *Brazil* a seus leitores. Embora haja esse intervalo de tempo relativamente grande para um escritor que publica anualmente e ambos romances tratem de temas aparentemente distintos – África e Brasil, conforme apontado na introdução desta tese, *Brazil* tenta contar o desenrolar da história iniciada em *The Coup*. De fato, neste romance os pontos levantados na interpretação de *The Coup* atingem seu clímax. Em *Brazil* John Updike retoma a questão de voltar seu olhar sobre terras estrangeiras, de expandir seu horizonte ficcional e explorar como o viajante novas paragens. Como em *The Coup*, escreve um romance ambientado em um país do Sul, subdesenvolvido, repleto de contrates. Os protagonistas, como naquele romance, não são os norte-americanos, como de costume do autor, mas cidadãos do país em que se encontram.

Apesar desses traços ao mesmo tempo distintivos e unificadores, *Brazil* retoma o modo de apresentação dos Estados Unidos e sua história de afirmação e confirmação por meio do outro (países como Brasil e África) enquanto país central no contexto capitalista mundial, em nível de conteúdo. Também retoma e desenvolve, em termos formais, a ruptura iniciada em *The Coup* para lidar com esse assunto. Como veremos adiante, as estratégias de contenção em *Brazil* aparecem

intensificadas na organização formal deste texto literário, causando um fechamento do romance, um “campo de força” quase que impenetrável, apresentando-se como material complexo para o crítico literário.

Vale abrir um parênteses neste ponto para esclarecer a ligação entre os dois romances. Embora possam ser agrupados pela escolha do espaço estrangeiro e pelos “desvios” formais que são, dentro do conjunto da obra de Updike, pode-se constatar que, pelo menos num primeiro nível de leitura, *The Coup* e *Brazil* apresentam suas especificidades no plano contedudístico e formal, pois *The Coup* não é exatamente como *Brazil* e este é o desdobramento daquele em sua organização formal. Lembremos, também, que esses romances ainda não haviam sido estudados conjuntamente¹⁶⁰. Mostramos no capítulo segundo que havia importantes interpretações de *The Coup* e algumas poucas de *Brazil* de modo separado, quando de sua publicação. Contudo, vale ressaltar que mesmo que as diferenças venham à tona quando se lida com esses textos, proponho que haja um “código analítico”, na terminologia de Jameson, que dê conta de ambos romances.

Ao interpretar a obra de Conrad, este crítico nos ensina que esse código analítico pode:

“be applied equally to two or more structurally distinct objects [...] it is not necessary that these analyses be homologous, that is, that each of the objects in question be seen as doing the same thing, having the same structure or emitting the same message. What is crucial is that, by being able to use the same language about each of these quite distinct objects or levels of an object, we can restore, at least methodologically, the lost unity of social life, and demonstrate that widely distant elements of the social totality are ultimately part of the same global historical process.”¹⁶¹

The Coup e *Brazil* não se configuram tão distintos como os romances de Conrad estudados por Jameson. Contudo, as diferenças existem. Acreditamos, todavia, ser possível usar “a mesma linguagem” para lidar com esses textos literários. Ambos, na verdade, podem (e pedem para ser) abordados por meio da

¹⁶⁰ A exceção é de Quentin Miller que estuda não só *Brazil* e *The Coup*, mas toda a ficção de Updike, até o momento da publicação de seu livro, à luz da Guerra Fria, que para esse crítico é o fio condutor do trabalho do autor. [Cf. Quentin Miller. *John Updike and the Cold War*, 2000]

leitura política, como procuramos demonstrar no capítulo anterior e vamos empreender neste; a possibilidade de se apreender o “inconsciente político” desses romances bem como as estratégias de contenção que suas formas instauram, na tentativa de mostrar que ambos tratam dos Estados Unidos inseridos no processo histórico global no qual (nesses dois romances) assumem papel central. Pode-se assim dizer que *The Coup* e *Brazil*, numa relação de “se ver refletido no outro”, ou, como apontado na introdução desta tese, do Norte ser lido por meio do Sul, apresentam o imaginário norte-americano e sua constituição, produto da história mundial. É nesse sentido que se passa da leitura e interpretação de *The Coup* para *Brazil* e se afirma que este romance é o ponto central do processo iniciado em *The Coup*.

Brazil apresenta um enredo aparentemente claro e comum, e gradativamente o romance vai apresentando um grau de complexidade surpreendente: realismo mágico mescla-se com a realidade; o romanesco permeia a narrativa; há uma volta no tempo à medida que se move no espaço; elementos díspares cohabitam o texto e num efeito de *bricolage* temos a apresentação de uma história de amor e aventura, num período de trinta anos, entre o jovem favelado, Tristão, e a moça de classe média alta, Isabel.

Tristão e Isabel se encontram em Copacabana, nos anos sessenta, em plena ditadura militar. Apaixonam-se intensa e instantaneamente. Contudo, impedidos pela família de Isabel de prolongar o romance, o casal foge para São Paulo.

Traídos por um meio-irmão de Tristão que vive na capital, Isabel é localizada e levada de volta a seu pai. De lá, ele a envia a Brasília para cursar a universidade. Tristão, por sua vez, ameaçado pelo pai de Isabel e pelo irmão permanece em São Paulo trabalhando numa montadora automobilística.¹⁶²

Após algum tempo, Tristão foge do irmão e vai a Brasília em busca de Isabel. Após o reencontro, o casal foge para o interior do país para tentar viver seu amor.

¹⁶¹ Fredric Jameson. *The Political Unconscious.*, pp. 225-226

¹⁶² Tristão trabalhou em São Paulo numa montadora de Fusca. Essa referência intencionava mostrar o contraste entre o desenvolvimento de São Paulo e o “atraso industrial” do resto do país. Este foi, juntamente com outros elementos, uma das “afrentas” do romance ao público brasileiro que, em 1994 – ano de publicação do romance – contava com um país muito mais industrializado e integrada com a produção mundial. Não se montavam mais fuscas, mas em produção de escala mundial, carros do mundo inteiro e ‘nacionais’.

Em suas andanças em solo brasileiro, Tristão encontra emprego como garimpeiro e o casal tem filhos (que não parecem ser de Tristão). Ao achar uma pepita valiosa e aparecer no jornal, o casal é descoberto. Tristão mata o capanga do pai de Isabel e fogem pela mata acompanhados dos filhos e da índia Kupehaki. Atacados por índios que roubam as crianças e matam Kupehaki, Tristão e Isabel passam fome e quase chegam à morte. Contudo, são resgatados por bandeirantes perdidos nas matas do norte do país. Esses escravizam Tristão e obrigam Isabel a se casar com o líder do bando. Na tentativa de se reencontrar com Tristão e libertá-lo, Isabel recebe a ajuda de um pajé que faz a permuta de sua cor de pele com a de Tristão.

Branco, Tristão é liberto e a partir desse momento fazem o caminho de volta ao Rio de Janeiro. Depois de algumas aventuras na nova condição. Tristão e Isabel recebem o consentimento do pai da moça. Tristão, então, já integrado, começa a trabalhar proporcionando estabilidade financeira a sua esposa.

Numa caminhada noturna, na praia de Copacabana, Tristão, adulto, é abordado por meninos de rua e, na recusa de entregar-lhes seu *rolex*, é esfaqueado e morto. Isabel vai à praia fazer o reconhecimento do corpo. Em meio à multidão que observa a cena, ela chora. Finalmente, patética e resignadamente volta para a casa com seu tio.

Essa história de amor, aventura e morte em terras brasileiras encerra, em sua aparente clareza, a complexidade de uma leitura mais abrangente de *Brazil*, que é, na maioria das vezes, evitada. Procurou-se demonstrar no capítulo sobre a fortuna crítica do autor que os críticos e leitores do romance o abordam num nível superficial de leitura, (o que chamamos de primeiro nível de leitura) pautando-se, na maioria dos casos, no grau de representação da realidade, do país Brasil, para uma posição diante do texto. A natureza diversa deste texto leva a crítica e leitores do romance a tomar basicamente dois caminhos, num primeiro momento opostos, mas que no final têm o mesmo pressuposto. Faz-se a leitura do conteúdo manifesto do texto e acredita-se, sem levar em conta uma série de problemas postos por esse texto literário, que se trata de um romance sobre o país Brasil. O outro lado apoia-se tão somente na experimentação formal de Updike neste romance, condenando-o, na maioria das vezes, por destoar de uma tradição literária conquistada pelo autor em sua trajetória como escritor do neo-realismo na literatura norte-americana

contemporânea. Estes, de igual modo, veem *Brazil* como uma tentativa de representação do povo brasileiro e sua nação.

Mesmo críticos mais sérios e bem intencionados deixam de lado uma série de pontos que são relevantes para uma leitura mais efetiva do romance, como veremos adiante neste capítulo. Deixam de investigar, por exemplo, a organização formal que difere do restante da ficção de Updike. Antes de julgá-la como experimental ou como uma falha, na esfera da autenticidade, poderiam desconfiar dessa escolha. Se não para resolver questões como essa, pelo menos para mapeá-las e verificar o que existe ali e o que revelam.

Embora declare que o romance não deva ser considerado como representativo do país onde se ambienta, mas receber mais atenção quanto a seus aspectos míticos, Updike afirma que a realidade de um país pode também ocorrer em sua irrealidade¹⁶³. Dilvo Ristoff escreve que “Updike está autenticando um imaginário que é suficientemente real, mas não a verdadeira realidade brasileira, se é que podemos dizer que uma tal realidade existe.”¹⁶⁴

Há, contudo, alguns críticos-leitores (mencionados no capítulo segundo) que, percebendo as veleidades desse romance, declaram que deva ser abordado de outro ângulo: de que a obra não trata do Brasil, mas de questões relativas à visão norte-americana sobre o país ou sobre si mesmos. Schiff declara que “in spite of foreign settings, one must recognize that both of Updike’s novels are ultimately about America, not Africa and Brazil. More specifically, both are about the struggle in America for identity: personal as well as national.”¹⁶⁵ Para Schiff, essa identidade é buscada não mais no próprio país, mas no exterior.

Essas poucas leituras são de fato, como já se tentou demonstrar, avanços significativos e importantes para a postura adotada nesta tese. Todavia, vimos que mesmo detectando essa questão crucial para uma leitura efetiva de *Brazil*, esses críticos ficam ainda na esfera da experimentação, como é o caso de Schiff. Ele percebe que *Brazil* vai além de seu conteúdo manifesto, destaca pontos

¹⁶³ John Updike. *Brazil*. Frankling Mint Edition, 1994.

¹⁶⁴ Dilvo Ristoff. “The Americanization of John Updike's *Brazil*”. In: *O neo-realismo no contexto da crise de representação*. Florianópolis, Insular, 2003, p. 139.

¹⁶⁵ James Schiff. Op. Cit., p. 157

fundamentais para a interpretação do texto; contudo, para ele Updike assim o faz para “liberate his imagination and discover new possibilities for his fiction.”¹⁶⁶

Outros críticos, como discutiremos mais adiante quando tratarmos do segundo nível de leitura do romance, concentram-se num levantamento de alguns fragmentos relacionados a questões e problemas norte-americanos e destes em relação ao mundo. Fala-se, por exemplo, da questão racial tratada em *Brazil*. Dilvo Ristoff argumenta que “Updike’s *Brazil* is a book about America and for Americans in another way as well, namely, in its treatment of the racial issue”¹⁶⁷.

Quentin Miller, por sua vez, insere *Brazil* num conjunto de obras representativas de John Updike sobre o tema da Guerra Fria, principalmente sobre a nostalgia dos norte-americanos pela guerra que ao acabar deixa um vazio em suas vidas enquanto nação e pessoas.

Diante disso, *Brazil* só pode ser lido e apreendido se aceitarmos que nesse romance a forma torna-se conteúdo. Há que se localizar (como faremos no terceiro nível de leitura) as estratégias de contenção que mascaram o subtexto de *Brazil*, num procedimento semelhante ao executado no capítulo anterior. Não porque se queira forçar um modo interpretativo ao texto, mas porque *Brazil* o pede, ao mesmo tempo em que esconde. Ainda, porque compartilhamos da idéia de que todo ato de interpretação é político, ou seja, advém da relação entre as pessoas e das realidades sócio-econômicas que determinam essas relações.

Essas leituras críticas são fruto dos modos interpretativos oriundos do deslocamento do que de fato trata o texto pelas estratégias de contenção. *Brazil* é construído de tal modo que, ao contrário do que acontece com *The Coup*, provoca no crítico o desejo de não interpretá-lo. Neste sentido, é abordado apenas no que tem de semelhante ou distinto do país Brasil; como experimento em relação à ficção do autor. Mesmo a questão da modernização da lenda de *Tristão e Isolda* não recebe da crítica a atenção que recebeu *The Coup* ao utilizar o mito de Édipo Rei ou do Graal, por exemplo. *Brazil* se apresenta de certa maneira tão fechado que impede mesmo uma abordagem por outros modelos interpretativos como ocorre com *The Coup*. A estratégia de contenção chega a ser o próprio romance que, em sua

¹⁶⁶ Idem, p.156

¹⁶⁷ Dilvo Ristoff. Op. Cit., p. 5

organização formal, não permite que facilmente nele se penetre, e desloca o foco para o problema de representabilidade do romance.

Não se deseja, vale ressaltar, negar a utilidade de outras abordagens ao texto. São importantes pelo primeiro contato com o romance e para mostrar elementos que estão no texto e são relevantes para a leitura crítica de *Brazil*. Contudo, como nos aponta Jameson, devemos buscar algo mais¹⁶⁸, o conteúdo e a forma latentes que estão encobertas nas várias camadas e que são escondidas pelos modelos interpretativos que levam o texto a questões universais.

É no sentido de mapear esse romance que iniciamos propriamente a interpretação de *Brazil*. Como proposto na introdução desta tese e conforme foi feito no capítulo anterior com o romance *The Coup, Brazil* também será lido e estudado por níveis de leitura, para que o leitor desta tese possa perceber a contribuição e ao mesmo tempo os limites de se permanecer nos primeiros níveis de leitura bem como a necessidade de se considerar um terceiro nível para interpretação desse texto literário.

I

Um primeiro contato com *Brazil* nos revela um romance interessante e dinâmico de uma história de amor e aventura entre um casal incomum: um jovem morador de uma favela do Rio de Janeiro e uma moça da classe média alta carioca. Essa aventura inicialmente de cunho realista, dado pelos informes históricos utilizados no início do romance e pelo título¹⁶⁹ que localiza o romance e sugere um caminho para sua leitura, aos poucos envereda pelos caminhos do realismo mágico e do romanesco, criando uma história fantástica em terras de mesma natureza.

¹⁶⁸ Jameson. Op. cit., p. 220

¹⁶⁹ O título *Brazil* traz em si a ambientação e o aparente tema do romance. Contudo, como será visto no decorrer do capítulo, ele deve ser investigado com mais cuidado, uma vez que vem grafado, mesmo na tradução para o português, em inglês. Isto pode sugerir que essa seja o *Brazil* do estrangeiro e não o país Brasil como quer a maioria dos leitores do romance.

Vencida a barreira do desapontamento inicial causado, principalmente, pela escolha da magia, poder-se-ia, num plano de leitura do conteúdo manifesto do texto apreender aquilo a que Schiff¹⁷⁰ chama de “a vision of Brazil”. Essa visão vem expressa na união de Tristão e Isabel que funciona, nesse primeiro nível de leitura, como síntese do povo brasileiro. Na aproximação do casal percebe-se a heterogeneidade do povo desta terra desde sua formação bem como a coexistência das diferenças em território vasto. Esta percepção pode ter sido a que teve John Updike quando de sua breve estada no país a qual gerou sua declaração sobre a possibilidade do romance acontecer aqui.

A união amorosa dos protagonistas harmoniza, num primeiro momento, as contradições de raça, classe e gênero que aparecem no país, funcionando como a dissolução dessas barreiras e como confirmação da miscigenação brasileira e da proposta de que o amor pode superar todos os obstáculos econômicos, sociais, geográficos e temporais.

Para que o romance de Tristão e Isabel assuma essa proporção, os contrastes são apresentados desde o início do livro. Na verdade, o encontro deles no primeiro capítulo suscita isso. A primeira visão que Tristão tem da amada é a de sua palidez que se confundia com o tom também pálido de seu biquini “in an impression of total nudity”. A seguir percebe que a garota só não é totalmente alva não fosse o chapéu preto que usava. Este item do vestuário além de acentuar a brancura de Isabel e, portanto, o contraste com a cor negra de Tristão, estabelece também a diferença de classe social, pois, conforme nos aponta o narrador, aquele tipo de idumentária era próprio da classe média alta do Leblon.

A partir da aproximação de ambos, as diferenças, que são apresentadas no início como raciais, vão sendo localizadas e extendidas para a questão de classe. Embora a ousadia de Isabel aconteça num tempo propício, nos anos sessenta, na conversa que têm na praia de Copacabana, ao leitor são revelados os contrastes e a impossibilidade de um prologamento da relação entre aqueles jovens. De fato, nesse primeiro capítulo, “The Beach”, o narrador prepara o leitor para essa constatação: ele apresenta as contradições brasileiras e localiza os problemas. Isabel e a amiga

¹⁷⁰ James Schiff. Op. cit., p. 177

Eudóxia e Tristão e seu irmão Euclides pertencem a mundos distintos. O narrador apresenta Tristão e Euclides como jovens moradores da favela, filhos de uma prostituta e de pais diferentes. Ambos “had spent enough time in school to learn to read street signs and advertisements and no more”¹⁷¹ e roubavam quando tinham fome.

À medida que o diálogo entre eles acontecia “Tristão e Euclides told almost nothing of their lives, of which they were ashamed [...] Instead, the girls, talking as if only to each other, displayed their luxurious, lightweight lives as if revealing silken underwear.”¹⁷² Enquanto as garotas contavam sua experiência no colégio de freiras e a suposta vida sexual das irmãs e dos padres, o narrador nos oferece a informação que Tristão e seu irmão “who lived in a world where sex was a common staple, like red beans or *farinha* worth no more than a few tattered cruzeiros tossed on a wine-satined wooden table, and who had lost their virginities when not yet in their teens, were thick-tongued but enchanted as the girls spun their fantastic suppositions, amusing each other to the point of tears.”¹⁷³

Na verdade, neste capítulo de abertura, no qual as diferenças são prontamente apresentadas ao leitor, o único momento em que essas personagens se identificam acontece quando falam de música, novelas e futebol. Na esfera da cultura e do entretenimento podem enfim se encontrar:

“In evoking the cloistered school they had mentioned an illegal radio one of the nuns had confiscated, and this gave Tristão the opportunity to interpose his knowledge of samba and choro, forró and bossa nova, and the stars – Caetano, Gil, and Chico – each form of music generated; the entire electronic heaven above them, wherein singers and soap-opera actors, soccer stars and the superrich floated like spangled angels, descended and became a common ground.”¹⁷⁴

Contudo, o narrador completa essa observação trazendo de volta a diferença que procura mostrar nessa primeira apresentação. Ele diz que “sparks of love and hate, emphatic adolescent opinions, flew rapidly among the four of them, equal in

¹⁷¹ John Updike. *Brazil*. p.04

¹⁷² *Idem.*, p.8

¹⁷³ *Idem.*, p.9

their infinite distance from this world, as they were equal in having bodies – four limbs, two eyes, one continuous skin. Like pious peasants of the Old World, they believed that this heaven which sent them its news on invisible waves, directed its smiling, soulful face toward them personally [...].”¹⁷⁵

O amor que instantaneamente sentem um pelo outro ameniza essas primeiras diferenças que se impõem, pois transcende aquilo que parece existir somente num plano inferior e secular. O amor justifica a aproximação do casal, apesar das diferenças apontadas, para que se aceite o movimento de ruptura que o romance apresenta no decorrer de seu desenvolvimento. Não apenas o narrador, mas também todos ao redor de Tristão e Isabel percebem a impossibilidade de sua união. A amiga Eudóxia, por exemplo, quando da aceitação de Isabel de um anel de Tristão, “was horrified by the contact. “Give it back, Isabel! These are bad boys, street boys. No doubt it was stolen.” O pai e o tio tentam igualmente, demonstrar para Isabel que seu sentimento por Tristão é fruto de sua “sexual innocence, your bourgeois boredom, your faithful idealism, your Brazilian romanticism.’ ¹⁷⁶ e de sua rebeldia vinda da busca de liberdade pregada naquela época, os anos sessenta.

A constatação de que o relacionamento entre eles não é algo positivo e até impossível não ocorre apenas por parte das personagens da mesma classe social de Isabel. Aqueles que estão próximos tanto fisicamente quanto em nível social a Tristão também reagem negativamente à aproximação deles. A empregada de Isabel, uma descendente de índios chamada Maria, não aprecia a visita de Tristão a Isabel, embora no final do romance ela se case com o tio de Isabel de quem fora amante por muitos anos. A mãe de Tristão e seu irmão Euclides pensam na possibilidade de pedir um resgate à família de Isabel quando da visita dela à favela. Tentam, na verdade, convencer Tristão que aquela “pale rich girl must somehow turn them a profit [...] A note to her father will produce millions. Tens of millions.”¹⁷⁷ Euclides diante da coragem e resistência de Isabel e Tristão declara que “too

¹⁷⁴ Brazil, p.9

¹⁷⁵ Idem, p. 9

¹⁷⁶ Idem, p.73

¹⁷⁷ Idem, p.38

much courage becomes the love of death.”¹⁷⁸ Seu meio irmão Chiquinho é quem, de fato, trai Tristão e entrega Isabel a seu pai argumentando:

“This relationship is degrading to you brother. You have lost your edge; you look soft and sleek, like a kept men. Better betray you than this platinum girl. The rich always retreat back into their own. The little money her people have spared me for my collaboration will finance my education. I will become a certified electrical engineer!”¹⁷⁹

Essa apresentação primeira dos contrastes entre a vida de Tristão e Isabel, na composição e reação da personagens e, principalmente, pela incursão de dados históricos sobre o país funciona como um aviso de que “sabemos da existência dos problemas e da impossibilidade dessa união, mas o amor pode superar isso”. Chega-se até mesmo a apontar para a possibilidade de mobilidade social de Tristão, por meio dessa união:

“Rio in those years had less traffic and violence and poverty and crime than now, but to those alive then it seemed noisy and violent and poor and criminal enough. For some time Tristão had been feeling he had outgrown crime and must seek a way into upper world from which advertisements and television and airplanes come. This distant pale girl, the spirits now assured him, was the appointed way.”

E ainda:

“This dolly, I think she was made for me’, said Tristão, impulsively, out of the inner depths where his fate was being fashioned in sudden clumsy strokes that carried way, all at once, whole pieces of his life. He believed in spirits, and in fate.”¹⁸⁰

Apesar de apresentar fatos históricos imediatos como a ditadura militar, o início da industrialização de São Paulo, a construção da capital Brasília, a violência e a criação e proliferação de favelas no Rio de Janeiro bem como a disparidade de classes, o romance apresenta o desejo da ascensão social e transcendência por meios espirituais, mágicos. Nesse sentido, argumenta-se que o romance é

¹⁷⁸ Idem, p.35

¹⁷⁹ Idem, pp. 59-60

convincente até a mudança mágica da cor dos protagonistas. De fato, se se permanece na leitura imediata do livro é o que se pode captar.

Contudo, em meio a dados históricos que prometem a representação do país, estão as referências ao elemento mágico e de resolução em mesmo nível dos conflitos apresentados naquela realidade. Ressalta-se que o emprego do realismo mágico é fundamental para a interpretação de *Brazil*, conforme será discutido nos níveis posteriores de leitura. Nesse estágio de leitura, porém, a incursão da magia não é estudada em toda sua potencialidade, a não ser não momento em que o enredo fica intolerável para o leitor que estava acostumado com a ficção neo-realista de John Updike.

Associado a outras questões, na leitura de superfície do romance, o uso do elemento mágico cria uma das barreiras para que leitores e críticos desvelem *Brazil*. O movimento do realismo para o realismo mágico e a tentativa da volta ao realismo, que está na estrutura cíclica do romance, impede que se queira desvendar esse romance “absurdo” que, como *The Coup*, começa aparentemente prometendo algo que não cumpre – a representação da sociedade brasileira.

James Schiff escreve que:

“In *Brazil*, Updike provides seemingly accurate details and uses a sprinkling of the Portuguese to give verisimilitude to his description of the land [...].”

E, principalmente, por se valer da pesquisa para composição do livro, Schiff acrescenta que o leitor:

“[...] assumes that Updike is writing, if not a realistic novel, at least one in which he hopes to get his facts right about Brazil and Brazilians. Yet if realism is his objective, as it is in *Rabbit Angstrom*, Updike has failed.”¹⁸¹

¹⁸⁰ *Brazil*, p. 5

¹⁸¹ James Schiff. Op. cit, p.156

Se comparado ao olhar nacional a irrealidade aparente de *Brazil* é intensificada. *Cidade de Deus* de Paulo Lins, por exemplo, assim como *Brazil* traz ao leitor o contexto da favela na época de ditadura militar no país. Semelhantemente a Tristão, Buscapé personagem do romance de Lins expressa o desejo de mobilidade social (o que, de certa forma, consegue) e a esperança de conseguir para si uma situação diversa e melhor daquela vivida na favela. Embora, concretamente aja para que isso ocorra, por meio dos estudos, por exemplo, também espera pela intervenção espiritual:

“Buscapé chegou em casa com medo do vento, da rua, da chuva, do seu skate, do mais simples objeto, tudo parecia perigoso. Ajoelhou-se diante da cama, jogou a cabeça no colchão, as mãos sobre ela, e numa súplica infinita pediu a Exu que fosse lá avisar a Oxalá que um dos seus filhos tinha a sensação de estar desesperado para sempre.”¹⁸²

Poder-se-ia estabelecer a partir dessa primeira observação uma relação entre esses dois romances e até mesmo estabelecer uma comparação entre o olhar nacional e estrangeiro sobre o mesmo material. Contudo, é também, na estrutura que *Cidade de Deus* e *Brazil* poderiam ser comentados. Aquele romance se estrutura de modo diverso ao romance *Brazil*. Em *Cidade de Deus*, a ficção parte de um projeto de pesquisa para se estudar a criminalidade no Rio de Janeiro, do qual o autor Paulo Lins fazia parte. Roberto Schwarz, em sua resenha sobre *Cidade de Deus* escreve que:

“As in nineteenth-century Naturalism, *Cidade de Deus* owes something of its boldness of range and conception to an association with social enquiry. Under a different historical constellation, the findings of a vast and highly relevant project, Zaluar’s ‘Crime and Criminality in Rio de Janeiro’ have been fictionalized from the perspective of the objects of study and (without promoting any political illusions) with a corresponding activation of a different class point of view.”¹⁸³

¹⁸² Paulo Lins. *Cidade de Deus*. 1997, p.15

¹⁸³ Roberto Schwarz. “City of God”. In: *New Left Review*. 12, Nov/Dec 2001, pp.108-109

Embora ficção como *Brazil*, o romance de Paulo Lins possui *status* de trabalho científico no qual ocorre a mesclagem de traços naturalistas aos fictícios. A combinação da reportagem científica com a imprensa popular, comenta Schwarz, e a terminologia policial confere ao romance sua força, mesmo que circunscrito ao espaço único da favela. É a poesia que Lins atribui ao romance que dá a *Cidade de Deus* sua alta carga literária.

John Updike faz um outro trabalho, não é a representação da vida de um favelado (como explicitamente é mostrado) que ele busca. Neste sentido, compartilharia da observação de Schiff que comenta que se escrever sobre o Brasil e representar o país e seu povo fossem o objetivo de John Updike, ele teria falhado, pois no romance o que se pode apreender são algumas visões de Brasil, aquelas resultantes do trabalho de pesquisadores-escritores como Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, por exemplo. Se, contudo, nos valermos dos sintomas, pistas e problemas que este primeiro nível de leitura apresenta para detectarmos que o romance lida com questões norte-americanas – como em *Rabbit Angstrom*, o romance se apresenta significativo dentro do conjunto da obra do autor.

O Brasil que aparece em *Brazil* é não é fruto somente do que Updike conhecia do país, tampouco da licença poética que possui o escritor ao produzir um texto literário, mas do trabalho de descrição do país por Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, autores que o próprio Updike diz ter consultado para a feitura de *Brazil*. Muitas das idéias e visões desses autores aparecem no romance, muitas vezes, como eco de seus trabalhos.

É necessário, então, que se percorra, mesmo que brevemente, o projeto desses autores para nesse primeiro momento, percebermos qual é o Brasil que aparece no conteúdo manifesto do romance e para, quando lidarmos com o que chamamos de segundo nível de leitura, questionarmos a utilidade desses trabalhos como fonte para a composição de *Brazil*.

Em seu Prefácio a *Raízes do Brasil*¹⁸⁴, Antonio Candido escreve que:

“No pensamento latino-americano, a reflexão sobre a realidade social foi marcada, desde Sarmiento, pelo senso dos contrastes e mesmo dos contrários – apresentados como condições antagônicas em função das quais se ordena a história dos homens e das instituições. ‘Civilização e barbárie’ formam o arcabouço do *Facundo* e, decênios mais tarde, também de *Os Sertões*. Os pensadores descrevem as duas ordens para depois mostrar o conflito decorrente; e nós vemos os indivíduos se disporem segundo o papel que nele desempenham.”

Desde a ruptura com Portugal, buscou-se no país a consolidação de um projeto nacional no qual a preocupação genésica foi de fundamental importância. Procurava-se, no intuito de definir uma identidade nacional, as origens do povo brasileiro e traços que o identificasse.

Em 1838, por iniciativa da monarca Dom Pedro II, foi criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que tinha por tarefa introduzir uma série de estudos para definir o aspecto geográfico do país e justificar as pretensões territoriais por meio da identificação e descrição dos habitantes primitivos do Brasil bem como a natureza dos atuais habitantes. Neste sentido, o Instituto buscou não apenas estudar a população indígena que habitava a terra antes do descobrimento, mas também identificar os presentes habitantes.

Para esse trabalho de catalogação e formulação de uma história nacional, foram feitas a coleta e organização da documentação; a periodização da história em antes e durante o descobrimento, a fase do império e a independência. Houve um concurso para o cargo de liderança dessas tarefas, cujo vencedor, um estrangeiro, propôs uma linha de trabalho que fundamentava o Instituto. Afastando-se das fórmulas arcaizantes de décadas, Von Martius sugere a escritura da história como formação de um povo. Desta maneira, o Instituto assumiu um projeto etnográfico, geográfico e historiográfico. Esta proposta mais abrangente, contudo, se fazia mais

complexa, uma vez que a miscigenação se colocava como um obstáculo para se definir uma identidade nacional.

Acompanhando esse projeto de busca da identidade do povo brasileiro, estava a Literatura. De fato, no século XIX, no Brasil, essas duas esferas encontravam-se estreitamente ligadas. Antonio Candido argumenta que a literatura brasileira, mais que outras, foi uma literatura empenhada, consciente de sua função histórica.¹⁸⁵ Este crítico explica, porém, que essa característica de nossa literatura quando de sua formação não significa que “seja ‘social’ nem que deseje tomar partido ideologicamente” mas que se faz parte de um projeto de busca pela identidade nacional, determinada pelos fatos históricos onde ocorre. Candido escreve que “depois da Independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre [...]”¹⁸⁶ Ademais, somado à Independência do país está o Romantismo que por sua própria configuração acentua a idéia do nacionalismo. A Independência e o Romantismo funcionaram paralelamente na difusão e acentuação do dever patriótico por parte do escritor.

Gonçalves Dias, por exemplo, não só escreve as belezas da terra e sobre os índios, mas viaja pelo país fazendo pesquisa. Seu índio e paisagens ideais surgem de seu trabalho de investigação da realidade. De semelhante modo, José de Alencar, embora contestado por Franklin Távora que julgava que a Alencar faltava conhecimento e pesquisa da paisagem com que lidava em seus livros¹⁸⁷, quando da escritura de seus romances tinha um projeto que procurava dar conta de dois eixos: o tempo e o espaço. *Iracema*, neste sentido, apresenta a origem do país; *Senhora*, o século dezanove; *O Gaúcho* e *O Sertanejo* lidam com a questão do espaço.

Franklin Távora, por sua vez, em *O Cabeleira* busca a identidade brasileira estabelecendo as diferenças entre o norte e o sul do Brasil, sendo aquele descrito como autêntico e original e este bastardos, misturados. Sua posição acentuava o desejo de se seccionar o país e regionalizar a literatura. Essa idéia separatista é

¹⁸⁴ Antonio Candido. “O Significado de *Raízes do Brasil*” [prefácio a *Raízes do Brasil*] In: *Raízes do Brasil*. 26 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

¹⁸⁵ Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol.I p. 26

¹⁸⁶ Idem, ibidem

¹⁸⁷ Idem, ibidem

retomada no Simbolismo, associando-se às regiões imagens estereotipadas tais como frio, penumbra sugerindo intimidade no sul e temperamento solar no nordeste.

No final do século XIX, o desejo de se identificar e descrever o povo brasileiro foi intensificado. No contexto externo, as idéias liberais européias (principalmente francesas), o progresso resultante de duas revoluções industriais; o crescimento das cidades; o desenvolvimento da ciência com as propostas de Darwin, principalmente, influíram na acentuação da busca pela identidade brasileira. Em âmbito interno, as idéias abolicionistas e a luta pela república e sua conseqüente concretização, marcaram os rumos dessa investigação por parte de historiadores, cientistas e escritores.

Em meio a esse contexto, Euclides da Cunha, jornalista e engenheiro militar, foi um nome relevante no cenário de interpretação do Brasil e do povo brasileiro. Ele “inseriu Canudos na memória brasileira, ao exhibir um país dividido entre as grandes cidades e um interior desconhecido e ameaçador [...]”¹⁸⁸

Embora muito de seu posicionamento científico seja datado e, de certa forma, superado, Euclides da Cunha, propôs em sua obra angular a coexistência de dois *Brasis* distintos entre si no espaço e no tempo: um primitivo (sertanejo) e outro civilizado (litorâneo). Diferentemente de seus antecessores que propunham uma divisão e descrição do povo e terra brasileira por meio de uma separação do país em norte e sul, puramente geográfica, no tratamento das diferenças trazidas pela miscigenação, Euclides mostrou que a distinção era histórica e social; existiam no Brasil, de leste a oeste, tempos históricos e sociais diferentes, assumindo, assim, a condição de primeiro escritor brasileiro a diagnosticar o subdesenvolvimento do país que ignorava seu sertão “primitivo”. Seu “romance-tratado científico” inicia-se no sul do país, abre-se em leste-oeste e é fechado em Canudos. À medida que a divisão é ampliada, aumentam também as diferenças internas do país.

Euclides da Cunha descreve, então, o Brasil como uma terra de contrários. Em meio à euforia pelo progresso litorâneo, ampliado pelos ideais republicanos e pelas idéias trazidas da Europa, encontrava-se um sertão e um sertanejo rústicos, marcados pela dor, pela fome causadas, na visão de Euclides, pela terra, pelo clima, pela flora, no sentido do uso destruidor e indevido da terra pelos latifundiários.

¹⁸⁸ Roberto Ventura. “3 questões sobre *Os Sertões*”. In: *Folha de São Paulo*, Mais!, 28/01/2001, p.03

Ao entrar em contato com esta realidade, que se pretendia camuflada, Euclides da Cunha experimenta a contradição também em sua postura de observador. A escritura sobre Canudos e sua destruição fez com que questionasse a República a qual defendera e pela qual lutara. *O Sertões*, neste sentido, se configura uma retratação de Euclides republicano diante das atrocidades do regime que defendera. Percebendo que uma parcela do povo era escondida para que os ideais progressistas se consolidassem sua posição passa, com *Os Sertões*, a ser de protesto, de denúncia da dor, da fome e da barbárie. No momento da destruição definitiva de Canudos, Euclides escreve:

“E de que modo comentaríamos, com a só fragilidade da palavra humana, o fato singular de não aparecerem mais, desde a manhã de 3, os prisioneiros válidos colhidos na véspera, e entre eles aquele Antônio Beatinho que se nos entregara, confiante – e a quem devemos preciosos esclarecimentos sobre esta fase obscura da nossa História?

Caiu o arrail a 5. No dia 6 acabaram de o destruir desmanchando-lhe as casas, 5.200, cuidadosamente contadas.

Antes do amanhecer daquele dia, comissão adrede escolhida descobrira o cadáver de Antônio Conselheiro. [...] repousando sobre uma esteira velha, de tábua, o corpo do ‘famigerado e bárbaro’ agitador. Estava hediondo.

[...] Desenteram-no cuidadosamente. Dádiva preciosa – único prêmio, únicos despojos opimos de tal guerra! [...]

Fotografaram-no depois. E lavrou-se uma ata rigorosa firmando a sua identidade: importava que o país se convencesse bem de que estava, afinal extinto, aquele terribilíssimo antagonista.

Restituíram-no à cova. Pensaram, porém, depois em guardar a sua cabeça tantas vezes maldita – e como fora malbaratar o tempo exumando-o de novo, uma faca jeitosamente brandida, naquela mesma atitude, cortou-lha; e face horrenda, empastada de escaras e de sânie, apareceu ainda uma vez ante aqueles triunfadores...

Trouxeram depois para o litoral, onde deliravam multidões em festa, aquele crânio. Que a ciência dissesse a última palavra. Ali estavam, no relevo de circunvoluções expressivas, as linhas essenciais do crime e da loucura...”¹⁸⁹

¹⁸⁹ Euclides da Cunha. *Os Sertões*. 39 ed., Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, Publifolha, 2000.

Em *Brazil*, a visão euclidiana da coexistência, no país, do primitivo e do civilizado, descrevendo o Brasil como uma terra de contrastes, está no próprio movimento do casal Tristão e Isabel no espaço, ou seja, do sul para o sertão do país, mostrado a cada capítulo. De fato, à medida que se movem para o oeste, voltam no tempo, para uma época anterior ao progresso do momento presente, acentuando-se as diferenças internas do país.

O progresso de São Paulo e Rio de Janeiro é primeiramente substituído pelo pseudo-progresso de Brasília em formação. No texto, o narrador nos informa que “now the plan was realized, the stony capital was built, like a beautiful statue waiting for life to be breathed into it. The black space of the *sertão*, the blank calm of the inhuman night still presided beneath and above the schematic lights, the dazzling blackboard diagram.”¹⁹⁰ Brasília, segundo o narrador, “seems to float on the emptiness like a constellation, and then to tilt, as if wheeling toward takeoff past your own stationary position in space.”¹⁹¹

O deslocamento seguinte de Tristão e Isabel é para Goiás. Neste movimento o narrador declara que:

“Moving inland, they seemed to move backwards in time. Few automobiles contended with the bus for the narrowing road. Men and women bounced along shoulder on donkeys with giant eyelashes like those of dolls. The automobiles presented the square silhouettes, the running board and arched two-dimensional fender, of an earlier era, before Brazil had its own industries, when cars, already much travelled and often repaired, came second-hand from North America [...] the landscape itself, where wire-fenced fields did not interrupt the onrolling dry uplands, was itself like a twany hide, repellent to scratches and water, full of scars and pale scuff-marks.”¹⁹²

E ainda:

“Goiânia felt enough like Brasília – another abstract design imposed by planners upon an unresisting emptiness – for Isabel’s father to seem dangerously close.”¹⁹³

¹⁹⁰ *Brazil*, p.67.

¹⁹¹ *Brazil*, p.66

¹⁹² *Idem*, *ibidem*, p. 112.

Além das citações expressas pelo narrador e pelas observações e reações de Tristão e Isabel diante dos contrastes entre o civilizado, localizado em São Paulo e Rio de Janeiro e na cidade de Brasília e o primitivo e vazio, nos arredores de Brasília, em Goiás, no planalto matogrossense até o extremo norte do país, observa-se um recuo da História para o momento da colonização. Tristão e Isabel, nesse movimento para o interior do país, saem do “mundo civilizado”, industrializado do litoral sul, para um encontro com outros tipos brasileiros menos desenvolvidos, deslocados no tempo em relação à modernização do sul:

“They seemed under their loads to be moving backward in time, away from the furies that excessive population had brought to their century, into a chaste space where pairs of willing human hands would still be valuable. Isabel remembered from the maps the nuns had showed her at school that Brazil had an end in the west; it became Bolivia, or Peru.”¹⁹⁴

Esse movimento no tempo e no espaço, aparece na organização do enredo e das personagens Tristão e Isabel. A cada capítulo (alguns dos quais recebem o nome das regiões onde a trama ocorre) o casal se depara com o elemento primitivo na paisagem, na culinária, na caracterização daqueles com quem se encontram. Tristão e Isabel, apesar de serem formados no ambiente de progresso e de meros observadores, passam a incorporar costumes de onde se encontram. Assimilam, numa visão euclidiana que postula que o tipo humano se forma a partir da terra, do clima e da flora, os hábitos e gestos daquele Brasil, muito diferente de onde vieram. Ao fugirem de seus perseguidores, no *mato* do chapadão matogrossense, aprendem, por exemplo, com a índia Kupehaki a se alimentarem de insetos e a viverem como os índios.

Contudo, é no extremo norte do país que a volta no tempo e no espaço se consolida. Isabel e Tristão encontram um grupo de pessoas, bandeirantes, procurando desbravar aquele território para a coroa portuguesa.

Ponto de alto grau de irrealidade que exige do leitor, que acompanhava a história com benevolência, boa vontade, o encontro com bandeirantes acampados ao norte do país marca o ápice do contraste e da distância histórica entre a região

¹⁹³ Idem, *ibidem*, p. 113.

sul e seu progresso e o interior selvagem e primitivo do Brasil. Esse grupo de personagens, que resgatam Tristão e Isabel, são caracterizados como exemplos de “atraso” e subdesenvolvimento em seu mais alto grau. Vivem isolados do restante do país e do contexto internacional, ao ponto de perderem a noção de tempo, de história. Em pleno século XX, tentam ainda desbravar o território para o rei de Portugal e proteger o povo (índios) que encontram da ação catequizadora dos jesuítas.

No capítulo “The Rescue” esses bandeirantes são assim apresentados:

“These ruffians, of whom there were six or seven, were all bearded and clad in scuffed and tattered patchworks of leather and cloth; all wore a curious kind of chest armor, a carapace of rawhide padded inside with cotton [...] Their clothes showed years of weather and wear [...] A number carried muskets and blunderbusses. They murmured with echantment to hear Isabel speak as if tinkling, singing harpsichord had been transported from Venice or Antwerp to this remostest point of the advance of the civilization. Ages have passed since they have heard the voice of a white woman.”¹⁹⁵

Além da vestimenta e da falta de contato com pessoas de outras regiões do país, a não ser os índios que acreditam proteger, esses homens também defendem a escravidão dos negros (fazem de Tristão um escravo) e pensam que o lugar onde se encontram é São Paulo, ou seja, que as fronteiras do Brasil dependem do que foi por eles desbravado.

Efeito cômico, por exemplo, possui a conversa entre o líder do grupo que os resgata e Isabel:

“I have heard of kings,’ Isabel said timidly, ‘ but they ruled long ago.’
‘Aye,’ interrupted the round-faced José. ‘Long we have been in these backlands, having vowed never to return without Indians or gold. If we outlast a king or two, and find in our absence we have miraculously fathered a babe or three, what will it signify when rich men we return to our estates, with troops of willing servants to employ and barter for more land still? White gold is the goal, red gold is the gain.’¹⁹⁶

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*, p.149

¹⁹⁵ *Brazil*, p.164

¹⁹⁶ *Brazil*, p.167

Isabel e José falam de tempos diferentes. Ela se refere aos reis de Portugal como personagens históricas que conhecera por meio dos livros de história. José, por sua vez, vivendo num tempo diferente de Isabel, fala do passado como presente. Para ele, alguns reis eram também história, mas por certo Portugal tinha um rei governando e esperando que levassem a ele as riquezas que os bandeirantes acreditavam encontrar. Ademais, há na expressão de José a intenção de exploração de nossos colonizadores.

Além do caráter cômico e informativo desse diálogo e da inocência por parte daqueles habitantes da floresta, estão os extremos do país Brasil, que abriga tipos diferentes de pessoas. Essas personagens afastadas geograficamente do desenvolvimento do sul, afastam-se também historicamente, perdendo a noção do tempo cronológico:

“How long ago was this, my lord? How many seasons have you been travelling?”
“There is no telling, dear child. My brain has taken into itself the white fog of distances.”¹⁹⁷

John Updike comenta, em entrevista sobre o romance *Brazil* a Laura Mansnerus, que “Brazil still has an enormous hinterland which is mysterious to most middle-class residents of its eastcoast, even more than the Nebraska prairie is to your average New Yorker.”¹⁹⁸ Esta visão associada ao postulado de Euclides da Cunha vem justificar a disparidade entre esses extremos no romance.

O capítulo do encontro com os bandeirantes, não apenas ocorre no ponto mais afastado do território civilizado e em nível de conteúdo, mas também na linguagem arcaica daquelas personagens. As diferenças entre o sul e o sertão brasileiros acontecem, também, na linguagem utilizada por aquelas personagens. Como o romance é escrito em inglês, isto pode ser visto pela escolha das expressões do *Old English* para a linguagem dos bandeirantes em contraste com o inglês moderno utilizado no restante da obra e na fala das outras personagens.

Ao se dirigir a Tristão, no momento do encontro, José diz a ele:

¹⁹⁷ *Brazil*, p. 175

¹⁹⁸ Laura Mansnerus. *I made it up*. Entrevista com John Updike.

“Stay nigger’, a deep voice said, not unpleasantly, in a quaint and courteous accent Tristão had never heard before. [...] ‘From thy gaunt looks, thou hast long been in search of a meal.’”¹⁹⁹

Isto não passa despercebido pelo tradutor do romance para o português, no Brasil, que traduz o “exotismo” da linguagem dos bandeirantes para o português arcaico culto.²⁰⁰

A aparente irrealidade e falta de autenticidade, no conteúdo manifesto do texto, ou experimentação com aquele material misterioso a que se referiu Updike, pode ser entendido como uma visão de Brasil, por meio de seus contratos. Associada às idéias freyreanas – sobre as quais se comentará a seguir – o conhecimento da proposta de identificação nacional de Euclides da Cunha em *Os Sertões* é necessária para se ler o texto, mesmo neste primeiro nível de leitura e para não se incorrer no equívoco de inocentemente se valer da questão da autenticidade para se pensar o romance *Brazil*.

Seguindo-se à época de Euclides da Cunha, surgiu um novo contexto para o país e também novos pensadores que procuraram inovar as descobertas feitas por seus antecessores. Antonio Candido comenta que Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior “traziam a denúncia do preconceito de raça, a valorização do elemento de cor, a crítica dos fundamentos ‘patriarcais’ e agrários, o discernimento das condições econômicas, a desmistificação da retórica liberal.”²⁰¹

Dentre esses estudiosos, John Updike recorreu a uma das obras de destaque de Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*, para dela retirar material para lidar, principalmente, com a miscigenação brasileira e a possibilidade de se formar um “casal descombinado” bem como o elemento sexual como fator determinante na mistura de raças no território brasileiro. As idéias de Freyre também permeiam o romance e delimitam uma visão de Brasil mostrada em *Brazil*.

Gilberto Freyre fez parte desse grupo de pensadores que propuseram uma ruptura com o modo anterior de definição do Brasil. Contudo, não se faz exatamente um inovador, mas um estudioso que deve ser olhado como a ponte entre a tradição

¹⁹⁹ Brazil, p. 163

²⁰⁰ Cf. John Updike. *Brazil*. [Tradução de Marcos Santarrita]. SP, Cia. das Letras, 1994.

²⁰¹ Antonio Candido. Op. Cit, p. xli.

do século XIX e o pensamento social de seu período. Sociólogo-antropólogo-escritor foi pioneiro ao tentar investigar e descrever, numa perspectiva cultural, a identidade brasileira. *Casa Grande & Senzala*, sua obra fundamental, é um livro-documento que compreende a formação do povo brasileiro e influencia aqueles - quer nativos ou estrangeiros - que procurem entender essa realidade.

Embora desde sua publicação tenha sido alvo de críticas por parte de muitos estudiosos, *Casa Grande & Senzala* foi o primeiro estudo que tentou examinar as origens do povo brasileiro e culturalmente²⁰² entender o Brasil. O ponto de vista era o cultural e não mais geográfico/espacial, o biológico e racial (leia-se racista) como vinha sendo feito. Freyre procurou mostrar que a formação do povo se dava pela mistura de raças com culturas diversas, apreendidas no estudo da história íntima das pessoas. O resultado foi a defesa da tese de que o país era criado por uma mistura de culturas diferentes- a portuguesa, indígena e de negros africanos - e não de raças superiores ou inferiores e biologicamente determinadas.

Esta concepção de cultura era fruto do pensamento antropológico surgido no início do século XX nos Estados Unidos e Europa, tendo como fortes presenças Franz Boas, na América, e Malinowski na Inglaterra. A visão funcionalista desta abordagem tentava explodir a escada evolutiva mostrando que não havia povos inferiores e superiores, mas culturas diferentes, com historicidades diferentes e suas particularidades.

Essas idéias muito influenciaram Gilberto Freyre, a ponto dele escrever no prefácio a *Casa Grande & Senzala*:

“Creio que nenhum estudante russo, dos românticos, do século XIX, preocupou-se mais intensamente pelos destinos da Rússia do que eu pelos do Brasil na fase em que conheci Boas. Era como se tudo dependesse de mim e dos de minha geração; da nossa maneira de resolver questões seculares. E dos problemas brasileiros, nenhum que me inquietasse tanto como o da miscegenação.”²⁰³

²⁰² Refiro-me à antropologia cultural como campo de estudos e escola (principalmente a americana) que buscou demonstrar a importância da cultura sobre a formação da personalidade, combatendo assim o evolucionismo.

²⁰³ Gilberto Freyre, *Casa Grande & Senzala*. Prefácio à 1ª Edição. 23ª ed.RJ: José Olympio Editora, 1984, p.lvii

Aliado a essas idéias estava o próprio contexto brasileiro. Segundo Antonio Candido em “A Revolução de 1930 e a Cultura”²⁰⁴, os anos trinta foram marcados por uma “atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura”. Houve mudanças, reformas, engajamento social e político e uma preocupação em analisar a “realidade brasileira” a partir de seu passado e estudar grupos anteriormente não considerados como o negro, o índio, a população rural. Este foi um ambiente favorável às idéias freyreanas que então se apresentavam. No mesmo ensaio, Antonio Candido diz que *Casa Grande & Senzala* “funcionou como fermento radicalizante, modificando o enfoque racista e convencional reinante até então, sobretudo pela escolha dos instrumentos de análise [...]”²⁰⁵.

A sexualidade é outro forte elemento em *Casa Grande & Senzala*, pois explica que viemos do intercurso de senhores de engenho (portugueses) e índias e, posteriormente, negras escravas, em uma relação de dominador e dominado, presente naquela sociedade patriarcal e escravocrata. Para tratar dessas relações, sua linguagem é explícita, informal e autêntica. Esta característica de traduzir com autenticidade o que ocorreu no país na sua fase de formação foi, contudo, muitas vezes criticada por aqueles que viam neste recurso uma fuga da esfera científica, para a literária e ainda um problema de ordem moral:

“Numa obra como a de Gilberto Freyre, porém, sua língua deve ser simples e nossa, não julgo indispensável que seja chula, impura e anedótica, tal como aparece em tantas de suas páginas.
[...]

A linguagem de Gilberto Freyre devia ter um pouco mais de dignidade [...] Apenas estou querendo salientar que o estilo, aliás gostoso e agradável, que Gilberto Freyre emprega no seu livro, era mais próprio para outro gênero de literatura que ele pratica tão bem quanto a sociológica: o de ficção. Será que Gilberto, homem civilizado, vai a um jantar de cerimônia com o mesmo traje sumário com que saiu para o tênis matinal?”²⁰⁶

²⁰⁴ Antonio Candido. "A Revolução de 1930 e a cultura". In: *Educação pela Noite e Outros Ensaios*. SP. Ática, 1987, p.186;190

²⁰⁵ Antonio Candido. "A Revolução de 1930 e a cultura". In: *Educação pela Noite e Outros Ensaios*. SP. Ática, 1987, p. 187.

²⁰⁶ Afonso Arinos de Melo Franco. "Uma Obra Rabelaisiana". In: *Casa Grande & Senzala e a Crítica Brasileira de 1933 a 1944*. Recife, Cia. Ed. de Pernambuco, 1985, p.84

Gilberto Freyre, no entanto, não estava preocupado em ser digno, nem em produzir a moral de seu tempo. Ao contrário, ele queria investigar como foi a composição de seu país, suas origens, mesmo que para isso tivesse que dessacralizar o lar tido como bendito; tivesse que mostrar que uma sociedade como a nossa não foi só feita de virtudes. Renato Carneiro Campos declara que Gilberto Freyre “abrasileira” a língua funcionando como um “liberador de certos complexos culturais que existiam no Brasil.”²⁰⁷ Sua monografia teve caráter investigatório, de tessitura a partir da vida doméstica brasileira. Foi desta ampliação de fontes que retirou o material “indigno” das relações de nossos fundadores.

Embora John Updike tenha afirmado que a leitura de *Casa Grande & Senzala* contribuiu para a feitura de *Brazil*, não é somente por isso que se deve ver a presença de elementos freyreanos no romance. Na verdade, é o próprio romance que contém ecos daquela postura de entendimento do país e, ainda, a postura assumida por Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* encontra-se em consonância com o ideal de igualdade racial, aparentemente, proposta em *Brazil*.

A escolha das personagens centrais, Tristão e Isabel, funciona como símbolo da junção entre duas culturas de formação do povo brasileiro e que ainda coexistem em nosso país. Representam a aceitação da tese de Freyre de que viemos da cultura portuguesa, branca e dominadora e de uma africana, que pelo sistema patriarcal e escravocrata foi inferiorizada. Neste nível, é possível entender a relação entre os protagonistas, o que seria pouco provável, se não se considerasse a função que Tristão e Isabel desempenham no romance.

Esta não é uma questão puramente racial, de determinação biológica, como acreditam muitos críticos norte-americanos de John Updike. Mas, cultural e social, resultado de uma relação histórica de domínio de senhores e escravos. Quando Tristão e Isabel, por meio da magia do pajé, mudam de cor, por exemplo, igualmente se transformam seus interiores, suas descendências, suas histórias, sua relação com o meio social e sua sexualidade:

²⁰⁷ Renato Carneiro Campos. "Gilberto Freyre: Regionalista, Tradicionalista e Modernista". In: *Gilberto Freyre: Sua Ciência, sua Filosofia, sua Arte*. RJ, José Olympio Editora, 1962, pp.114-115

“Their new skins gave them a fresh opportunity for that most parlous act of love, negotiation. Who were they, these psychic shapes each to be defined by the invasion of the other? With different skins came different glands, different smells, different hair, different self-images, different histories. There was something sardonic in her sexuality now, something jaded by the experience of black female generations. From her dead white mother Isabel had inherited mostly an empty flirtatiousness, and perhaps a fear of childbirth. Now a different heritage had descended [...]”²⁰⁸

No momento da transformação o pajé diz a Isabel:

“Eyes are the window of the spirit. When your soul becomes black, then will your eyes also.”²⁰⁹

John Updike aceita a idéia de que o povo brasileiro vem da fusão entre brancos e negros; que o resultado é um amálgama cultural. Assim como Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*, defende que essa mistura se deu, primordialmente, pelo sexo. O amor de Tristão e Isabel é movido pelo sexo, que passa a ser a essência de suas vidas. O romance contém, assim, uma alta e explícita carga sexual. Muitas são as referências ao ato sexual dos protagonistas e personagens secundárias. São apresentadas de maneira explícita e detalhada a ponto de chocarem o leitor. Contudo, o autor não pretende com isso escrever um livro pornográfico - como foi também considerado *Casa Grande & Senzala* por parte de alguns críticos - mas fazer uma descrição honesta da relação sexual que para ele foi o elemento unificador entre as raças e culturas e ainda do que pensa ser este ato como se apresenta na sociedade.

A diferença entre ambos autores ocorre no tratamento desta sexualidade. Para Gilberto Freyre ela é patológica. Ele inicia o capítulo V de *Casa Grande & Senzala* referindo-se a sífilis, doença comum naquele sistema de relações extraconjugais e anti-higiênicas. O sexo é igualmente carregado de sadismo por parte do poderoso senhor de engenho. Em *Brazil*, a relação sexual, embora de certa forma também sado-masoquista, é justificada pelo amor das personagens e elevada a sublimação desse amor ao gosto da lenda que dá forma ao romance. É certo que

²⁰⁸ Idem, p. 191

²⁰⁹ Idem, p.178

em nome deste amor-sexual, o casal não tem filhos legítimos (os filhos de Isabel são de outros homens); a infidelidade não é considerada e a morte não é temida, se um pode se alimentar do outro. Depois que a índia Kupheaki é morta pelos Guaicurus, o casal é deixado à própria sorte na mata do Mato Grosso. Perto da morte, a entrega sexual significa a fusão entre eles, a sublimação do amor que atinge seu ápice na mudança de cor e de ser entre Tristão e Isabel.

A referência à sexualidade das personagens aparece também em outros romances de John Updike, principalmente na descrição das personagens masculinas e suas relações com as mulheres. Esta não é, pois, uma característica apenas de *Brazil*. Todavia, neste romance, ela é acentuada e, dentro do contexto, pertinente. Essa idéia reforça a premissa de que a sociedade brasileira é oriunda da mistura de portugueses, índios e negros; e que esta união ocorre por meio das relações sexuais entre estes grupos. O sexo em *Brazil* funciona como elemento de aproximação entre essas culturas representadas por Isabel e Tristão; seu tio Donaciano e a empregada índia Maria (que quando se torna esposa perde a atração pelo marido e o deixa), pela amante de Isabel, a índia Ianopamoko; a mãe de Tristão, uma prostituta, e seus amantes.

Outro dado cultural retirado de *Casa Grande & Senzala*, que aparece em *Brazil* é o do hibridismo do povo brasileiro ser provocado, além do sistema escravocrata da época de nossa formação, pela predisposição do povo português em ser híbrido. No primeiro capítulo de *Casa Grande & Senzala* Gilberto Freyre apresenta os portugueses como um povo indefinido entre Europa e África. E sua fácil adaptação ao clima tropical decorreria do mesmo fato, de seu ajustamento ao clima africano.

Em *Brazil* o pai de Isabel explica a Tristão que não se espantara com a cor da filha, pois ela possuía uma gota de sangue mouro por parte da mãe, o que fazia com que se bronzeasse com facilidade.

Tristão, algumas vezes, ao descrevê-la diz que mesmo com toda a palidez, a esposa tem uma “carinha de macaca”. Isto, ao mesmo tempo que prediz a mudança de cor de Isabel, fala do hibridismo do povo português, representado por ela.

Salomão, pai de Isabel, por sua vez, é descrito como um poderoso herdeiro de características de senhor de engenho. Ela explica a Tristão que seu pai não tem raiva dele, mas desgosto, fruto de sua condição cultural. Ele, segundo Isabel, quer o

melhor para ela, mas é incapaz de ver que o melhor é Tristão, pois “vê apenas com os olhos antigos, os olhos dos brancos poderosos, os olhos dos antigos donos de escravo e senhores de engenho”.²¹⁰

Tristão não concorda com o comentário da esposa por falar do passado como se fosse o presente. Contudo, mesmo sem que Tristão perceba, o narrador mostra que as palavras de Isabel se confirmam. Ele é aceito por Salomão, mas somente após mudar de cor. O sogro já não o considera inferior, embora seja quase a mesma pessoa que tentara perseguir e matar anos antes.

No que diz respeito à sexualidade, o pai de Isabel também age como seus antepassados. Ele considerava sua esposa como um ser sagrado, não realizando com ela seus desejos sexuais. Tornara-se um homem sensual com uma namorada, quatro anos depois da morte da esposa. Não era polígamo, como os colonizadores, mas a sexualidade se encontrava fora da esfera familiar, do casamento. Aliás, a mãe de Isabel, falece no parto, assim como as jovens sinhás na período de nossa colonização.

Salomão também admite ter se relacionado com uma rapariga negra antes de seu casamento, quando ia ao Rio de Janeiro. Ele pensa na possibilidade de ter um filho “ilegítimo” em algum lugar do país, o que sugere que aquela mulher tenha sido Úrsula e Tristão seu filho desconhecido.

O tio de Isabel, Donaciano, irmão de Salomão, da mesma forma representa a herança recebida da era colonial. Ele, separado, tem uma relação com sua empregada Maria, de descendência indígena, muito similar a de senhores de engenho e suas servas. Ele lhe paga um baixo salário, tem relações sexuais com ela e ainda lhe bate. A empregada aceita sua condição de ser inferiorizado e entende a razão do tratamento a ela dispensado. Diz a Isabel:

“Se às vezes me bate, é porque está com raiva dele mesmo. É porque está furioso com a tensão de ser um homem rico num país pobre. Está frustrado, porque o país não oferece espaço bastante para um homem refinado como ele. O país está sendo tomado pelos caipiras do sertão.”²¹¹

²¹⁰ *Brazil*, p.130

²¹¹ *Idem*, p.31

Maria, ainda, ao ser desposada por Donaciano, após quase vinte anos de subserviência, o abandona por não se sentir confortável na função de esposa, por sentir falta da relação que tinham.

A volta no tempo e no espaço, já comentada no estudo da idéias de Euclides da Cunha, encontra amparo também na proposta freyreana sobre a colonização brasileira. Nos capítulos que tratam sobre três anos de vida do casal no acampamento dos bandeirantes, eles têm contato com a cultura portuguesa e indígena.

Há no romance *Brazil* exemplos como esses, de caráter didático, retirados das idéias freyreanas sobre a formação do povo brasileiro e do papel da relação sexual neste contexto:

“The other co-ed present, pedantic Ana Vitória, with her astonishing hair cut in rough clumps and dyed burnt sienna and her tiny wire-rim eyeglasses perched on the end of her button a nose, intervened: “So does contemporary sociology romanticize, following after Gilberto Freyre, that master of self-congratulation. If Brazilians did not romanticized, they would have to awaken to their realities, and the realities of Karl Marx.”²¹²

Fragmentos como este, contudo, não são os melhores momentos do romance, ainda numa primeira leitura. A influência de *Casa Grande & Senzala*, mais precisamente dos capítulos IV e V, “O Escravo Negro na Vida Sexual e de Família do Brasileiro”, é mais valiosa quando se apresenta na estrutura do romance, principalmente como justificativa para a união de Tristão e Isabel. De fato, essa idéia da mistura de raças e culturas como proposta por Gilberto Freyre abre caminho para questões que serão respondidas no próximo nível de leitura, tais como a validação do uso do mito e do romanesco em *Brazil*. No que se refere a uma visão de *Brazil*, apresentada pelo autor no romance, há uma aceitação de que o povo brasileiro é fruto da miscigenação ocorrida no período da formação do país; que há a coexistência de culturas, detectável na tolerância racial, costumes, religião e culinária; que a sexualidade desempenhou papel fundamental nas relações entre nossos colonizadores, criando o povo brasileiro; que o país conta, ainda hoje, com

²¹² Brazil, p.101

uma alta carga sexual, vinda de seus antepassados; que a diferença de classes, no Brasil, poderia ser explicada pela própria história de colonização, ou seja, como fruto da relação entre dominador e dominado, representados pelo senhor de engenho e seu escravo.

Percorridos os projetos desses pensadores, percebe-se que neste primeiro nível de leitura o que se pode apreender são essas visões de Brasil, nas quais figuram a miscigenação e a possibilidade de uma democracia racial e a presença de contrastes, da coexistência no país do primitivo e do civilizado.

Em *Brazil*, essas idéias recebem um terceiro elemento harmonizador: o amor heróico de Tristão e Isabel. Como já foi mencionado, esse sentimento funciona como algo que dissipa os contrastes verificados e subexiste às diferenças, sejam elas raciais, histórico-sociais ou culturais dentro do país. Ele torna possível a inclusão e mobilidade social de Tristão, pelo menos em nível de magia, justificando (se é que há necessidade) a irrealidade do romance. Esse amor, contudo, num segundo nível de leitura adquire dimensões maiores e significado mais abrangente.

A permanência nesse nível de leitura traz alguns limites ao ato de interpretação de *Brazil*. Há que se considerar o caráter dual das fontes que são *Casa Grande & Senzala* e os *Sertões*. Ambos os livros trazem em si um misto de ensaio e ficção, um modo de pensar o país de alcance épico. Isso, de certo modo, desautoriza essa "visão de Brasil" e sugere que uma investigação da razão de fontes científico-literárias deva ser feita.

Se desejasse escrever um documentário sobre o Brasil ou ainda um romance de cunho neo-realista, o autor poderia ter recorrida a outros meios que lhe garantisse informações precisas. Recorrer à obras ambivalentes como as que configuraram as visões de Brasil, no conteúdo manifesto do romance, deixa uma pista inicial de que a intenção seja outra.

Esse ponto somado às questões que ficam sem resposta neste nível de leitura podem ser investigados nos segundo e terceiro níveis de leitura.

Passadas as primeiras barreiras que a leitura de *Brazil* impõe e procurando investigar as pendências que ficam de uma leitura de superfície desse romance, seguimos para o que chamamos de segundo nível de leitura. Trata-se de uma interpretação mais profunda, ainda que fragmentária, do romance no qual se procura desvendar pontos opacos ou escondidos. Esse exercício configura-se um avanço por parte de alguns críticos, na abordagem de *Brazil*, principalmente do ponto de vista do conteúdo do romance. Contudo, o que se apreende ainda são visões parciais do todo que propomos que o livro encerra. Neste sentido, verifica-se que *Brazil*, de modo velado, traz contradições norte-americanas presentes num diálogo entre os Estados Unidos e o Brasil.

De fato, neste nível de leitura, percebe-se que *Brazil* não está circunscrito a sua ambientação, mas lida com problemas norte-americanos na busca por uma identidade para o país. É nesse ponto, que o processo de reflexão da imagem do Norte por meio do Sul começa a acontecer. O leitor que chega a esse estágio de leitura de *Brazil* percebe que na apresentação de um modo de olhar o país Brasil há implicitamente a visão de quem olha. De fato, numa perspectiva dialética, que leva em conta o que ficou oculto no romance, há em *Brazil* um diálogo entre as realidades brasileira e norte-americana. Esse caráter dialógico não se apresenta claramente no romance. Vimos que numa leitura de superfície de *Brazil* o que nos é apresentado refere-se a uma leitura centrada na ambientação do romance e nos informes históricos imediatos que *Brazil* apresenta. De modo semelhante a *The Coup*, *Brazil* traz um conjunto de informações sobre o país onde se ambienta. Há, também, no romance a incursão de elementos históricos que levam o leitor a não perceber, num primeiro momento, o diálogo entre as duas realidades de que trata essa obra de ficção.

É no que fica silenciado, contudo, quando daquela abordagem primeira que é possível verificar com quem esse texto dialoga, ou seja, quais visões conflitivas aparecem em *Brazil*. Deste modo, quando dizemos que *Brazil* apresenta em sua tessitura algumas visões de Brasil como as propostas por Freyre e da Cunha, devemos perceber a que se referem essas visões e a quem e com que objetivo são utilizadas.

As teses de Gilberto Freyre e de Euclides da Cunha, como foi demonstrado, dizem respeito basicamente à formação e identidade do povo brasileiro. Embora tenham fundamentação teórica e temporal diversas, essas visões trabalham com a coexistência da diferença em território brasileiro. Vimos que Gilberto Freyre, neste sentido, apresenta uma sociedade mais arrendodada, em que a tolerância racial se apresenta. Ademais, a postura de Freyre vem marcada pelo saudosismo, como nos aponta Roberto Schwarz o que implica que “o curso da história significa o desaparecimento gradual de uma forma de sociedade admirável, ou ainda, a decomposição de um molde.”²¹³ Essa “sociedade admirável’ era a escravocrata, descrita e estudada por Freyre. Podemos então questionar para quem essa visão serviria. E a resposta que se apresenta é a de uma sociedade em que a miscigenação não seja uma constante e a tolerância racial (ou pelo menos “racismo cordial” não aconteça da mesma maneira). Essa pista associada a outras informações como declarações do próprio autor, sua autobiografia, abre-nos um novo caminho interpretativo para *Brazil*. Nesse sentido, se investiga para quem essas questões identitárias que privilegiam uma compreensão da diferença são importantes.

Nesta linha, destacam-se as leituras críticas de Dilvo Ristoff e Quentin Miller. Por meio de uma abordagem histórico-cultural, nos dizeres de Schiff, ambos avançam no sentido de uma interpretação mais profunda do romance e conseguem, dentro de suas propostas, detectar que *Brazil* seja algo mais que uma visão estereotipada do país em que se ambienta ou uma tentativa frustrada do autor John Updike em retratar o país a partir de visões de estudiosos como Freyre e Euclides da Cunha.

Dilvo Ristoff, em sua análise do romance, destaca que o Brasil, por sua formação e pela miscigenação de seu povo, é o ambiente escolhido por John Updike para apresentar aquilo que falta aos Estado Unidos – a tolerância racial. Para este crítico, Brasil é a nação ideal para o autor norte-americano lidar com questões raciais. Ademais, Ristoff não descarta que o romance seja sobre o Brasil, mas também sobre os Estados Unidos. Ele escreve que:

²¹³ Roberto Schwarz. *Seqüências Brasileiras*. p. 17

“Updike re-creates Tristan and Iseult’s story in order to deal with personal and national anxiety over American race relations. Consequently, even if we question the realism of its representation, *Brazil*’s setting has to be construed as a technical device created by Updike to add another perspective to and inform discussions about the complex racial situation in America, *not only in Brazil*. It is ultimately an affirmation – not of religion, or race, or ideology, but of love and faith in the future of America.”²¹⁴

A posição de Dilvo Ristoff advém não apenas do reconhecimento do escritor pela necessidade de uma maior democracia racial nos Estados Unidos, mas também por Updike buscar um futuro melhor para seus netos, filhos de casamento entre raças. Para esse crítico esse é um dos pontos que deve ser levado em consideração quando da leitura do romance. No parágrafo inicial de *Brazil* temos o seguinte comentário do narrador:

“Black is a shade of brown. So is white, if you look. On Copacabana, the most democratic, crowded, and dangerous of Rio de Janeiro’s beaches, all color merge into one joyous, sun-stunned flesh color, coating the sand with a second, living skin.”²¹⁵

Não somente esse trecho como toda a arquitetura do romance traz os elementos contidos nesse parágrafo de abertura de *Brazil*. Ele funciona como um eco da carta (literária) que John Updike escreve a seus netos em *Self-Consciousness*:

“ Queridos Anoff e Kwame:
Temos uma mistura de sangue. Sua mãe, minha filha mais velha, é loira [...] Seu pai é negro, o negro puro da África Ocidental [...] Os genealogistas afirmam que somos todos de origem comum [...].

²¹⁴ Dilvo Ristoff. “When Earth speaks of Heaven – the future of Race and Faith in Updike’s *Brazil*”. IN: *John Updike and Religion – the Sense of Sacred and the Motions of Grace* Wm. B, Eerdmans Publishing Co. UK, 1999, p. 78

²¹⁵ John Updike. *Brazil*. 1994, p. 3

Temos todos uma mistura de sangues, e produzimos resultados mistos.”²¹⁶

Jack de Bellis compartilha da proposição de Ristoff e sobre essa carta argumentando que:

“Certainly the birth of the two sons of Updike’s daughter and her Ghanaian husband, to whom he dedicated *SC* [*Self-Consciousness*], encourage his favorable depictions of African-Americans and precipitated his use of magic realism in *B* [*Brazil*] to enable whites and blacks to literally understand what it is like to live in the other’s skin. *B* [*Brazil*] demonstrates Updike’s vision of the future expressed in *SC* [*Self-Consciousness*], though the novel has a tragic ending.”²¹⁷

Schiff acrescenta que na tentativa de proteger seus netos e poupar sua família, John Updike escolhe escrever sobre esta questão identitária e racial norte-americana em terras brasileiras,²¹⁸ afastando assim qualquer possibilidade de identificação e especulação que porventura o romance pudesse causar.

O próprio John Updike reforça que há assuntos (como o de mistura interracial) que não poderia escrever num romance ambientado em terras norte-americanas, mas sim em terras brasileiras onde ele considerava que havia tolerância racial, “the Brazilian setting freed him to explore violence, which he had never felt able to do writing about the United States.”²¹⁹ Ele declara:

“There’s a limit to - I couldn’t have written this story in the United States, because I would have brought up short by too many areas where in fact I was barred. I do not know what it’s like to live in Harlem ghetto or - but I feel with Brazil I could - I could move enough and dare enough to try to construct a black, white romance.”²²⁰

²¹⁶ John Updike. *Consciência a Flor da Pele*. 1989, pp. 157- 197.

²¹⁷ Jack de Bellis. *The John Updike Encyclopedia*. pp.8-9.

²¹⁸ Schiff. *Op. cit.*

²¹⁹ Sarah Kerr. *Talking with John Updike - Imagining Brazil*. In: *Newsday*. 30-01-1994.

²²⁰ “John Updike discusses latest novel centered in Brazil” IN: *National Public Radio*. Saturday, 02-04-1994.

Em entrevista concedida a autora desta tese, John Updike declara que *Brazil* é sua “attempt to retell the legend of Tristan and Iseult and to discourse upon the racial issues which are so prominent a feature of both our countries”²²¹ Neste comentário, encontramos um aspecto da feitura desse romance detectado por Dilvo Ristoff sobre John Updike retomar a teoria freyreana de que, devido aos diferentes tipos de colonização, a relação entre raças têm sido mais possível no Brasil do que nos Estados Unidos. Gilberto Freyre, de fato, procura estabelecer um estudo comparativo entre o Brasil e os Estados Unidos, percebendo similaridades entre o Brasil e o Sul dos Estados Unidos no que tange a questões raciais e ao processo de colonização. Contudo, mesmo percebendo traços de similitude entre essas regiões, Gilberto Freyre propõe (a partir de sua perspectiva de menino da Casa Grande) que a escravidão foi mais branda e a tolerância mais acentuada em terras brasileiras. Essa proposta, “a vision of Brazil”, está presente em *Brazil* no trato desse assunto.

Richard Stern, ainda, comenta que para Updike:

“Brazil’s tolerance of color is underscored by extraordinary sensitivity to the varied colors of its population. There are as many Brazilian terms for them – caboclo, cafuso, mestizo, pardo – as Eskimos have for snow [...]. the emphasis on skin color in Updike’s novel, which offended some critics, may well be profoundly important to Updike. [...] Updike has made of Brazilian skin color a serio-comic poem that is by no means irrelevant to our North American dilemma.”²²²

Na leitura de Dilvo Ristoff há que se considerar esses três elementos – comentados anteriormente – para uma abordagem de *Brazil*: a lenda de Tristão e Isolda, na versão de Bédier; as idéias freyreanas; e a vida do autor.

Quentin Miller é outro crítico literário da obra de John Updike que, assim como Ristoff, foi além do conteúdo manifesto de *Brazil*. Esse estudioso, na verdade, faz uma investigação do romance dentro do conjunto da obra de autor procurando demonstrar como a Guerra Fria foi fator determinante na construção da identidade nacional norte-americana e como o trabalho de ficção de John Updike revela isso.

²²¹ John Updike. Entrevista concedida a Carla Alexandra Ferreira, por correspondência. 10-11-2002.

²²² Richard Stern. *Brazil* (book reviews). IN *The New Republic*. Vol. 210, 21-03-1994, pp. 40 (1).

Vimos em *The Coup* o posicionamento de Quentin Miller sobre como essa questão é, ao seu ver, presente nos romances de Updike. Para este crítico, este é o tema que permeia e une toda a obra do autor.

Miller sugere que para se ler trabalhos experimentais como *Brazil* “critics and reviewers who are baffled by these later projects need only look at the impact of the Cold War on all of Updike’s writings to explain why this nostalgic turn is a perfectly understandable development.”²²³

No caso de *Brazil* e principalmente em seu desfecho, Miller propõe que o romance trata da inocência perdida em decorrência das mudanças políticas e sociais ocorridas com o fim da Guerra Fria. Escreve que “Updike again returns to a bygone era - the late 1960s and early 1970s - in *Brazil*, and he again combines the impulse to retreat from history with the theme of a lost innocence.” Há, para ele, uma nostalgia por essa inocência representada pela força e invencibilidade do amor de Tristão e Isabel. No que poderíamos chamar de primeira parte do romance - o encontro do casal, sua fuga até a transformação mágica de suas cores e raças - Miller discute que Tristão e Isabel dominados pelo amor ficam alheios ao que acontece no mundo e em seu país. Não tomam conhecimento da Guerra Fria, mesmo tendo Isabel discutido seus reflexos e conseqüências na universidade, e do que aquilo provocava no Brasil. Quando já transformados e de volta à “civilização” passam a sentir os efeitos daquele fato histórico, sucumbem a ele e Tristão é morto no final do romance. O amor é desfeito e contaminado pelo contexto histórico.

Essas observações são esclarecedoras, valiosas e necessárias para se abordar *Brazil*. A partir delas pode-se acertar o caminho para trilhar a “desordem” do romance. Contudo, como proposto nesta tese e discutido mais adiante, acredito que se possa ir um pouco além nessas observações e, durante a interpretação do romance, observar que a percepção dessas ideologias de alteridade e apresentação de fatos históricos imediatos vistos nos fragmentos como a questão racial (ou a possibilidade de harmonia interracial), sexual, a Guerra Fria, por exemplo, são parte de um todo tratado nos romances *Brazil* e *The Coup: os Estados Unidos*. Esses fragmentos podem ser unificados e observados dentro de um discurso hegemônico norte-americano no qual os Estados Unidos assumem posição central.

²²³ D. Quentin Miller, Op. Cit., p.147

Pode-se, por conseguinte, compartilhar com a proposta de Roberto Schwarz que, numa resenha sobre a análise de Antonio Candido sobre *O Cortiço* escreve:

“Digamos que a unidade formal abrangente não é assegurada pelo baixo contínuo da obsessão do ganho, nem pela arquitetura dos contratos entre raças, climas e tipos nacionais, nem pela visão de classe que preside à narrativa, que entretanto são ingredientes capitais dela. Cada um destes é uma forma, com dinamismo próprio, a qual será arrastada e desautorizada em ato pelo movimento de conjunto, cuja forma geral tem a sua verdade na inverdade que as outras, vencidas por algo de mais substantivo, vão deixando entrever ao longo do processo.”²²⁴

Ainda:

“Na medida em que o problema é deslocado para dimensões tão vastas e incontroláveis como Natureza e Raça, o intelectual e o político perdem de vista a dimensão mais acessível mais acessível, que são os aspectos sociais, onde está a chave.”²²⁵

Acreditamos que esses fragmentos podem ser sintomas de algo mais abrangente que aqui colocamos como o inconsciente político norte-americano. Trata-se de resgatar como aponta Antonio Candido os “aspectos sociais, onde está a chave”. Nessa busca, formas como a questão racial e de determinado fato histórico, que possuem importância para a confecção do todo são “desautorizadas” dentro do conjunto, pois são parte e se modificam no todo do texto. Por isso, acima, comentei que a questão racial, por exemplo, é relevante para a interpretação do texto, mas se observada como parte do imaginário de um país central que por sua vez ocupa (e constrói) papel de destaque na nova ordem mundial e global, poderemos ver que a questão muda de foco e de lugar, o desejo por igualdade racial deve ser observado, neste contexto, como parte de um discurso de inclusão anômala que procura se confirmar em tempos de globalização.

Tanto a leitura de Ristoff quanto a de Miller conseguem detectar pistas daquilo que propomos nesta tese: de que *The Coup* e *Brazil* tratam dos Estados Unidos tanto em nível contedúístico quanto formal, não se diferenciando, portanto,

²²⁴ Roberto Schwarz. *Seqüências Brasileiras: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p.39.

²²⁵ Antonio Candido. “De Cortiço a Cortiço”. In: *O Discurso e a Cidade*. 1993, p.139

do conjunto da obra do autor, como quer a maioria da crítica. Esses dois estudiosos, por meio da apreensão de fragmentos, avançam no sentido de uma leitura mais profunda e esclarecedora de *Brazil*.

Contudo, o ato interpretativo de ambos, apesar do avanço que significam, toma esses fragmentos como conteúdo último do romance e não partes constituintes do todo, como aqui propomos. Para a hipótese desta tese, esses elementos particulares são sintomas e caminhos para se desvendar algo mais complexo e completo, ou seja, não se trata, como procurou-se mostrar na leitura de *The Coup*, no capítulo anterior, de apresentar questões particulares sobre os Estados Unidos, mas o próprio país em determinado momento histórico, em sua posição hegemônica mundial, sua visão do outro e de si mesmo.

Uma leitura que privilegie o fragmento, como a questão racial por exemplo, sofre de alguns limites que nos levam a buscar algo mais além, um terceiro nível de leitura, por meio da qual esta tese dá sua contribuição. Ao se concentrar numa parte e deslocá-la do todo, não se atinge o que de fato importa. Ao contrário, a questão da busca por uma democracia racial é descontextualizada e desconectada de fatores econômicos, por exemplo, que a determinam. Também, deixa-se de investigar o que esse discurso que procura resgatar as minorias verdadeiramente encobre. A busca pela inclusão racial em *Brazil* (ou nos Estados Unidos por *Brazil*) acontece dentro de um discurso de pluralidade e respeito à diferença presente em nosso tempo. Há de se considerar, contudo, em que nível essa inclusão prometida pela globalização, como um de seus aspectos positivos, realmente acontece.

Se, como nos ensina Jameson, verificarmos que o cultural deve ser considerado em termos econômicos e não como algo superior e alheio ao contexto, pode-se ir mais adiante nessa busca pelo que uma democracia racial norte-americana significa em *Brazil*. John Updike, de fato, como nos evidencia o romance tem essa preocupação; este é também elemento constituinte da identidade norte-americana. Contudo, como aqui argumentamos, *Brazil*, por meio de suas estratégias de contenção, ao mesmo tempo que traz o desejo de igualdade racial, não permite que ela seja possível, em nível de ficção. É neste momento que uma leitura da forma de *Brazil*, do romance como um todo, pode revelar que a democracia racial prometida em *Brazil* é algo muito mais complexo do que possa parecer, pois faz

parte da história e de um modo de pensar de determinado país, os Estados Unidos, num estágio de desenvolvimento específico do capital.

Quando inseridas no todo do texto e da história, essas visões parciais ficam desautorizadas. No caso de *Brazil*, esse desejo de inclusão é sintomático de um momento que pede por uma inclusão anômala, regida pelas leis do mercado em busca de um nicho de consumidores mais amplo. No texto, ainda, percebe-se que a tolerância racial no país na verdade trata-se de um “racismo cordial” e, no desfecho do romance, a inclusão não ocorre realmente, fica circunscrita ao plano mágico da troca de cores das personagens Tristão e Isabel, sugerindo que a igualdade racial só poderia acontecer em nível de magia e por meio do amor. Dilvo Ristoff comenta:

“What is that something that Updike thinks is worth of attention? The answer lies in that Brasil functions in the novel as a microcosm for the modern world at a large. Nowadays, unlike the days of Tristan and Iseult, love is not impeded by conflicts between aristocrats or nations at war but by issues that modern societies have transformed into centres of power and sources of social e political conflict [...]”²²⁶

Essa observação oriunda da leitura que esse crítico faz do romance, principalmente em sua concentração em determinado aspecto do todo, traz um outro ponto que, de certo modo, limita a interpretação que buscamos alcançar. Trata-se de colocar o amor, elevado ao nível do romanesco, como solução ou, pelo menos, a instância última onde as contradições são resolvidas. O crítico foi perspicaz em perceber a relação do uso do romanesco, que apresenta a sublimação do amor como seu objetivo final, para o romance. Verificamos, de fato, que é no amor ou pelo amor de Tristão e Isabel que, em *Brazil*, temos a dissolução das barreiras de toda ordem. Contudo, aceitar que seja este o tema e a proposta do romance, encerra um problema maior, o de se universalizar essa questão, ou ainda, o de não se perceber a universalidade contida nessa postura e no romance. Ao se universalizar ou reforçar o uso de *universals*, se abstraem as questões que de fato importam e, conseqüentemente, se contribui para a consolidação do *status quo*. Os elementos

que universalizam *Brazil* e suas interpretações (mesmo por parte de críticos bem intencionados e argutos como Dilvo Ristoff) desviam nossa atenção e faz-nos esquecer o que determina aquelas contradições encontradas no romance e ainda cria uma oposição entre o mundo material e conflitante e um mundo espiritual, lendário, ideal e harmonioso em que, num plano abstrato, tudo se torna possível. Essa oposição não oferece, finalmente, possibilidade de se pensar alternativas, criando, portanto, a idéia implícita de preservação. O Brasil não é exatamente um microcosmo do mundo, mas o lugar propício (dados os estereótipos e fatos históricos) para se trabalhar essas questões, como a possibilidade da união interracial, por exemplo.

Deve-se, portanto, reinserir a questão racial e de sua possibilidade de ocorrência no todo para revelar que o romance trata realmente dos Estados Unidos em toda sua complexidade, sua posição mundial e sua relação com os outros países e não apenas de um de seus aspectos, considerados fundamentais.

Não se pretende dizer que uma leitura como a do crítico Dilvo Ristoff não seja importante. Como foi mencionado anteriormente, essa abordagem de *Brazil* é verdadeiramente necessária e fundamental para se mapear o romance. Contudo, pode ser estendida para que se desvende o emaranhado que *Brazil* é e verificada na organização formal do romance, que como já mencionamos é o que afasta a maioria da crítica do autor. Ademais, a interpretação desse crítico funciona aqui como exemplo de leitura que se concentra num determinado fragmento de conteúdo do romance. Isso se aplica a qualquer leitura de *Brazil* (que não há até o momento) que se atenha a uma determinada questão em detrimento do todo. Ademais, argumentamos que devemos evitar em nossa interpretação desse romance (bem como de qualquer artefato cultural) transcender o horizonte da História.

Nesse segundo nível de leitura, podemos perceber que o amor antes tido como solução das contradições internas se estende a uma saída para conflitos identitários norte-americanos. Propomos, contudo, que ao se permanecer nesse estágio de leitura corre-se o risco de que esse amor leve à transcendência e ao escapismo. O amor em *Brazil*, que vem amparado pelo romanesco, já perceptível

²²⁶ Dilvo Ristoff. Op. Cit., p. 6.

neste nível de leitura, deve ser investigado na estrutura mesma da obra para se verificar o que de fato significa em *Brazil*.

No caso da leitura de Quentin Miller, que tem a Guerra Fria como pano de fundo em *Brazil* (e toda a obra de Updike), poder-se-ia avançar no sentido de completar essa descoberta em níveis mais abrangentes de leitura. Localizado o evento histórico que certamente está em *Brazil*, vale investigar sua relação com uma esfera maior: os Estados Unidos ocupando o pináculo da ordem mundial. Embora o tema proposto por Miller para toda a obra de John Updike pareça algo mais profundo que destacar um fragmento como conteúdo do romance, essa leitura também valoriza ainda um aspecto dos romances que estuda. Ademais, como já comentado no capítulo anterior, essa leitura se concentra em um fato histórico imediato, a Guerra Fria. Miller, é certo, relaciona este fato à identidade nacional norte – americana; verifica como a Guerra Fria molda o pensamento e as atitudes de uma nação e do indivíduo mesmo quando já não existe mais, ou seja, o que sua ausência provoca naquele povo dependente daquela situação. Trata-se de uma captação muito importante na leitura da obra de John Updike e, por certo, a Guerra Fria, como apresenta esse crítico, é fundamental para se entender a obra do autor. Contudo, no caso de *Brazil*, Miller arrola referências, em nível de conteúdo, sobre a Guerra Fria deixando de verificar a forma desse romance que é fundamental ou ainda a questão da nostalgia comentado por Miller em seu estudo sobre o romance. Ao nosso ver, não é exatamente a Guerra Fria que permeia a obra do autor, mas o que gerou a Guerra Fria, ou seja, a história dos Estados Unidos, no cenário global, desde que assume o poder do capital mundial. São nessas relações oriundas do movimento do capital, da sustentação do poder por parte do país hegemônico que se deve inserir um romance como *Brazil* e o conjunto da obra do autor, preocupado com a história da sociedade norte-americana. A Guerra Fria pode, então, servir como porta de entrada para se verificar uma questão mais abrangente trazida no romance.

Seria necessário, portanto, uma investigação de elementos ainda sem respostas, da revelação de mudanças na realidade socio-econômica e literária que o romance esconde. Nesta tese, argumentamos que *Brazil* encerra essas questões propostas por Ristoff e Miller, porém, engloba todo um modo de pensar do Estados Unidos enquanto protagonista de um momento histórico que confirma seu poder. O romance traz em si, enquanto um artefato cultural, esse imaginário norte-americano

em tempos de globalização e de desenvolvimento global do capital. Isto pode ser apreendido quando se percebe que o romance é sobre o imaginário norte-americano e não o brasileiro - neste imaginário estão discursos de irreversibilidade e progresso necessários, embutidos no ideário do pensamento único, global.

IV

Nessa seção - a que chamo de terceiro nível de leitura - a prioridade é a interpretação do conteúdo da forma de *Brazil*, ou seja, da verificação e do desvendamento das estratégias de contenção inscritas na estrutura desse trabalho de ficção e do conteúdo que esses elementos estruturais encerram. A escolha de Updike pela lenda de Tristão e Isolda, a conseqüente presença do mito e do elemento mágico no romance, o disfarce (a lei da máscara), a utilização de fontes duais (científico-literárias) como *Casa Grande & Senzala* e *Os Sertões* e as literárias como Machado de Assis, por exemplo, serão nesta seção discutidas, assim como fizemos em *The Coup*, para desvendar o que *Brazil* traz, para confirmar que esse é um romance sobre o tema constante do autor: os Estados Unidos (identificado em sua percepção do outro).

Dilvo Ristoff declara que para entendermos *Brazil*, principalmente como um livro sobre os Estados Unidos, devemos levar em conta o romance *Tristão e Isolda* de Joseph Bédier²²⁷. James Schiff igualmente comenta que para compreendermos o romance é necessário familiaridade com a lenda celta que abre caminho para o emprego do mito²²⁸, um dos elementos que destaquei como relevantes para a interpretação do texto. Comentamos que já num segundo nível de leitura, poder-se-ia perceber que *Brazil* é estruturalmente semelhante à lenda que lhe serviu de fonte e ainda que eram muitas as similaridades entre os dois textos.

Compartilhando da posição desses críticos, acrescentamos que um estudo do emprego do gênero romanesco, para tratar do conteúdo que já estudamos nesta

²²⁷ Dilvo Ristoff. "A americanização de *Brazil* de John Updike". In: *Estudos Culturais: o neo-realismo no contexto da crise da representação*. Florianópolis, Insular, 2003, pp.137-146

²²⁸ James Schiff. Op. cit.

tese, enquanto forma social, estratégia de contenção é mais relevante. Deste modo, torna-se possível, além de se entender *Brazil*, historicizar a escolha por esse gênero, no sentido de comprovar a hipótese desta tese.

Muitos são os autores²²⁹ que, nos tempos modernos, revisitaram a lenda *Tristão e Isolda*, na tradição da literatura em língua inglesa. De fato, *Tristão e Isolda* que aparece nos romances medievais do século XIII, retomado nos séculos XV e tornado expoente pela ópera de Wagner no século XIX, tem proporcionado, ao longo desta trajetória, material para diversos estudos, leituras e interpretações, principalmente por se constituir da apresentação do mito humanizado e por permitir, no ato da leitura, a polaridade na recepção do mito: trata-se de uma história de adultério ou da exaltação do amor humano.²³⁰

Brazil, nesta trajetória, não é o primeiro texto em que John Updike faz uso da história de amor de Tristão e Isolda. Updike faz a releitura da lenda em três romances, contos e um poema²³¹. Na verdade, o interesse do autor surge quando faz a revisão do tratamento dado à lenda por outros autores como, por exemplo, Denis de Rougemont. Para esse autor, comenta Updike, “Tristan and Isold are not in love with each other but with ‘being in love’, which creates a false reciprocity disguising a ‘twin narcissism’. They venerate spirit over flesh and in their ‘love-myth’ hate creation. Love becomes a way of escaping the world.”²³²

Embora Updike aproveite muito do posicionamento de Rougemont, principalmente a questão de se escapar do mundo que aparece como lugar de tensão para os heróis, Updike discorda com o veio narcisista que Rougemont confere a sua interpretação do mito. Segundo a crítica de seu trabalho, John Updike procura modernizar a lenda acrescentando o elemento dor ao amor dos amantes, vistos como casal. De Bellis comenta que “the modernizing of the legend contains the enduring truth that love paradoxically causes pain; despite the demands of ego and the restrictions of marriage, whether ancient or modern, lovers threaten the social order.” Neste sentido, Updike tem revisitado a lenda para tratar do relacionamento conjugal e extraconjugal de seus protagonistas, centrando-se no

²²⁹ Cf. Jack De Bellis. *The John Updike's Encyclopedia*. 2000

²³⁰ Para uma lista dos romances e contos em que John Updike faz o uso do mito para lidar com as relações conjugais, consultar: Jack De Bellis. *The John Updike Encyclopedia*. 2000.

²³¹ Jack De Bellis. *The John Updike Encyclopedia*. 2000, p.452

mito da subversão social atribuído a Tristão no que diz respeito ao casamento. Buscas pelo amor ideal fora do casamento, entendido como instituição social que restringe a liberdade individual, são marcadas pela dor que a ruptura social traz. Contudo, apesar do elemento trágico ser incorporado a sua leitura da lenda, para Updike o ponto fundamental do mito tem sido o amor sublime, em espírito e carne.

No caso de *Brazil*, o impedimento não se encontra no casamento como muitos de seus outros textos literários, “in updating the myth, Updike substituted for adultery the barrier of color.”²³³, principalmente; as barreiras são históricas e sociais. Essa mudança de foco é relevante para a interpretação neste terceiro nível de leitura, uma vez que revela um caminho a seguir na aplicação ou revisitação do mito de Tristão e Isolda nesse romance. Os impedimentos à união do casal que representam o Mal aparecem tanto no plano contedístico como no formal e revelam um modo de pensar o nosso tempo, presente no imaginário norte-americano. Assim como os casais dos outros romances do autor buscavam a libertação das amarras do casamento, Tristão e Isabel buscam, de modo mítico, a realização de seu amor em detrimento de sua cor, classe social e gênero, e da história (fatos passados como a colonização, escravidão, imperialismo, por exemplo) que sedimenta essas oposições.

Brazil não apresenta somente um enredo semelhante à lenda de Tristão e Isolda, na versão de Bédier, mas também traz elementos estruturais próprios do gênero romanesco do qual *Tristão e Isolda* faz parte. Northrop Frye, na descrição do romanesco escreve:

“The essential element of plot in romance is adventure, which means that romance is naturally a sequential and processional form. [...] and as soon as romance achieves a literary form, it tends to limit itself to a sequence of minor adventures leading up to a major or climatic adventure, usually announced from the beginning, the completion of which rounds off the story, We may call this major adventure, the element that gives literary form to the romance, the quest. [...] the complete form of the romance is clearly the successful quest, and such a completed form has three main stages: the stage of the perilous journey and the preliminary minor adventures; the crucial struggle, usually

²³² Idem, ibidem, pp. 452-453

²³³ Idem, ibidem, p.454.

some kind of battle in which either the hero or his foe, or both, must die; and the exaltation of the hero. We may call these three stages respectively, using Greek terms, the *agon* or conflict, the *pathos* or death-struggle, and the *anagnorisis* or discovery, the recognition of the hero, who has clearly proved himself to be a hero even if he does not survive the conflict.”²³⁴

Percebe-se, na leitura de *Brazil*, esses elementos e movimento descritos por Frye. Embora com um enredo e ambientação modernos, os elementos constituintes do gênero que lhe empresta a estrutura estão presentes no romance: Tristão e Isabel, herói e heroína, uma vez unidos, afrontam seus inimigos - família, classe social, raça – e saem pelo país para viver sua aventura amorosa. A busca de ambos é pela possibilidade do casal de viver o amor que sentem um pelo outro em detrimento de todas as barreiras postas por seus antagonistas – quer sejam as outras personagens ou sua própria caracterização. O conflito a que o herói deve vencer acontece no mundo, que para Frye é apresentado como espaço intermediário entre o céu e o inferno. Tristão e Isabel trocam de cor e parecem ter vencido seus inimigos e conquistado seu objetivo, cumprindo o que fora a eles predestinado. Quando Isabel se sente desencorajada na busca do amor, por ter perdido seus filhos, Tristão reafirma a ela o valor da busca do casal:

“He looked grave, and spoke softly as if to pull back her outcry from the vastness of scandalized silence. ‘You disappoint me, Isabel,’ he said. ‘Why is the world so elaborate, if it has no purpose? Think of the care that goes into the least little insect and weed around us. You say you love me; then you must love life. Life is a gift, for which we must give something back. I believe in spirits,’ he told her, ‘and in destiny. You were my destiny, and I yours. If we die without a struggle now, we will never reach our fates. [...] I know this, Isabel: you and I were brought together not to feed children into the world’s maw, *but to prove love – to make for the world an example of love.*”²³⁵

A postura de Tristão, diante do amor e do casal, seria inconsistente se não se tratasse da fala de um herói romanesco que procura vencer os conflitos que se

²³⁴ Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1957, p.187

²³⁵ *Brazil*, p. 159 [grifo nosso]

apresentam e, como o mito de Tristão (que lhe empresta o nome) buscar com a amada a plenitude do seu amor. Esse sentimento, que constitui a busca dos heróis, é elemento fundamental e organizador de *Brazil*. Frye escreve que a busca – *quest* – é “the element that gives literary form to the romance.” O amor em *Brazil*, dentro da estrutura do romanesco, seria o Bem que tem como opositor o Mal: os impedimentos raciais, sociais e de gênero contra os quais o casal luta.

Vale ressaltar que não se trata de um romance realista com a incursão do elemento romanesco na narrativa, como seus outros trabalhos. Sandra G. T. Vasconcelos²³⁶, ao investigar a origem e trajetória do romance (*novel*) e seu contraponto com o romanesco, argumenta que o surgimento do romance não sufocou a reatualização do mito no interior da narrativa. Ela declara que os “modos não-realistas de ficção sempre sobreviveram, ainda que tendo que recorrer ao mecanismo do deslocamento [...] mesmo no interior do romance dito realista.” De fato, para a autora a diferença entre o gênero romanesco e o romance não é tão simples, pautada somente na pura fantasia e no fotográfico, uma vez que ambos gêneros apresentam o recurso da coerência interna que lhes confere verossimilhança. Contudo, Sandra G.T. Vasconcelos reconhece que a distinção existe e que seria mais proveitoso pensá-la de modo a associar o romanesco a um realismo “episódico” ou ‘conjuntural’, porque restrito a alguns detalhes ou a descrição de uma cena ou personagem” e o romance a um “realismo ‘dominante’ ou estrutural”, visto como princípio geral de construção do romance em todos os seus elementos constitutivos.”²³⁷

A estrutura de *Brazil* corresponde ao primeiro tipo, os detalhes e informações que recebemos constituem um segundo plano. O texto possui uma estruturação romanesca que permite a violação das leis naturais e a presença da magia e do maravilhoso no romance. A verossimilhança ocorre, então, por meio de sua ordem interna e, desse modo, é possível aceitar, por exemplo, a mágica troca de cor do casal e sua volta no tempo cronológico e a impossibilidade do romance entre eles; pode-se igualmente verificar que suas vidas são regidas pelo Destino (ou deuses)

²³⁶ Sandra G. T. Vasconcelos. *A Formação do Romance Inglês: ensaios teóricos*. Vol. 1 [Trabalho apresentado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte da exigência para obtenção do título de Livre-Docência em Literaturas de Língua Inglesa.] São Paulo, 2000. p.

rumo à tragédia final. Richard Chase²³⁸ escreve que os eventos extraordinários que ocorrem no interior do texto possuem valor simbólico ou ideológico e não um compromisso com a realidade. Isso possibilita a esse gênero se valer do uso de formas míticas ou simbólicas. A organização interna de *Brazil*, pautada na estruturação do romanesco, permite, portanto, que não se cobre do romance a representação do real e que se aceite a aventura “improvável” dos protagonistas em terras estrangeiras. Nesse sentido, uma dos primeiros motivos de se considerar a organização formal de *Brazil* é a de questionar a crítica e leitores do autor que têm visto o texto como uma falha no projeto representacional de John Updike.

O romance *Brazil* apresenta, em muitos momentos, elementos da realidade do país onde se ambienta. De fato, os primeiros e os últimos capítulos dessa narrativa cíclica possuem, aparentemente, alto grau representacional, o que pode nos levar a pensar que: a) seja uma obra literária semelhante a outros trabalhos do autor, principalmente no que se refere à utilização do mito; b) seja um romance sobre o Brasil, do ponto de vista do estrangeiro; c) essa tenha sido a intenção do autor, frustrada pela incursão do elemento mágico no romance.

Todavia, afirmamos mais uma vez, que se considerarmos essa organização formal de *Brazil*, pautada no romanesco, e se olharmos mais detida e atentamente para esses capítulos “mais realistas” e também para esse texto literário como um todo, podemos constatar a desautorização dessa representação do real dentro de uma estruturação maior: a do gênero romanesco.

No primeiro capítulo do romance, desde a aproximação do casal e de seu amor fulminante – mesmo se considerando que se trata de um contexto histórico em que a ousadia de Isabel pode ser entendida como rebeldia à tradição e busca pela liberdade de expressão - há vários elementos que conferem à união de Tristão e Isabel *status* cavalheiresco e heróico. A narrativa se abre, embora num ambiente de possível realidade, numa atmosfera elevada, romanesca:

“One day not long after Christmas Day years ago, when the military was in power in far-off Brasília, the beach felt blinding, what with the noon glare, the teeming bodies, and the salt that Tristão brought back in his eyes from the breakers beyond

²³⁷ Idem, *ibidem*, p. 25

²³⁸ Richard Chase. *The American Novel and Its Tradition*. New York. Doubleday, 1957.

sandbar. So strongly did the December sun strike down that small circular rainbows had kept appearing in the spray of the breakers, out there beyond the bar, all about the boy's sparkling head, like spirits."²³⁹

Tristão, primeiramente atraído por Isabel fisicamente, se dirige a ela e a presenteia com ares cavalheirescos que já no início nos dão pistas da aventura que viverão no romance. Imbuído do papel de herói, ele promete à jovem proteção:

"You are in no danger from me, I swear. I will do you no harm.' The pledge sounded solemn, the boy's voice experimentally dipping into a manly timbre."²⁴⁰

E a seu chamado Isabel responde com a mesma postura nobre, conferindo a esse primeiro contato de ambos um ar solene:

"Isabel reached toward his palm, the color of silver polish, with the hand that glinted with the stolen oval ring.
'Would you like to come with me?'
'Yes, always', Tristão said.
'Then do.'
'Now?'
'Now is the time,' she said, her blue-gray eyes gazing into his, her plump upper lip puckered in solemn thought, 'for us.'"²⁴¹

A partir desse momento, o casal inicia sua aventura em busca da plenitude de seu amor, apesar das barreiras de toda ordem que se lhes interpõem. A união é selada, no apartamento de Isabel, pelo ato sexual que se torna, em meio à descrição realista e até patética do quarto, "religious, a kind of eternal incrimination."²⁴²

À medida que a narrativa se desenvolve, o espaço deixa de possuir caráter mimético e passa a assumir a condição de antagonista do herói e heroína. As adversidades do meio, evocando a proposta de Euclides da Cunha, funcionam como

²³⁹ *Brazil*, p. 3

²⁴⁰ *Idem*, p. 7

²⁴¹ *Idem*, p.10 (15)

²⁴² *Brazil*, p.17

uma das facetas do 'Mal' contra o qual o casal tem que lutar para obter sucesso em sua busca. Isabel acrescenta que "it is not my father that hunt us [...] It is the system."²⁴³

Essa atmosfera romanesca (e a conseqüente desabilitação do real) é acentuada pelo estilo de John Updike em *Brazil*. A linguagem utilizada na narrativa e na fala das personagens do romance também é ajustada à revisitação da lenda, adequando-se a sua proposta no romance.

Schiff comenta que o estilo da prosa de Updike é concomitantemente motivo de grandeza e de crítica do autor. Para alguns seu estilo assume muitas vezes uma preciosidade e inteligência que não corresponde ao conteúdo de seus romances. Contudo, para Schiff, "Updike's America's greatest poetic novelist – a master of metaphor, scene, description, and image. No one in America writes a better sentence, or a more beautiful, graceful, precise, and lyrical prose. Updike's language – melodious, fresh, and lively – can at times be simply astounding."²⁴⁴

No caso de *Brazil* essa verbosidade somada a um aspecto de tradução encontrados no romance provoca críticas a esse livro. De fato, se somente o conteúdo manifesto do texto é considerado, percebe-se uma confusão que vai para a inconsistência por parte do autor que usa um estilo rebuscado e performático na fala e apresentação de um jovem favelado. Pode-se, portanto, pensar que há no romance, no que diz respeito à linguagem, um certo esnobismo e preconceito de John Updike ao não querer assumir e apresentar a linguagem local e da classe social a que Tristão e seus irmãos pertencem, por exemplo.

Argumentamos, contudo, que o estilo de *Brazil* deve ser entendido dentro da estrutura de romanesco que o livro apresenta. A linguagem, neste caso, também é elemento constitutivo da forma escolhida para o romance; ela é adequada (e serve) ao conteúdo e forma dessa narrativa. Por um lado, a linguagem de Tristão concorre para seu enobrecimento: ele não fala como um menino de rua, analfabeto, mas como um herói romanesco errante em sua busca pelo amor e a mudança de raça e de classe social.

²⁴³ Idem, p.152

²⁴⁴ James Schiff. Op. Cit. p.9

Por outro lado, a verbosidade de Tristão – associada a outros elementos que apresentaremos mais adiante – confirma a secularização do mito em *Brazil*, principalmente por meio da sátira. Como o coronel Ellellôu, em *The Coup*, o discurso de Tristão é ridicularizado e desautorizado por uma série de acontecimentos no enredo que provam que sua busca e seu discurso são inúteis e mera nostalgia por tempos passados, não combinando com a proposta de progresso e de união global contidas no romance. Percebe-se, pelo recurso da ironia, que a busca de Tristão é apresentada como improvável e possível somente num plano mágico, a-histórico. Num encontro com uma prostituta, na rodoviária de São Paulo, por exemplo, Tristão diz à mulher que gostava dela, mas que seu coração “is pledged to another.”²⁴⁵ Sua linguagem cavalheiresca destoa da situação em que se encontra e do restante desse capítulo (A Rodoviária) que apresenta a vida dita por Tristão “realista” da prostituta Odete e do despertar agitado da cidade de São Paulo.

Embora o estilo de *Brazil*, visto deste modo, estar em consonância com a organização formal do romance, há momentos em que a linguagem perde essa função e assume um papel didático e informativo no texto, como se o autor almejasse um público específico: o norte-americano ou ainda não pretendesse fugir completamente ao seu projeto de escritor realista. Esse recurso, ao contrário dos elementos realistas episódicos do romance, são momentos menos interessantes no texto e não encontram consonância com o todo.

De qualquer modo, deve-se salientar que não se trata somente de uma reatualização do mito e da lenda que o traz, mas de uma reescritura desses elementos em que o romance é organizado no modo formuláico da lenda que lhe serve de base.

Essa constatação é fator relevante na interpretação de *Brazil*. Contudo, não é ainda suficiente para se apreender o romance, pois essa visão, na maioria das vezes, é naturalizada. Faz-se necessário, portanto, verificar o que essa transposição da lenda encerra, ou seja qual sua função em *Brazil*.

A resposta convincente para essa questão não se encontra na leitura do tema explícito de *Brazil*. Tampouco no segundo nível de leitura em que já se percebe alguma importância da organização formal para o texto. De fato, nesse estágio de

²⁴⁵ *Brazil*, p. 93

leitura, a união do herói e da heroína pela magia - elemento possível no tipo de texto escolhido – funciona, além do caráter experimental por parte do autor, como o desejo pela vitória do Bem sobre o Mal, pelo sucesso da busca do herói, uma sugestão e solução em nível da magia para problemas de ordem material.

No terceiro nível de leitura, contudo, o uso do romanesco e da presença do elemento mágico e fantástico que esse gênero permite assume outro significado que se opõe e encerra, ao mesmo tempo, o desejo utópico de igualdade e sua negação, paradoxo contido na própria configuração do romanesco.

Northrop Frye afirma que o romanesco é “a wish fulfillment or Utopian fantasy which aims at the transfiguration of the world of everyday life in such a way as to restore the conditions of some lost Eden [...]”²⁴⁶. Neste sentido o estudo desse gênero ocorre por meio de categorias éticas binárias como bem e mal.

Detweiler comenta que John Updike pretende com a utilização do mito em sua ficção encontrar “some possibilities for filling the void felt by demythologizing and secularization”,²⁴⁷ no sentido de buscar um antídoto para problemas de nosso tempo, como por exemplo, a artificialidade do mundo.

Ao historicizar a teoria do romanesco de Frye, Jameson argumenta que “Frye is therefore not wrong to evoke the intimate connection between romance as a mode and the ‘natural’ imagery of the earthly paradise or the waste land [...]. What is misleading is the implication that this ‘nature’ is in any sense itself a ‘natural’ rather than a very peculiar and specialized social and historical phenomenon.”²⁴⁸ Frye, ao ler todos os textos que apresenta do mesmo modo, numa perspectiva diacrônica (como já comentado em *The Coup*) e colocando-os num esquema único, os naturaliza e deixa de considerar o momento em que ocorrem. Os textos que poderiam funcionar como diagnóstico histórico-cultural que aparece com a escolha por essa forma, principalmente no desejo utópico da recuperação da coletividade, fica amenizado quando a leitura dessa forma é descontextualizada.

No romance *Brazil*, podemos verificar que a escolha de Updike por essa determinada estrutura se apresenta como a melhor (ou a única) possibilidade para

²⁴⁶ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*. 1981, p. 110

²⁴⁷ Robert Detweiler. *Breaking the Fall: Religious Readings of Contemporary Fiction*. 2nd. ed. Louisville: Westminster John Knox, 1995.

²⁴⁸ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*. 1981, p. 112

se lidar com problemas concretos na sociedade em que vive, para buscar a tolerância e a união, que para o autor são fundamentais para uma nação que apresenta ideais de liberdade. Ademais, essa forma permite “a process of *transforming ordinary reality*”²⁴⁹ ao contrário de propor uma substituição do real por um mundo ideal.

Em um ensaio sobre algumas questões nacionais, John Updike declara:

“Freedom is our second bluebird. My early fiction, I notice, was much concerned with its elusive nature. [...] We extend freedom to others in the form of forgiveness, of forbearance. A free society must be a tolerant society. Even the tyrannies of love must be moderated. [...]

De Tocqueville thought, citing the equally oppressed citizens of a tyranny, that you can have equality without freedom; but you cannot have, I believe freedom without equality. [...] But if inequality becomes too great in fact, the sense of any unity will diminish, and I fear that is the present trend.”²⁵⁰

Esse desejo individual é parte do inconsciente político norte-americano, principalmente dentro de um discurso de inclusão ou de busca pelo respeito à diferença contido no pensamento globalizado do qual os Estados Unidos é representante. Assim como no romanesco, espera-se que o Mal, qualquer ameaça a essa aparente igualdade, à idéia de uma sociedade global seja destruída pelo herói. Essa autorização para tentar destruir o Mal (entendido como o diferente) vem historicamente sendo consolidado, como foi visto no capítulo anterior, por uma política de benevolência social adotada pelos Estados Unidos para justificar sua hegemonia. Em entrevista a Hsu-Tung-Ching, ao comentar sobre os Estudos Culturais nos Estados Unidos, Jameson comenta que os norte-americanos “think they are in the universal; that somehow we are the end of history; there are no other realities than this one, or other realities are culturally determined – what the French do, what the Chinese do- but the United States is the true and universally human.”²⁵¹ Essa teoria “uni-mundista”, reforçada pelo fim das forças opositoras e pela nova configuração mundial do capital, encontra amparo na forma romanesca,

²⁴⁹ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*. 1981, p.110

²⁵⁰ John Updike. *More Matter: essays and criticism*. 1999, pp.9-10.

principalmente nas categorias do Bem e do Mal oriundas do emprego das “personagens” do herói e do vilão.

Milton Santos propõe que essa idéia de igualdade (associada ao Bem) seja uma das fabulações da globalização. Para o crítico, a globalização pode ser entendida como fábula se contrapondo a uma globalização perversa e incongruente. Ele escreve que:

“Há uma busca de uniformidade, ao serviço dos atores hegemônicos, mas o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. [...] Esses poucos exemplos [...] permitem indagar se, no lugar do fim da ideologia proclamado pelos que sustentam a bondade dos presentes processos de globalização, não estaríamos, de fato, diante da presença de uma ideologização maciça, segundo a qual a realização do mundo atual exige como condição essencial o exercício de fabulações.”²⁵²

Castells²⁵³ tem opinião semelhante à de Milton Santos acrescentando que, de fato, a integração entre os mercados financeiros, nessa era global, existe; porém, a penetração no mercado não é recíproca. A igualdade, para esse estudioso, ocorre na tecnologia de informação que diluiu as noções geográfico-temporais. Neste sentido, Castells propõe a distinção entre economia global e economia mundial. Valendo-se de uma definição dada por Braudel, esta é uma economia em que a acumulação de capital avança por todo o mundo” e “existe no Ocidente, no mínimo, desde o século XVI”. Castells sugere que “uma economia global é algo diferente: é uma economia com capacidade de funcionar como uma unidade em tempo real, em escala planetária” como desdobramento da economia mundial. Contudo, para o mesmo estudioso o desenvolvimento é desigual.

O desejo de igualdade e uniformidade não é facilmente detectável no texto e na própria sociedade onde ele é produzido – a norte-americana. De fato, para lidar com essa questão, o autor se vale de um ambiente neutro e, de certo modo, mágico para seu povo. Greg Victor, argumentando sobre a coexistência do Primeiro e

²⁵¹ Hsu-Tung-Ching. *Marxism and the Historicity of Theory: an Interview*. 8/13/02, p.09

²⁵² Milton Santos. *Por uma outra globalização*. 2000, p. 19

²⁵³ Manuel Castells. *A Sociedade em Rede*. 1999, pp. 23, 26.

Terceiro Mundos no Brasil e a caminhada do país rumo à globalização, escreve que para muitos norte-americanos, o país ainda é visto como “Rio. Samba. Coffee. Beaches. The Girl from Ipanema [...]” Contudo, ele adverte que o “Brazil seem much larger and all-embracing than it does in the snapshot views carried around in the heads of many North Americans. Brazil is much more than coffee and carnival, beaches and bossa nova. So, too, does Brazil seem to be rising.”²⁵⁴

Vimos no capítulo sobre a fortuna crítica de John Updike que essa visão restrita sobre o país onde se ambienta o romance, aparece também nas resenhas de muitos críticos do livro. Contudo, à medida que fazemos a interpretação do romance, principalmente por meio da leitura política do texto, examinando especificamente nesta seção o conteúdo da forma de *Brazil*, percebemos que esse modo de pensar vem deslocado no ‘Outro’. Afirmamos, mais uma vez, que devemos descobrir (como tentou-se fazer até o momento) que nesse texto explícito sobre o Sul temos, contudo, o Norte. E o discurso do Norte, permitido pelo uso do gênero romanesco em *Brazil* é o da proposta de inclusão e conseqüente igualdade apresentada pela globalização, enquanto “fábula” produzida pelos Estados Unidos.

Tristão e Isolda traz o mito do herói civilizador que tem a função de educar os que estão a seu redor. No romance, Tristão procura educar seus iguais, a família preconceituosa de Isabel, a própria heroína, na tentativa de ensinar que a mobilidade social é possível uma vez que se rebele contra as imposições sociais e se busque pelo amor sem medidas. A lenda ainda apresenta o mito do casal, da complementaridade que é seguido do mito da marginalidade, provocada pelo movimento de conjunção do casal, da descoberta do outro. Tristão e Isolda, pelo amor, sacrificam sua função social para viver seu destino, mesmo que tenham que se defrontar com a morte. Trata-se de uma experiência mítica a dois. Não existe Tristão sem Isolda e tampouco Isolda sem Tristão.

Por essas suas características, *Tristão e Isolda* servem bem ao propósito de se lidar com a desigualdade encoberta pelo momento histórico no qual o romance *Brazil* é escrito – o da globalização. John Updike não poderia tratar desse modo de pensamento global e norte-americano, dessa proposta de igualdade não apenas

²⁵⁴ Greg Victor. “First and Third World coexist uneasily as Brazil lurches toward global prominence”. In: *Post-Gazette*. World News. Pittsburgh, PA, April 1, 2002.

racial, mas em toda sociedade se não contasse com uma forma literária que possibilitasse transformações utópicas. Jameson comenta que “Frye is surely not wrong to assimilate the salvational perspective of romance to a reexpression of Utopian longings, a renewed meditation on the Utopian community, a reconquest (but at what price?) of some feeling for a salvational future.”²⁵⁵ O crítico ainda escreve que:

“Romance in its original strong form may then be understood as an imaginary ‘solution’ to this real contradiction, a symbolic answer to the perplexing question of how my enemy can be thought of as being *evil* (that is, as other than myself and marked by some absolute difference), when what is responsible for his being so characterized is quite simply the *identity* of his own conduct with mine, the which – points of honor, challenges, tests of strength – he reflects as in a mirror image.”²⁵⁶

Apesar de se apresentar como a forma ideal de salvação para a busca identitária norte-americana e consonante com um discurso de remoção das barreiras, por sua própria estruturação e pelo tratamento de secularização que Updike dá ao mito em *Brazil*, o romanesco enquanto forma assume a função de conter esse desejo utópico, de esperança por dias melhores.

Apresentar a possibilidade de mudança pela transcendência, a dissolução das contradições do mundo material por meio do elemento mágico e mitológico traz o pressuposto de que no mundo concreto, que a narrativa mitológica tenta contar e entender, isso não ocorre. Na tentativa da inclusão, encontra-se a exclusão declarada. Na impossibilidade de ver mudanças a não ser numa esfera fora da história, há um elemento mais forte que, mesmo não intencionado por John Updike aparece para conter o romance em sua apresentação de alternativas e críticas sociais. A irreversibilidade histórica, outro elemento do discurso de consolidação do pensamento único global, na sua coexistência com o mitológico no texto, vem disfarçada de revisão do mito e de uma versão moderna dele. Ela aparece, não apenas quando se tem a transcendência como possibilidade de mudança, mas

²⁵⁵ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*, pp.104-105

²⁵⁶ Idem, *Ibidem*. p. 118

principalmente quando, em *Brazil*, o mitológico vai por todo o romance sendo secularizado.

Ao longo desse texto literário, assim como aconteceu com Ellelloû em *The Coup*, os votos solenes de Tristão e Isabel são desautorizados pelo cotidiano. A *quest* dos heróis vai gradualmente sendo desprovida de valor para no final ser derrotada pelo mundo.

O Tristão moderno, brasileiro, não tem uma espada, como um nobre cavaleiro, mas uma lâmina de barbear (uma gilete) que usava em seus tempos de “trombadinha” no Rio de Janeiro. Sua armadura é uma roupa gasta e simples, de menino de rua, depois trocada pelo terno e roupas mais caras de homem branco e burguês. O anel que dá a amada em sinal da aliança entre eles é roubado de uma “gringa” que coincidentemente tinha a medida do dedo de Isabel. A inscrição DAR do anel, que para os amantes, era misteriosa e trazia curiosamente o verbo da doação, é segundo o pai de Isabel uma jóia de estimação usada por membros da instituição norte-americana, as “Daughters of the American Revolution”. O pai assegura a filha que, embora não fosse tão fácil adquirir um outro anel como aquele, ele tinha contatos em Washington e poderia encontrar outro para o casal.

Além disso, a conquista do amor trouxera a ele e a Isabel uma acomodação (próxima da apatia) burguesa em que seus espíritos livres foram contidos pelas convenções sociais que suas posições lhes impunha:

“Tristão prospered in his job. He took up the status-appropriate activities – tennis, jogging, squash, wind-surfing [...]. In these years there were for Tristão and Isabel promotions at work, renovations at home, little crises in health, an automobile accident or two, vacations [...] there were dental appointments, teas, dinner parties, confirmations, graduations, school soccer matches, and children’s recital to attend. The banality, the brightly masked tedium of bourgeois life – taletellers remain balked by it.”²⁵⁷

Embora possamos, neste nível de leitura, perceber esse movimento gradual de racionalização do mito, é no desfecho do romance que a contenção da utopia do gênero romanesco acontece. Mesmo pela mágica troca de cor e pela aparente

²⁵⁷ *Brazil*, pp. 234, 239-240

vitória do amor, o novo Tristão, deslocado de sua classe social e grupo étnico, é morto:

"Then in a place where the lights of the bustling beach-front were especially distant, so that to his expanded pupils the wavering foam had an intimate brilliance of its own, a human shadow was in front of him, and two more were behind. A medium-sized knife reflected starlight on its flat side. 'Your watch', a boy's fragile, panicky voice said, in English, adding, to be safe, '*Ihr Armbanduhr.*'

'Don't be a *pentelho*,' Tristão told the sudden presence.

'I am one of you'.

[...]

'You want my watch? Here is my watch.' Holding his hands high, like a xangô dancer, Tristão stripped off the flexible band, let them see that it was a Rolex [...] and flipped it into the sea, the firmament of phosphorescence.

'*Porra*', exclaimed the boy in front of him, in simple wonder.

The knife in Tristão's back [...] slipped through his coat and skin as easily as a razor [...]. he reached toward his belt for his razor, but there was no razor [*que usava para atacar e se defender quando era garoto de rua*]. Gem had been his friend in another life, and he laughed, wanting to explain this and so much else to the boys, who could have been his sons, but who, frenzied with terror and magnitude of what they were doing, but all striking to express their solidarity, slashed and stabbed at the crouching, toppling white man, as a lesson to all such white men who think they still can own the world."²⁵⁸

A solução mágica da troca de cores, de cultura e de classe por que passam não é suficiente para a vitória do herói. Tristão é morto assim como toda a possibilidade de fusão e igualdade de raça e de classe social. Neste momento, a declaração dada por Updike sobre o ato criativo estar, de certa forma, circunscrito ao território e a sua cultura parece verdadeiro. Contudo, mais que limitação territorial ou cultural, essa contenção vem da irreversibilidade que essas soluções revelam.

Essa história, anteriormente contada em *The Coup*, com o exílio de Ellelloû e a incorporação da África ao movimento de expansão do capital, é retomada em *Brazil* de modo mais incisivo. Assim como Ellelloû, Tristão está dividido entre dois mundos – postos como irreconciliáveis - após a mudança mágica de sua cor e,

²⁵⁸ Idem, pp.254-255. [grifo nosso]

conseqüente, mobilidade social. Neste romance, apesar do desejo, o amor não vence no final, a busca do herói é ironicamente destituída de sentido. O amor é interrompido pelas contingências sociais e históricas e, no final das contas, parece, mesmo num ambiente neutro, mitológico, ou num país de tolerância racial e entre classes maior que nos Estados Unidos, não ser possível vencer as barreiras. Dilvo Ristoff comenta que apesar do elemento religioso e fantástico ocuparem lugar importante em *Brazil*, o Brasil do romance "is a place where magic religion and love have their limitations and can no longer act upon reality with their twelfth century strength."²⁵⁹

Essas resoluções, geralmente não percebidas, nos níveis anteriores de leitura e camufladas pela forma de *Brazil*, ao mesmo tempo em que denunciam um retorno da esfera mitológica ao *mundano*, trazem a visão norte-americana que não consegue ver saída para essas questões. Na verdade, confirmam os textos como produtos de um discurso de irreversibilidade em que não é possível se imaginar alternativas, a não ser deixar a História seguir seu curso "natural". De fato, o desejo de inclusão tem seu contraponto na impossibilidade dessa inclusão contida no próprio discurso que busca a uniformidade. Nesse sentido, *Brazil* revela essa contradição em que se buscam "coisas do bem", mas se aceita que não acontecem de fato. Essa característica está, como já mencionado, na contradição do romanesco que encerra em si a esperança por alternativas e também a impossibilidade de acontecerem na história, principalmente quando essa forma é deslocada da sociedade e período histórico na qual surgiu.

Há, de fato, na proposta do livro 'desejos utópicos' que por si só demonstram alguma possibilidade a princípio. Porém, são imediatamente combatidos por 'uma força maior' da qual o autor também faz parte. Desse modo, o romance, embora tente produzir a necessidade de um discurso alternativo, reproduz a contradição de nosso tempo que está no cerne da proposta global.

Em *Brazil* o tratamento da lenda é considerado trágico; nem mesmo a magia pode salvar o amor de Tristão e Isabel.²⁶⁰ A tragédia também se encontra na versão de Bédier cuja vertente é a do "belo conto de amor e morte". Neste texto, contudo, a

²⁵⁹ Dilvo Ristoff. "When Earth speaks of Heaven: the future of Race and Faith in Updike's *Brazil*." In: James Yerkes, *The Sense of Sacred and the Motions of Grace*. 1999, p.78

²⁶⁰ Idem, *Ibidem*, p.454.

morte dos amantes, no desfecho da história, traz a libertação e a sublimação do amor. Em *Brazil*, a morte ocorre somente para Tristão, o que faz que o amor seja vencido no final do romance. Ao contrário da lenda, Isabel não morre com Tristão, para a sublimação do amor. Ao ver o corpo estendido no chão, ela ainda tenta uma atitude heróica, mas “the crowd grew bored. There would be no miracle today. Eyes still shut, Isabel could hear people resuming conversations and drifting off [...] the spirit is strong, but blind matter is stronger. Having absorbed this desolating truth, the dark-eyed widow staggered to her feet, tightened her robe about her nakedness, and let her uncle lead her home.”²⁶¹

A morte, portanto, não é em *Brazil* a sublimação do amor, a união eterna dos amantes como sugere a lenda recontada por Bédier ou como coloca Rougemont:

“Assim, essa preferência dada ao obstáculo desejado era a afirmação da morte, um passo em direção à Morte! Mas uma morte de amor, uma morte voluntária, depois de uma série de provas que purificarão Tristão; uma morte que seja uma transfiguração, e não um acaso brutal. Portanto, trata-se sempre de conduzir a fatalidade exterior a uma fatalidade interior, livremente assumida pelos amantes: *é a redenção de seu destino que eles alcançam ao morrerem por amor; é uma vingança contra o filtro.*”²⁶²

Tampouco, não funciona como *anagnorisis* ou momento de descoberta sugerido por Frye, no qual se reconhece o valor do herói, mesmo que tenha morrido. Em *Brazil*, ela funciona como um disfarce para reforçar o caráter irrevogável dos conflitos, da possibilidade de se imaginar alternativas, e ainda na afirmação de que existe apenas um caminho, sendo reprimidas as formas de oposição, a outra voz no diálogo que o romance traz.

A confirmação e o reforço desse discurso de irreversibilidade e da naturalização desse modo de pensar podem parecer desencorajadores, uma vez que se a obra literária é mercadoria, determinada pelo modo de produção vigente, de que então valeria o ato de interpretação? A resposta e a saída para essa constatação é a do próprio paradoxo da arte que ao mesmo tempo em que reproduz

²⁶¹ *Brazil*, p.260

²⁶² Denis de Rougemont. *A História do Amor no Ocidente*. [trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz], 2 ed., São Paulo, Ediouro, 2003, p.63

seu contexto, produz um conjunto de novas idéias para a resistência. Maria Elisa Cevasco escreve:

“Mas se hoje a cultura, como ensina Jameson, está a serviço do dinheiro, para que então continuar a se preocupar com ela? Mesmo na mais administrada das sociedades, os produtos culturais ainda são ‘atos sociais simbólicos’, e representam intervenções, no melhor dos casos inovadoras e surpreendentes, em situações históricas concretas cujos conflitos tentam incorporar e resolver de forma imaginária.”²⁶³

Brazil em sua apresentação pelo romanesco se abre a possibilidade de uma visão simultaneamente utópica e secularizada que pode ser apreendida somente neste terceiro nível de leitura. Isso não significa dizer qual vertente é verdadeira, ou se o autor atingiu seus objetivos ao escolher uma forma mitológica de intervenção em sua realidade, mas serve para diagnosticar qual a função do uso do romanesco para a interpretação de *Brazil*. A duplicidade de sentido contido na forma do romanesco para a estrutura de *Brazil* revela as contradições do momento histórico (que é processual) em que é escrito.

O romanesco, a presença do mito e da magia própria da lenda em *Brazil* além de funcionarem como estratégia de contenção do tema de *Brazil*, de seu conteúdo, também são responsáveis pela resistência em se interpretar o romance. Primeiramente, na combinação de elementos reais e mágicos, ocorre uma falsa falta de autenticidade que provoca a recusa de leitores e críticos em se investigar o que *Brazil* apresenta. Vencida essa barreira, um outro limite acontece. Ao se detectar que *Brazil* se estrutura em torno da lenda de Tristão e Isolda, procura-se interpretar o romance num modelo hermenêutico mito-crítico, que transcende a História e encobre o tema do romance. Além disso, ao se optar por um modelo de interpretação do mito em *Brazil*, há ainda que se considerar que esse modo de ler, descontextualizado e fragmentário, é sintomático de nosso tempo que, segundo Castells²⁶⁴, confirma o fim da história e a aceitação do destino da sociedade marcada pelo ceticismo social e por uma concepção despolitizada diante do mundo.

²⁶³ Fredric Jameson. *A Cultura do Dinheiro*. [prefácio de Maria Elisa Cevasco] p. 13.

De fato, uma leitura a-política como essa revela o inconsciente coletivo de nosso tempo no qual essas questões são abstraídas e vistas por partes aparentemente desconexas e imediatas.

Associado ao emprego do mito está outro elemento importante para a contenção da narrativa histórica em *Brazil*. O disfarce, também presente em *The Coup* atinge seu clímax em *Brazil*. Ao trocarem de cor, Tristão e Isabel assumem nova cultura, nova história, nova posição social.

Para Machado de Assis, a máscara é necessária para a integração social. É uma lei imperiosa que demonstra a inconsistência do sujeito e a crença de que se é impossível viver fora das determinações de uma dada sociedade.

Alfredo Bosi, em um ensaio sobre o conto machadiano - "O Espelho"²⁶⁵, discute a necessidade de Jacobina do olhar dos outros, o que chama de primeiro espelho. Na ausência desse olhar, para que possua identidade, recorre ao espelho "que reproduz com fidelidade o sentido desse olhar". Contudo, Jacobina só se reconhece alferes com sua farda, sua máscara: "Sem farda, não és alferes; não sendo alferes, não o és.". A farda é *status* social. A alma interna, o eu romântico é descaracterizado e só "será" por meio da máscara e da visão do outro. No conto, Jacobina narra ao grupo que o ouve atentamente:

"O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos da moça, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés de casa, tudo me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte que ficou em comigo foi aquela entendida com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado."²⁶⁶

²⁶⁴ Cf. Manuel Castells. Op. cit, p.24.

²⁶⁵ Alfredo Bosi. *O Enigma do Olhar*. São Paulo, Ática, 1999, p.99-100.

²⁶⁶ Idem, pp. 100-101

A lei da máscara, apesar de usada num contexto diferente ao de Machado (ele critica a valorização de um 'eu' romântico em detrimento de determinações sociais) , é mandatória em *The Coup* e *Brazil*. É necessária a transformação para que existam socialmente. Embora disfarçados, os olhos de Isabel continuam azuis e para o pai ela parecia um pouco mais morena. Tristão, por sua vez, beneficia-se com a mudança, porém, por detrás da máscara de homem branco, ele ainda se sente semelhante aos garotos que o mataram.

O disfarce aparece em *Brazil* para reforçar a secularização do mito que contém uma visão de impossibilidade de inclusão.

Brazil, tendo desvendadas suas estratégias de contenção, contam a história de um período que propõe um desenvolvimento global do mercado e, por isso, a inclusão. Todavia, retrata também a confusão desse momento que se revela desigual, no qual foram retirados "os esteios que sustentavam a estrutura internacional e, em medida ainda não avaliada, as estruturas dos sistemas políticos internos mundiais. E o que restou foi um mundo em desordem e colapso parcial."²⁶⁷

²⁶⁷ Eric Hobsbawn. *Era dos Extremos - O breve século XX: 1914-1991*. [trad. Marcos Santarrita], São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 251

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurou-se, ao longo desta tese, demonstrar que *The Coup* e *Brazil* não são romances menores ou tentativas frustradas de representação dos países África e Brasil, no conjunto da obra do autor. Ao contrário, foi proposto que ambos romances tratam do mesmo tema com o qual John Updike procura trabalhar, ou seja, oferecem um retrato dos Estados Unidos. Desse modo, *The Coup* e *Brazil* são reinseridos na ficção do autor.

A tentativa nesta tese foi a de, por meio da leitura política desses textos, reler essas obras e reavaliar essa crítica no sentido de preencher as lacunas de interpretação desses romances. Isso foi possível ao se perceber que além das questões não resolvidas quando das interpretações anteriores, esses romances necessitavam do mesmo modelo de interpretação para, como afirma Fredric Jameson, “restaurar pelo menos metodologicamente a unidade perdida da vida social e demonstrar que elementos amplamente distantes da totalidade social são, em última instância, parte do mesmo processo histórico global.”²⁶⁸

Essas colocações exigiram que primeiramente se voltasse para a obra de Updike como um todo, para que fosse possível perceber em que momento a ruptura formal, que *Brazil* e *The Coup* representavam, acontecia e em que sentido diferiam dos outros romances do autor. Ao retomar, no primeiro capítulo, a trajetória literária de Updike, percebemos que seu projeto literário tem sido marcado por traços neo-realistas a ponto de sua obra ser classificada dentro dessa vertente. Essa postura, vimos, tem caminhado lado a lado com a proposta pós-moderna da metaficção. Representante de um grupo de escritores que busca, em meio a uma crise de representação, “ocupar-se das circunstâncias concretas das lutas cotidianas” e “tornando a simplicidade a sua forma de apontar para a sofisticação subjacente”²⁶⁹, Updike tem sua obra rotulada e circunscrita a essa linha literária.

Dentro desse contexto, *The Coup* e *Brazil* surgem como romances diferentes tanto em nível de conteúdo como formal. Segundo James Schiff, “*The Coup* and

²⁶⁸ Jameson, Op.cit., p. 231

²⁶⁹ Dilvo Ristoff (org.) *O Neo-realismo no contexto da crise de representação*. 2003, pp.11-12.

Brazil stand as the most radical, unexpected works in Updike's highly diverse oeuvre²⁷⁰, pois além de sair de seu ambiente doméstico, da apresentação da família de classe média, norte-americana, Updike emprega o elemento fantástico nesses textos literários.

Nessa linha, foi discutido que, além de romances aparentemente diversos do restante da obra de John Updike, *The Coup* e *Brazil* apareceram em momentos isolados (entre eles há um espaço temporal de dezesseis anos) e descontínuos. Num determinado ponto da obra do autor, mais precisamente em 1978 e 1994, Updike foge a seu modo costumeiro de trabalho e escreve esses livros ambientados em países periféricos.

Esse movimento excêntrico (que se desvia do centro) no conjunto da obra de John Updike não foi bem recebido por parte da crítica acostumada com o modo neo-realista de narrar do autor. Argumentou-se, no capítulo sobre a fortuna crítica do autor, que pautados na esfera da autenticidade, *The Coup* (menos que *Brazil*) e *Brazil* foram considerados projetos mal-sucedidos na carreira literária de Updike. Conclui-se que o autor deveria retornar aquilo que fazia bem, que conhecia: a vida norte-americana. Sua tentativa de retratar a África e o Brasil fora frustrada pelos limites geográficos e de nacionalidade. O olhar de Updike, no final das contas, era o olhar do estrangeiro que “toma tudo como mitologia, como emblema”²⁷¹ e apresenta, em partes do romance, uma visão estereotipada desses países.

O primeiro movimento de análise desses romances foi então o de desconfiar dessa mudança na trajetória literária de John Updike e na crítica apoiada na mimesis para explicar (ou recusar) *Brazil* e *The Coup*. Essa inquietação partiu do pressuposto de que essas disfunções continham muito mais do que aparentemente apresentavam e eram sintomáticas de um movimento maior. Roberto Schwarz argumenta que o “interesse dessa idéia ‘desumanizada’ e puramente relacional de configuração artística, cheia de implicações materialistas e desabusadas, não está na harmonia, mas na dissonância reveladora, cuja verdade histórica é tarefa da interpretação evidenciar.”²⁷²

²⁷⁰ James Schiff. *John Updike Revisited*. 1998, p.155.

²⁷¹ Adauto Novaes et al. *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p.363

²⁷² Roberto Schwarz. *Seqüências Brasileiras: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p.41.

The Coup e Brazil destoavam internamente, enquanto objetos individuais – ou textos propriamente dito. Diferiam também do restante da obra do autor e, em vez de serem investigados, eram relegados ao silêncio e ao esquecimento por uma crítica valorativa desses romances.

Foi proposto, contudo, que isso tem acontecido, não pela má vontade dos críticos em lidar com esses romances “diferentes”, mas pelas estratégias de contenção inscritas nesses romances, em sua organização formal, e em nosso modo presente de lidar com esses textos. Essas estratégias ocorrem no inconsciente político desses textos impedindo que se apreenda a História, que aparece no texto literário como manifestações simbólicas.

Nesse sentido, o crítico deve se posicionar como um “social therapist exploring the areas where the painful problems of the modern society have been buried or ‘repressed’”.²⁷³ Trata-se de mapear esses romances e detectar seus subtextos, o inconsciente político dessas obras, restituir-lhes um lugar no conjunto da obra do autor e vencer a resistência do leitor (nossa resistência) “to his political unconscious and to his denial (in the United States, the denial of a whole generation) of the reading and the writing of the text of history within himself”.²⁷⁴

Com o intuito de destacar e revelar essas estratégias de contenção para, numa leitura a contrapelo, procurar desmascarar a ideologia contida na forma desses romances, *The Coup e Brazil* foram interpretados em três níveis de leitura. O movimento foi o de, a partir do conteúdo manifesto desses textos (primeiro nível), identificar os fragmentos e pensamentos truncados, imprecisos e opacos nesses romances para, finalmente, reinseri-los na totalidade da História e verificar qual é a “história” contada nesses romances.

Desse modo, percebeu-se que no estágio inicial de contato com os romances, o que se podia verificar era a história (entendida como eventos passados e presentes) da África e do Brasil.

Nesta perspectiva, *The Coup* mostra-nos as contradições locais como a seca, a pobreza advinda da forte estiagem, a conseqüente usurpação do poder, a coexistência do primitivo (costumes tribais, os nômades, superstições e crenças) e

²⁷³ Adam Roberts. *Fredric Jameson*.2000, p.62.

²⁷⁴ Fredric Jameson. *The Political Unconscious*. 1981, p.34

moderno (aparatos tecnológicos e automobilísticos) no país ficcional de Kush. E, diante dessa apresentação, que vem reforçada pelos informes históricos de países africanos, o que se pode apreender é que o tema desse romance é o retrato dos problemas de nações africanas no período pós-colonial. Ademais, percebe-se também que essa narrativa apresenta certo grau de humor para tratar dessas questões.

Em Brazil, o que se detecta, num primeiro nível de leitura, é uma história de amor em terras brasileiras que paralelamente revela aspectos do país onde se ambienta. Traz relatos de nossa história, remontando a nosso passado colonial e apresenta contrastes de desenvolvimento do país, em que algumas regiões são mais industrializadas que outras ou, como coloca Greg Victor:

“Brazil has First World industries – steel, electronics, automobiles, aerospace – along with First World financial institutions, universities and cultural attractions. Brazil also has Third World poverty, corruption, crime and disease. These side-by-side worlds are reflected in one of the widest gaps between rich and poor among nations.”²⁷⁵

Além disso, pode-se notar, já nesse primeiro nível de leitura, que esse retrato do país parece limitado e, em alguns momentos, estereotipados e exóticos. Trata-se não da história do Brasil, mas de visões de Brasil que destacamos como as de Euclides da Cunha e Gilberto Freyre. Essas fontes moldaram o modo de ver de Updike para a composição do romance, como ele mesmo afirma.

No que se nomeou de segundo nível de leitura, o que aparece em ambos os romances é a realidade norte-americana já pré-anunciada no estágio anterior de leitura. Por meio desses romances sobre o Sul, pôde-se perceber oculto um jeito de ler do Norte, no caso dos romances, representados pelos Estados Unidos, até mesmo por Updike ser um escritor norte-americano.

Nesse ponto da análise, pôde-se observar que há um diálogo implícito no texto entre Norte e Sul, ou seja, entre Brasil e África e os Estados Unidos, detectável por meio das lacunas percebidas quando do primeiro movimento de interpretação do

²⁷⁵ Greg Victor. “First and Third World coexist uneasily as Brazil lurches toward global prominence.” In: *Post-Gazette*. Sunday, March 24, 2002.

romance. Nessa interpretação algumas características atribuídas aos Estados Unidos aparecem naquilo que está ausente ou escondido em *Brazil* e *The Coup*.

Desse modo, em *The Coup* resgata-se o diálogo entre Primeiro e Terceiro Mundos contido nas contradições localizadas no país africano. Foi dito, no capítulo de interpretação do romance, que as contradições internas de Kush eram atribuídas ao um modo errôneo de governar conferidas aos países africanos pelo Banco Mundial. Nessa formulação, estavam ausentes a política norte-americana de apoio à descolonização da África e sua resposta – para uma recuperação de sua hegemonia ameaçada – à crise de 1970, a qual desenvolveu a Guerra Fria. Nesse nível de leitura, portanto, há a possibilidade de ver que *The Coup* traz a posição desses países da África diante desse conflito mundial e suas conseqüências. O que o romance apresenta de Estados Unidos é esse seu papel, enquanto uma superpotência, nesse cenário.

Em *Brazil* a presença do Norte vem na busca da democracia racial nos Estados Unidos. O diálogo entre as duas realidades pode ser percebido naquilo que falta ao outro. O Brasil apresentado como um país de tolerância racial, nos remete a um outro lugar em que isso não ocorre, em que a inclusão é um desejo. A história de Tristão e Isabel poderia acontecer neste país, uma vez que, segundo Gilberto Freyre, isso faz parte de nossa formação enquanto povo. A história norte-americana de desigualdade racial vem à tona quando se tenta harmonizar essa questão pelo amor em *Brazil*.

No terceiro nível de leitura, procurou-se reinserir esses fragmentos detectados nos níveis anteriores na totalidade histórica e, assim, foi possível afirmar e confirmar a hipótese desta tese de que ambos romances tratam dos Estados Unidos. Desse modo, foi argumentado que a Guerra Fria, em *The Coup* e o desejo de inclusão social contido em *Brazil* eram partes do todo camuflado pelas estratégias de contenção da forma desses romances.

The Coup e *Brazil* contam, desse modo, a história do expansionismo capitalista, cujo processo aparece em *The Coup* para ser desenvolvido em *Brazil*. Naquele romance aparece o expansionismo liderado pelos Estados Unidos enquanto estado hegemônico, no século XX e o sucesso “neo-imperialista” desse processo. Em *Brazil* o expansionismo é entendido como dominação global do mercado, ou seja, o mercado livre em escala global.

Essa História norte-americana (uma vez que é o estado-nação representante desse movimento do capital) vem envolta num discurso de irreversibilidade histórica que atribui a todo esse movimento caráter natural, inevitável, sem possibilidades de mudanças e alternativas. As sugestões utópicas são desautorizadas nas saídas em nível somente imaginário contidas nas formas desses romances.

De fato, somente atingimos esse grau de entendimento desses livros e percebemos essa narrativa oculta quando desvendamos as estratégias de contenção como a utilização do mito, da sátira, do disfarce e da forma do livro de memórias em *The Coup* e a emprego do romanesco e seus elementos estruturais que permitem a incursão do elemento mágico e do mito em *Brazil*.

Essas estratégias de contenção que aparecem nesses romances são modos de conter a própria matéria com que lidam; são veleidades que confundem o leitor à primeira vista, que desviam sua atenção do que realmente é apresentado. Ainda amenizam as contradições que surgem dos textos. Desse modo, além do caráter ambivalente das memórias e do romanesco, o que se oferece como resistência à irreversibilidade histórica é a transcendência. Já não há exploradores e explorados, as diferenças de qualquer ordem ficam diluídas; a saída está fora da História.

Nesse nível de leitura, portanto, a prioridade foi a interpretação do conteúdo da forma de *The Coup* e *Brazil*, ou seja, a verificação e do desvendamento dessas estratégias de contenção inscritas na estrutura desses trabalhos de ficção e do conteúdo que esses elementos estruturais encerram.

Além disso, ao se empreender a leitura política desses textos foi realizado um *metacomentário* do modelo interpretativo que as estratégias de contenção levavam a crítica a usar: o mito-crítico. A intenção não foi a de desautorizar esse método de análise, mas de mostrar que para os romances em questão não eram adequados por, principalmente, contribuir com a naturalização do discurso de irreversibilidade do movimento do capital e por levar a interpretação desses romances à categorias universais como a luta do bem contra o mal, por exemplo.

A interpretação desses romances foi, com efeito, uma tentativa de contribuir para com o estudo da obra de John Updike, no sentido de investigar essas obras relegadas a um segundo plano no conjunto da ficção do autor. Nesse sentido, pode-se reinserir esses livros na produção do autor restituindo-lhes seu devido lugar e abrir caminho para futuras investigações, do ponto de vista de uma leitura política,

não apenas desses romances, mas da obra como um todo. Ademais, a postura assumida neste trabalho sugere um novo modo de olhar a obra de John Updike buscando, de fato, o ‘retrato’ dos Estados Unidos, como se afirma que ele faça.

Por meio da interpretação desses romances, esta tese se coloca como uma intervenção para a necessidade de se resistir ao “pensamento único” e de se pensar alternativas. Esse desejo utópico, embora não aponte claramente para uma saída, é necessário para que se supere o impasse colocado pela nova ordem do capital global que, como mostrado em *The Coup* e *Brazil*, propõe que se aceite essa situação ou se opte pelo caos, pela “maldição da terra”, seu contraponto.

A história nos ensina, conforme aponta Arrighi, que a hegemonia de um Estado não é definitiva. O capitalismo tem passado por mutações ao longo dos tempos. Ele declara que:

“não há razão para supor que, nesta como nas transições hegemônicas do passado, o que num dado momento se afigura improvável ou mesmo impensável não possa tornar-se provável e eminentemente plausível num momento posterior, sob o impacto de uma escalada do caos sistêmico.”²⁷⁶

O “atual estado das coisas é um resultado de escolhas [...] econômicas e políticas, determinadas por um modo de produção que é histórico, e não eterno”.²⁷⁷ Nesse sentido, há alguma possibilidade de modificação desse quadro, apresentado como irreversível.

O fato de ler essas obras, num sentido mais profundo, resgatando seus subtextos, já se configura – ainda que em pequena escala – uma vitória na luta discursiva representada pelos *slogan* da irreversibilidade histórica, por exemplo. Na formulação de Jameson, o papel do intelectual, do crítico literário como “critics of ideology and as the reinventors of Utopias” é fazer conexões, pois “[...] only when we

²⁷⁶ Giovanni Arrighi. *O Longo Século XX*. 1996, p. 76.

²⁷⁷ Fredric Jameson. *A Cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. [prefácio de Maria Elisa Cevalco], 2001, p.15.

trace those new connections and global interrelationships will our task of ideological analysis and disclosure be effective.”²⁷⁸

Vale ressaltar que não se trata de verificar se Updike conseguiu ou não fazer essas conexões, se é culpado ou inocente, diante dos tribunais da crítica e opinião pública, em produzir textos que, de certo modo, reforçam um discurso de conformidade. Vimos que a questão nem é essa. A idéia da literatura como reflexo e produção da realidade, que vem do pressuposto de uma arte engajada é segundo Terry Eagleton inadequada. O crítico ainda argumenta que o engajamento não é condição necessária na produção de grandes obras de arte.²⁷⁹

O que, de fato, importa é perceber como *The Coup* e *Brazil* apresentam a o crítico deve se posicionar como um “social therapist exploring the areas where the painful problems of the modern society have been buried or ‘repressed’”. figuração desses momentos de expansão do capital que interferem em nossas vidas e vêm consolidados por um discurso que se quer único. Argumentou-se, na análise dos romances, que mesmo trazendo esse conteúdo, principalmente pelo conteúdo de sua forma, *Brazil* e *The Coup* trazem o outro lado – mesmo que mais fraco – de desejo utópico e da percepção que essa aparente inclusão e liberdade acontecem como fabulações da globalização.

Esse estudo também buscou contribuir para com os Estudos Culturais no Brasil, uma vez que verificou como países periféricos como o Brasil são construídos no imaginário de países centrais como os Estados Unidos. Além disso, a recepção negativa do romance *Brazil* neste país revelou um desejo de inclusão global por parte do Brasil e uma busca de reconhecimento pelos Estados Unidos. Nos dizeres de Milton Santos, um pensamento colonizável²⁸⁰.

Argumentou-se, no quarto capítulo, que o romance frustrou as expectativas dos leitores brasileiros desejosos de serem aceitos e de terem suas conquistas reconhecidas e de se afastar o estigma de um país que “ ingressa no século XXI

²⁷⁸ Fredric Jameson. *On Cultural Intervention*. 2003. [trabalho inédito apresentado no Fórum Social Mundial em Porto Alegre]

²⁷⁹ Terry Eagleton, Op. Cit. p. 57

²⁸⁰ Milton Santos. *Conexão Roberto D’ávila*, Rede Brasil, 29/06/2001. Entrevista

como simples província do capitalismo global; revelando-se um caso de dependência perfeita.”²⁸¹

Uma vez que a cultura não está separada de sua realidade sócio-histórica, como proposto nesta tese, esse exercício prático de análise desses romances é, em última instância, uma maneira de mostrar que a leitura política é necessária para que se apreenda a História escondida no inconsciente coletivo de uma sociedade. Desse modo, poderemos verificar em que momentos e onde os desejos utópicos aparecem e, ainda, compreender que a história não acabou e que a determinação de nossos tempos não “caiu junto com os escombros do muro de Berlim.”²⁸²

Milton Santos nos diz que é somente a partir da “constatação, fundada na história real do nosso tempo,” de que essas verdades não são eternas, mas criadas (muitas vezes a nossa revelia):

“que se torna possível retomar, de maneira concreta, uma idéia de utopia e projeto. [...] Por isso, é lícito dizer que o futuro são muitos; e resultarão de arranjos diferentes, segundo nosso grau de consciência, entre o reino das possibilidades e o reino da vontade. É assim que iniciativas serão articuladas e obstáculos serão superados, permitindo contraria a força das estruturas dominantes, sejam elas presentes ou herdadas.”²⁸³

Essa tomada de consciência, ainda que em nível elementar, foi o que se apreendeu no ato de interpretação política de *The Coup e Brazil*.

²⁸¹ Octavio Ianni. *O Declínio do Brasil-Nação* [consulta on-line feita em 04/07/2002]

²⁸² Maria Elisa Cevalco *Dez lições sobre Estudos Culturais*. 2003, p. 171.

²⁸³ Milton Santos. *Por uma outra Globalização*. 2001, pp.160-161.

BIBLIOGRAFIA

Corpus:

The Coup, New York, Alfred A. Knopf,. 1978

O Golpe. SP, Abril Cultural, 1983.

Brazil. New York. Fawcett Columbine, 1994

Brazil. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.

Livros de Updike

Romances:

The Poorhouse Fair. New York: Knopf, 1959.

Rabbit, Run. New York: Knopf, 1960.

The Centaur. New York: Knopf, 1963.

Of the Farm. New York: Knopf, 1965

Couples. New York: Knopf, 1968

Rabbit Redux New York: Knopf, 1971

A Month of Sundays New York: Knopf, 1975.

Marry Me: A Romance New York: Knopf, 1976.

Rabbit Is Rich. New York: Knopf,1981

The Witches of Eastwick. New York: Knopf, 1984

Roger's Version New York: Knopf, 1986

S. New York: Knopf, 1988

Rabbit at Rest New York: Knopf, 1990

Memories of the Ford Administration New York: Knopf, 1992

Rabbit Angstrom: A Tetralogy. New York: Knopf/ Everyman's Library, 1995

In the Beauty of the Lilies. New York: Knopf, 1996

Toward the End of Time. New York: Knopf, 1997

Bech at Bay: A Quasi-Novel. New York: Knopf, 1998.

Gertrude and Claudius. New York: Knopf, 2000.

Seek my face. New York: Knopf, 2002.

Contos

The Same Door: Short Stories. New York: Knopf, 1959
Pigeon Feathers and Other Stories. New York: Knopf. 1962
Olinger Stories: A Selection. New York: Knopf. 1964
The Music School: Short Stories. New York: Knopf, 1966
Bech: A Book. New York: Knopf. 1970
Museums and Women and Other Stories. New York: Knopf, 1972
Too Far to Go: The Maple Stories. New York: Knopf. 1979
Problems and Other Stories. New York: Knopf, 1979
Bech Is Back New York: Knopf 1982
Trust Me: Short Stories. New York: Knopf, 1987
The Afterlife and Other Short Stories. New York: Knopf, 1994
The Best American Short Stories of the Century. Edited by Updike and co-edited by Katrina Kenison. New York: Houghton Mifflin, 1999.
The Complete Henry Bech: Twenty Stories. New York: Knopf, 2001
Licks of Love: Short Stories and a Sequel, "Rabbit Remembered" New York: Knopf, 2000.

Ensaaios e Crítica Literária

Assorted Prose. New York: Knopf, 1965
Picked-Up Pieces, New York: Knopf, 1975
Hugging the Shore. New York: Knopf, 1983
Self-Consciousness: Memoirs. New York: Knopf, 1989
Odd Jobs. New York: Knopf, 1991
On Literary Biography. New York: Knopf, 1999/2000
More Matter: Essays and Criticism. New York: Knopf, 1999.
Just Looking: Essays on Art. Museum of Fine Art, Boston. 1989

Sobre John Updike:

ALLEN, Bruce. "Recommended Reading". In: *USA Today*. 24-03-1994.

BAKER, Randall. "Innovation Technology transfer and Nomadic Pastoral

Societies." In: *The Politics of Natural Disaster: The Sahel Drought*. Ed. Michael Glantz. New York: Praeger, 1976. Pp.176-183

BIRKERTS, Sven. "Roth, [Updike], Mailer, Bellow Running Out of Gas." *The New York Observer*, 13 October, 1997.

BLOOM, Harold, ed. *John Updike: Modern Critical Views*. New York: Chelsea House, 1987.

BEST SELLERS. In: *Newsday*. 06-03-1994

BRADFIELD, Scott. "Books: Coming unstuck in the future". In: *Independent*, 21-2-1998.

BROER, Lawrence R., (ed.). *Rabbit Tales: Poetry and Politics in John Updike's Rabbit Novels*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1998.

BURCHARD, Rachael C. *John Updike: Yea Sayings*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971.

CAMPBELL, Jeff H. "'Middling, Hidden, Troubled America': John Updike's Rabbit Tetralogy." *Journal of the American Studies Association of Texas*, 24 (1993): 26-45.

CAMPBELL, John H. *Updike's Novels: Thorns Spell a Word*. Wichita Falls, TX: Midwestern State University Press, 1987.

CARNES, Mark C. "Fictions and Fantasies of Early Twentieth-Century Manhood." *Reviews in American History* 24:3 (1996): 448-453. Also available on-line at http://muse.jhu.edu/journals/reviews_in_american_history/v024/24.3carnes.html

CHANLEY, Steven M. "Quest for Order in 'Pigeon Feathers': Updike's Use of Christian Mythology." *Arizona Quarterly* 43 (Autumn 1987): 251-263.

CHUKWU, Augustine. "The Dreamer as Leader: Ellellou in John Updike's *The Coup*," *Literary Half-Yearly*, 23:1 (1982): 61-69

CREWS, Frederick. "Mr. Updike's Planet." *New York Review of Books* (4 December 1986): 7-14.

DE BELLIS, Jack. *John Updike: A Bibliography, 1967-1993*. Foreword by John Updike. Bibliographies and Indexes in American Literature, Number 17. Westport, CN: Greenwood Press, 1994.

_____. *The John Updike Encyclopedia*. Westport, CN: Greenwood Press. Forthcoming 1998.

DETWEILER, Robert. *Breaking the Fall: Religious Readings of Contemporary Fiction*. 2nd. ed. Louisville: Westminster John Knox, 1995.

_____. *John Updike*. Rev. ed. Boston: Twayne, 1984.

DONOGHUE, Denis. "I Have Preened, I Have Lived." *New York Times Book Review* (5 March 1989): 7.

DONAHUE, Deirdre. "John Updike's brazen 'Brazil'/Exploring a Sexual and Racial Forest". In: *USA Today*. 15-02-1994

DOODY, Terrence A. "Updike's Idea of Reification," *Contemporary Literature*, 20 (1979): 204-220.

EDER, Richard. "Trading Places". In: *Newsday*, 06-02-1994.

EICHMAN, Erich. " Book Review". In: *The New Leader*.1994

EILAND, Howard. "Updike's Womanly Man," *Centennial Review*, 26:4 (1982): 312-323.

FALSEY, Elizabeth. *The Art of Adding and the Art of Taking Away: Selections from John Updike's Manuscripts*. Cambridge, MA: Harvard College, 1987.

GADO, Frank, ed. *First Person: Conversations on Writers and Writing*. Schenectady, NY: Union College Press, 1973.

GALLOWAY, David. *The Absurd Hero in American Fiction: Updike, Styron, Bellow, Salinger*. 2nd rev. ed. Austin, TX: University of Texas Press, 1981.

GILES James R. e GILES Wanda H. (ed.). "John Updike" in *American Novelists Since World War II*, Volume 143. Pp. 250-276.

GREINER, Donald J. *Adultery in the American Novel: Updike, James, and Hawthorne*. Columbia: University of South Carolina Press, 1985.

_____. *John Updike's Novels*. Athens: The Ohio University Press, 1984.

_____. *The Other John Updike: Poems/ Short Stories/ Prose/Play*. Athens: Ohio University Press, 1981.

_____. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.

HAMILTON, Alice and Kenneth. *The Elements of John Updike*. Grand Rapids: William B. Eerdmans, 1970.

HARPER, Howard M. *Desperate Faith: A Study of Bellow, Salinger, Mailer, Baldwin, and Updike*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1967. Section on Updike is pp.162-190.

HOWARD, Jane. "Can a Nice Novelist Finish First?" *Life* (4 November 1966): 74-82.

John Updike discusses Latest Novel Centered in Brazil (author not available). In:

National Public Radio, Weekend Edition, 02-04-1994.

HUNT, George, S. J. *John Updike and the Three Great Secret Things: Sex, Religion, and Art*. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans, 1980.

KAKUTANI, Michiko. "Just 30 Years Later, Updike Has a Quartet." *New York Times*, 25 September 1990, C13

_____. "Updike's Struggle to Portray Women." *New York Times*, 5 May 1988, C29.

_____. "Books of the Times: Tristan and Iseult as Latin Lovers". In: *The New York Times Book Review*. 25-01-1994

KERR, Sarah. Talking with John Updike - Imagining Brazil. In: *Newsday*. 30-01-1994.

KINGSOLVER, Barbara. "Desire under the Palms". In: *The New York Times Book Review*. 06-02-1994

KLINKOWITZ, Jerome. *Literary Subversions: New American Fiction and the Practiced of Criticism*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985, 62-63.

KORT, Wesley A. *Shriven Selves: Religious Problems in Recent American Fiction*. Philadelphia: Fortress Press, 1972.

KROLLER, Eva-Marie. "A Carnival of Criticism" IN: *Canadian Literature* 142/143 (Fall/Winter 1994), pp.208-209

LANCHESTER, John. "Be a Lamp unto Yourself." *London Review of Books* (5 May 1988): 20-21. Review of S.

LATHROP, Kathleen. "The Coup: John Updike's Modernist Masterpiece," *Modern Fiction Studies*, 31:2 (1985): 249-262.

LEVIN, Martin, ed. *Five Boyhoods*. Garden City, NY: Doubleday, 1962.

LYONS, Eugene. "John Updike: The Beginning and the End." *Critique* 14 (1982): 44-59.

MACNAUGHTON, William R. *Critical Essays on John Updike*. Boston: G. K. Hall, 1982

MARKLE, Joyce. "The Coup: Illusions and Insubstantial Impressions". In: *Critical Essays on John Updike*. Edited by William R. Macnaughton, Boston, GK Hall, 1982, p.284

MAZUREK, Raymond A. "'Bringing the Corners Forward': Ideology and Representation in Updike's *Rabbit* Trilogy" in *Politics and the Muse: Studies in the Politics of Recent American Literature*. Ed. Adam J. Sorkin. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1989. Pp.142-160.

MILLER, D. Quentin. *John Updike and The Cold War: Drawing the Iron Curtain*. Columbia, University of Missouri Press, 2001.

Modern Fiction Studies 20 (Spring 1974). "John Updike Special Issue"

Modern Fiction Studies 37 (Spring 1991). "John Updike Special Issue,"

MOORE, Jack B. "Africa Under Western Eyes: Updike's *The Coup* and Other Fantasies," *African Literature Today*, 14 (1984): 60-67.

MOREY, Ann-Janine. "Updike's Sexual Language for God." *The Christian Century* (19 November 1986): 1036-1037. Review of *Roger's Version*.

_____. *Religion and Sexuality in American Literature*. Cambridge Studies in American Literature and Culture, 57. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

NEARY, John. *Something and Nothingness: The Fiction of John Updike and John Fowles*. Carbondale. Southern Illinois University Press, 1992.

NELSON, Antonya. "Trusting Updike." *The Chicago Tribune*, 23 November 1997. Section 14, Page 6. Books.

NEWMAN, Judie. *Cold war nostalgia in Updike's Rabbit at Rest*. In: XXXI SENAPULLI, 2000, Juiz de Fora – MG, pp.1-14

_____. *John Updike*. New York: St. Martin's Press, 1988.

OATES, Joyce Carol. "Future Tense: Musing on Mortality in the Post-Apocalyptic Suburbs." *The New Yorker*, 8 December 1997, pp. 116-117.

_____. "Review of *The Coup*", *New Republic* 180, 6 January 1979, pp. 32-35.

O'CONNELL, Mary. *Updike and the Patriarchal Dilemma: Masculinity in the Rabbit Novels*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.

OLSTER, Stacey. "Rabbit Is Redundant: Updike's End of an American Epoch" in *Neo-Realism in Contemporary American Fiction*. Ed. Kristiaan Versluys. Postmodern Studies 5. Amsterdam: Rodopi, 1992, pp. 111-129.

_____. "*Rabbit Rerun: Updike's Replay of Popular Culture in Rabbit at Rest*." *Modern Fiction Studies* 37 (1991): 45-59.

_____. "'Unadorned Woman, Beauty's Home Image': Woman in *Rabbit, Run*." *New Essays on Rabbit, Run*. Ed. Stanley Trachtenberg. New York: Cambridge University Press, 1993. Pp. 95-117.

PLATH, James, ed. *Conversations with John Updike*. Jackson: University of Mississippi Press, 1994.

PRITCHARD, William H. "A Journey into the Future." *The Wall Street Journal*, 8 October 1997.

PRITCHETT, V. S. "Updike." *The New Yorker*, 9 November 1981: 201-206.

QUINN, Anthony. "A Wild Holiday romance: 'Brazil'- John". In: *Independent*. 02-04-1994

REID, Alastair. "Updike Country", *The New Yorker*, 54 (18 Dec 1978), pp 65-67. *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation*. Special Issue: Religion and Twentieth-Century American Novels 6: 1 (Winter 1996).

REGISFORD, Dianne. "Samba story lacks real rhythm: Brazil, John Updike". *The Weekly Journal*, 16-02-1995

RISTOFF, Dilvo I (org.). *Estudos Culturais: O neo-realismo no contexto da crise da representação*. Florianópolis, Insular, 2003.

_____. *The Americanization of John Updike's Brazil*. XXXI SENAPULLI, Juiz de Fora-MG, Julho de 2000.

_____. *Updike's America: The Presence of Contemporary American History in John Updike's Rabbit Trilogy*. American University Studies, Series 24: American Literature, Vol. 2. New York: P. Lang, 1988.

_____. "When Earth Speaks of Heaven: the Future of Race and Faith in Updike's *Brazil*". In: .) *John Updike and Religion. The Sense of Sacred and the Motions of Grace*. Michigan, William B. Eerdmans Publishing Company, 1999.

RUBIN, Merle. "Updike's South American Fantasy". In: *The Christian Science Monitor*. 14-02-1994

RUPP, Richard H. "John Updike's Style in Search of a Center," *Sewanee Review*, 75 (1967): 693-709.

RUPP, Richard H. "John Updike's Style in Search of a Center," *Sewanee Review*, 75 (1967): 693-709.

SAMUELS, Charles Thomas. "The Art of Fiction XLIII: John Updike." *Paris Review* 12 (Winter 1968): 85-117.

_____. *John Updike*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1969.

SANT'ANNA, Sérgio. "John Updike corre perigo em 'Brazil'". In: *Folha de São Paulo*. Seção 6, p. 8, 27-02-1994

SCHIFF, James A. *John Updike Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1998.

_____. "Updike Sees Decline in America's Future." *The Cincinnati Enquirer*, 7 October 1997: D4.

_____. *Updike's Version: Rewriting The Scarlet Letter*. Columbia: University of Missouri Press, 1992.

_____. James Schiff, "A Conversation with John Updike," *The Southern Review* (published quarterly at The Louisiana State University), Spring 2002, Vol. 38, No. 2: 420-442.

SCHLESINGER, Arthur, Jr. "The Historical Mind and the Literary Imagination." *Atlantic* 233 (June 1974): 54-59

SCHOPEN, Bernard A. "Faith, Morality, and the Novels of John Updike." *Twentieth-Century Literature* 24.4 (1978): 523-535.

SCHUELLER, Malini. "Containing the third World: John Updike's *The Coup*". In: *MFS*, Vol. 37 Number 1, Spring 1991.

SEARLES, George. *The Fiction of Philip Roth and John Updike*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1985.

SHEETS, Hal and Roger Morris. "Disaster in the Desert". In: *The Politics of Natural Disaster: The Sahel Drought*. Ed. Michael Glantz. New York: Praeger, 1976, pp. 25-75.

SMITH, Kent D. *Faith: Reflections on Experience, Theology, and Fiction*. Lanham, MD: University Press of America, 1983.

STEINBERG, Sybil S. "John Updike: A Sense of Religious Mission." *Publisher's Weekly* (8 January 1996): 47-48. Review of *In the Beauty of the Lilies*.

STRANDBERG, Victor. "John Updike and the Changing of the Gods." *Mosaic* 12 (1978): 157-175.

STERN, Richard. "Brazil (book reviews)". In: *The New Republic*. Vol. 210, 21-03-1994

TALLENT, Elizabeth. *Married Men and Magic Tricks: John Updike's Erotic Heroes*. Berkeley: Creative Arts, 1982.

TANNER, Tony. *Adultery in the Novel: Contract and Transgression*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.

_____. *City of Words: American Fiction 1950-1970*. London: Jonathan Cape, 1971.

TAYLOR, Larry E. *Pastoral and Anti-Pastoral Patterns in John Updike's Fiction*. Preface by Harry E. Moore. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971. xiii, 159.

THOMPSON, John. "Updike le Noir", *The New York Review of Books*, 25 (21 Dec 1978) pp.3-4

THORBURN, David and HOWARD Eiland (eds.) *John Updike: A collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1979.

TRIMINGHAM, J. Spencer. *Islam in West Africa*. Oxford: Claredon, 1959

TRUEHEART, Charles. "Sex, God and John Updike." *Washington Post*, 28 October 1990, F1, 4.

UPDIKE, David. "The Colorings of Childhood", In: *Harper's*, January 1992, pp.63-67.

UPDIKE, John. "More love in the western World". *New Yorker*, 24 August, pp.90-104

UPHAUS, Suzanne Henning. *John Updike*. New York: Frederick Ungar, 1980.

VARGO, Edward P. *Rainstorms and Fire: Ritual in the Novels of John Updike*. Port Washington, NY: Kennikat, 1973.

VAUGHAN, Philip H. *John Updike's Images of America*. Reseda, CA: Mojave, 1981.

VIDAL, Gore. "Rabbit's Own Burrow," *Times Literary Supplement* (26 April 1996): 3-7. Subtitled, "The comfortable patriotism of John Updike and his fiction."

WALDMEIR, Joseph. "It's the Going That's Important, Not the Getting There: Rabbit's Questing Non-Quest." *Modern Fiction Studies*, 20 (Spring 1974): 13-27.

WOOD, Ralph. *The Comedy of Redemption: Christian Faith and Comic Vision in Four American Novelists*. South Bend, IN: University of Notre Dame Press, 1988.

YERKES, James (ed.) *John Updike and Religion. The Sense of Sacred and the Motions of Grace*. Michigan, William B. Eerdmans Publishing Company, 1999.

_____. "Updike Offers Rich Reflections in 'End of Time'." *The Morning Call* (Bethlehem, PA), 13 September 1997, A45, 52.

ZYLSTRA, S. A. "John Updike and the Parabolic Nature of the World." *Soundings* 56 (1973): 323-327.

Obras teóricas

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual atual desarranjo do capitalismo global*". In: *Folha de São Paulo*, 26/09/99, Caderno Mais.

ARRIGHI, Giovanni. *O Longo Século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo*. trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Contraponto; São Paulo, Editora do UNESP, 1996.

_____. "The African Crisis". In: *New Left Review*. 15, May-June 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. SP, Edusp, 1971.

BÉDIER, Joseph. *The Romance of Tristan and Iseult*. Translated by Hilarie Belloc and Paul Rosenfeld. New York, Vintage Books, 1994

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

BENNINGTON, Geoff. "Not Yet". In: *Diacritics*. Fall 1982, Vol.12:23-32.

BETHEL, Leslie (org.). *Brasil: fardo do passado, promessa do futuro*. trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis - O enigma do olhar*. SP, Editora Ática, p. 83-126, 1999.

BRADBURY, Malcolm. *O Romance Americano Moderno*. RJ, Jorge Zahar, 1991.

BRADBURY, Malcolm e RULAND, Richard. *From Puritanism to Postmodernism: a history of American Literature*. New York, Penguin Books, 1992.

CALLANAN, Liam. "O Armagedon e a Literatura Americana" In: *Cult 56 – Revista Brasileira de Literatura*, Ano V, SP, pp.44-46.

CAMARGO, Marisis A.. *Basic Guide to American Literature*. SP, Pioneira, 1986.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e outros Ensaio*s. SP, Ática, 1987.

_____. Investigações. *Linguística e Teoria Literária*, vol. 7, pp 7.39, 1995.

_____. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria literária e história literária*. 3 ed. Revista. São Paulo, Editora Nacional, 1973.

_____. *Reminiscências*. São Paulo: Maltese, 1993. Entrevista

_____. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em Rede*. Vol.1, 4ed. [trad.Roneide Venancio Majer], São Paulo, Paz e Terra, 1999.

CEVASCO, Maria B. P. S. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2003.

_____. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

_____. *Para Ler Raymond Williams*. São Paulo, 1999. Tese (Livre Docência) na área de Língua inglesa e Literaturas inglesa e norte-americana, 207 p.

_____. "Jameson revaloriza leitura política do texto literário". *Folha de São Paulo*. São Paulo 27-12-1992, P.7

_____. *Ficção e a Mimesis na pós-modernidade: a obra de Ian McEwan*. São Paulo, 1989. Tese (Doutorado), 284p.

CHASE, Richard *The American Novel and Its Tradition*. New York. Doubleday, 1957.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 39 ed., Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, Publifolha, 2000.

DOWLING, William C. *Jameson, Althusser, Marx - an introduction to The Political Unconscious*. London, Methuen, 1984.

EAGLETON, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. London, Methuen, 1997.

_____. "Capitalism and Form". In: *New Left Review*. 14, March - April 2002.

_____. *Criticism and Ideology*. London, Verso, 1976.

_____. "Fredric Jameson: The Politics of Style". In: *Diacritics*. Fall 1982, 12(3): 14-22.

FACIOLI, Valentim. "Schwarz relança seus ensaios machadianos" In: *O Estado de São Paulo*. Caderno 2/Cultura, 3 de setembro de 2000, p. D-3

FREUD, Sigmund. *Civilization, Society and Religion*. Harmondsworth, England, The Pelican Freud Library, V.12, 1985.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 23^a ed., RJ, José Olympio Editora, 1984.

FREYRE, Gilberto. *The Master and the Slaves – A study development of Brazilian Civilization*. Trad. Samuel Putnan. 2 ed., California, University of California Press, 1986.

GRAHL, John. “Globalized Finance”. In: *New Left Review*. 8, March-Arpil 2001.

HARDT, Michael and WEEKS, Kathi (eds.). *The Jameson Reader*. Oxford, Blackwell, 2000.

HOLMER, Sean. *Fredric Jameson – Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*. New York, Routledge, 1998.

HIGH, Peter B. *An Outline of American Literature*. London and New York, 1986.

IANNI, Octavio. *Teorias da Globalização*. 9ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

IZARRA, Laura P. Z. *De espelhos e labirintos holográficos: o processo de uma nova síntese estética na obra de John Banville*. [Trabalho apresentado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte da exigência para obtenção do título de doutor] São Paulo, 1995, 259p.

JAMESON, Fredric. *Marxism and Form*. New Jersey, Princeton University Press, 1974.

_____. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London and New York, 1991.

_____. *The Cultural Turn*. London & New York, Verso, 1998.

_____. *The Political Unconscious*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1988.

_____. *A Cultura do Dinheiro: ensaios sobre a globalização*. RJ, Vozes, 2001.

_____. "Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism and the Problem of Subject". In: *Yale French Studies*, 55-56:338-395, 1978.

_____. "Notes toward a Marxist Cultural Politics". In: *Minnesota Review*, 5: 35-39, 1975.

_____. "Benjamin as a Historian, or how to write a Marxist Literary History". In: *Minnesota Review*, 3:116-136, 1974.

_____. "Desmystifying Literary History". In: *New Literary History*. Spring 1974. 5(3): 605-612.

_____. "The Ideology of the Text". In: *Salmagundi*. Fall 1975-Winter1976, 31-32:204-246.

_____. "From Criticism to History". In: *New Literary History*. Winter 1981, 12(2): 367-375.

KELLNER, Douglas. *Fredric Jameson*. In: Sarah Zupko's Cultural Studies Center [<http://www.popcultures.com>]

KIERNAN, Robert F. *A literatura Americana pós 1945 - um ensaio crítico*. (trad. Vittorio Ferreira) RJ, Nórdica, 1983

LEVY, Anita. *Other Women. The Writing of class, race and gender, 1832-1898*. Princeton University Press, 1991.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. SP, Companhia das Letras, 1997.

LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. (trad. Alfredo Margarido). Lisboa, Editorial Presença, s/d.

MANN, Michael. "Globalization and September 11" In: *New Left Review* 12, Nov-Dec 2001, pp. 51-72.

MELLO, Alex Fiuza de. *Marx e a globalização*. Boitempo, São Paulo, 1999.

MIELIETINSKI E. M. *A Poética do Mito*. [trad. De Paulo Bezerra], RJ, Forense-Universitária, 1987

MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London, Methuen, 1985

NOVAES, Adauto et al. *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988

OUSBY, Ian (ed.) *Cambridge Paperback Guide to Literature in English*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

PIZER, Donald (ed.) *The Cambridge companion to American Realism and Naturalism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

ROBERTS, Adam. *Fredric Jameson*. London and New York, Routledge, 2000.

ROUGEMONT, Denis de. *História do Amor Ocidental*. [Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi]. São Paulo. Ediouro, 2003. Clássicos de Ouro Ilustrados.

ROSENFELD, A. *Texto/ Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

SAID, Edward. *Orientalism*. Western Conceptions of the Orient. London, Penguin Books, 1995.

SANTOS, Milton. *Por uma outra Globalização: do pensamento único à consciência universal*. 6 ed., Rio de Janeiro, record, 2001.

SCHWARZ, Roberto *Ao vencedor as Batatas*. São Paulo, Duas Cidades, 1988.

_____. *Misplaced Ideas*. London, Verso, 1992.

_____. *Duas Meninas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

_____. *Seqüências Brasileiras: ensaios*. SP, Companhia das Letras, 1999.

_____. "City of God". In: *New Left Review* 12, Nov-Dec 2001, pp.102-112.

SEBEOK, Thomas A. (ed.). *Myth a Symposium*. Indiana University Press, 1958.

SOARES, Marcos César de Paula. *As figurações do falso em "O Agente Secreto"*. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado). 214p.

STRAUSS-LEVI, Claude. *Tristes Trópicos*. 2 ed. Buenos Aires : Eudeba, 1973.

VASCONCELOS, Sandra G. T. *A Formação do Romance Inglês: ensaios teóricos*. Vol. 1 [Trabalho apresentado à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte da exigência para obtenção do título de Livre-Docência em Literaturas de Língua Inglesa.] São Paulo, 2000.

_____. *Dez lições sobre o Romance Inglês do século XVIII*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York, Oxford University Press, 1983.

_____. *The Long Revolution*. London, Chatto & Windus, 1961.

_____. *Writing in Society*. London: Verso, 1991.

ZHANG, Xudong. "Marxism and the Historicity of Theory: Na Interview with Fredric Jameson. In: *New Literary History*, Summer 1998, Vol. 29(3): 353-383.

Anexo