

O labirinto de imagens em “Viva mi fama”, de Carlos Fuentes

*The Labyrinth of Images in “Viva mi fama”,
by Carlos Fuentes*

Fabricio Vaz Nunes
Universidade Estadual do Paraná
(UNESPAR) | Curitiba | PR | BR
fabricio.nunes@unespar.edu.br
<https://orcid.org/0000-0001-8695-5980>

Resumo: Este artigo trata das representações textuais de imagens na novela “Viva mi fama” (1990), do escritor mexicano Carlos Fuentes, a partir do conceito de écfrase. Através da análise de trechos da obra, é demonstrado como as descrições de obras de arte – tanto reais quanto fictícias – do pintor Francisco de Goya são empregadas como elementos simbólicos e para a construção narrativa, de acordo com os parâmetros da écfrase propostos por Tamar Yacobi (1995). A inclusão da imagem fotográfica no tempo histórico de Goya na narrativa ficcional é analisada a partir da teoria de Vilém Flusser (2009), que associa a fotografia ao pensamento mágico, e relacionada ao universo simbólico da tradição espanhola das touradas, empregando aspectos da pesquisa de Mariate Cobaleda (2013).

Palavras-chave: Écfrase; “Viva mi fama”; Carlos Fuentes; literatura latino-americana; literatura e artes visuais; touradas.

Abstract: This article deals with the textual representations of images in the novel “Viva mi fama”, by the Mexican writer Carlos Fuentes, based on the concept of ekphrasis. By analyzing excerpts of the literary work, it is demonstrated that the description of works of art – both real and fictional – by the Spanish painter Francisco de Goya are used as symbolic elements and for narrative construction, according to the parameters of ekphrasis proposed by Tamar Yacobi (1995). The inclusion of the photographic image in Goya’s historical time in the fictional narrative is analyzed using the theory by Vilém Flusser (2009), which associates photography with magical thought, and related with the symbolic universe



of the Spanish tradition of the bullfights, employing aspects from the research by Mariate Cobaleda (2013).

Keywords: Ekphrasis; “Viva mi fama”; Carlos Fuentes; latin american literature; literature and the visual arts; bullfighting.

A novela “Viva mi fama”, do escritor mexicano Carlos Fuentes, incluída na coletânea *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1990), articula elementos da história real com elementos fictícios, fazendo conviver na mesma narrativa personagens reais, como o toureiro Pedro Romero e o pintor Francisco de Goya, que viveram entre os séculos XVIII e XIX, com outros ficcionais, como o também toureiro Rubén Oliva, pertencente à atualidade, e a atriz Elisia Rodríguez, pertencente ao mesmo período histórico do célebre pintor espanhol. Além dessa articulação entre história e ficção, “Viva mi fama” coloca em jogo diferentes gêneros de imagem que se constituem como elementos centrais para o desenrolar da trama – imagens construídas através de descrições verbais que criam, como efeito da recepção da leitura, um verdadeiro labirinto de figuras e aparições visuais. Neste trabalho, desenvolvemos uma investigação dos elementos imagéticos da novela de Fuentes através do conceito de écfrase, buscando demonstrar como os seus procedimentos literários estabelecem uma discussão poética do próprio ato da visão e da criação de imagens através das referências textuais à obra de Goya, assim como a outros gêneros de imagem, incluindo a fotografia.

A écfrase, em uma formulação simples, mas que já aponta para algumas de suas questões problemáticas, é definida na *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* como “[...] uma descrição literária de peças de arte visual reais ou imaginárias [...]. Ao descrever verbalmente uma peça de arte visual, a écfrase toca em duas questões: (1) onde estão os limites entre a palavra e a imagem? (2) onde estão os limites respectivos entre a arte e a natureza?” (Herman; Jahn; Ryan, 2008, p. 133, tradução própria).¹ Outro aspecto importante da definição do conceito é levantado por Claus Clüver, destacando o papel da recepção visual de um observador fictício na construção da écfrase, que “[...] verbaliza a percepção/reação real ou fictícia do observador, de aspectos característicos de configurações existentes, ou sugere a existência percebida de tais configurações na realidade virtual ou fictícia [...]” (Clüver, 2019b, p. 252 *apud* Diniz, 2021, p. 2). Tamar Yacobi, em seu longo artigo de 1995, fez avançar a discussão, ao demonstrar que grande parte da atual teoria sobre a écfrase é oriunda da construção teórica de G. E. Lessing, que no célebre *Laocoonte*, de 1766, identificava as artes visuais como artes do espaço e a literatura como arte do tempo (cf. Lessing, 1998). Yacobi demonstra como o entendimento da écfrase como representação estrita de obras de arte visual efetivamente existentes está atrelado a uma concepção mimética da literatura, que seria capaz de efetuar uma “reprodução” de determinados objetos artísticos de forma mais ou menos precisa, a partir de uma concepção espacial, de que o elemento temporal teria sido eliminado (Yacobi, 1995, p. 611). Como um polo alternativo à concepção espacial, Yacobi demonstra a importância da

¹ “[...] a literary description of real or imagined pieces of visual art [...]. By verbally describing a piece of visual art, ekphrasis touches on two questions: (1) Where are the limits of word and image? (2) Where are the respective limits of art and nature?”.

dimensão narrativa da écfrase, em que ela assume um aspecto temporal, contribuindo decisivamente para a construção da trama ficcional.

Na novela de Fuentes, a importância narrativa das imagens representadas no meio textual surge já no seu início, quando o toureiro Rubén Oliva, vivendo na Madri do início dos anos 1990, sentado em seu sofá durante um domingo tedioso e irritado com a esposa que o censura pela paralisação da sua carreira, se depara com a logomarca do *brandy* espanhol Osborne:

[...] observando na tela de televisão a imagem repetida, congelada, do touro negro do *brandy* Osborne: por que permanecia ali esse recorte, ao mesmo tempo amável e bestial, que nos convidava a consumir uma bebida alcoólica e talvez morrer chifrados pelo touro mercantil se rejeitássemos a súplica: bebe-me? (Fuentes, 2016, pos. 2278,² tradução própria).³

As poucas indicações descritivas do texto amparam-se no conhecimento do leitor para seu efeito narrativo: o “touro Osborne” é um verdadeiro símbolo da cultura espanhola, tendo sido inclusive objeto de uma campanha nacional para que os *outdoors* com esta imagem fossem mantidos, após a promulgação de uma lei que proibia os anúncios publicitários nas estradas Espanha (Cobaleda, 2013, p. 272, nota 70). Essa aparição do touro negro do *brandy* Osborne na novela, no entanto, mal chega a ser propriamente uma écfrase: no trecho da novela de Fuentes, o touro é descrito, muito simplesmente, como uma imagem “repetida, congelada”; o animal é uma mera forma gráfica, simplificada, sem volume; mais importante, no entanto, é a percepção visual de Oliva, a sua reação interpretativa, em que a figura do touro aparece como um convite ao consumo da bebida, mesclado à ameaça velada por parte do perigoso animal, aqui identificado com o mercado. A imagem, além disso, oferece um prenúncio da continuidade da narrativa, sugerindo ao leitor o universo das touradas que será parte fundamental da novela. Como nota Yacobi,

Para que a écfrase desestabilize a trama antes do tempo [...] ela deve integrar a trama como um todo; para o impacto perspectivo e a subjetividade [...], o objeto artístico que ela re-presenta (mesmo resumidamente) deve entrar no campo de visão, auto-visão, re-visão do personagem, que nós mesmos observamos como parte do mundo representado (Yacobi, 1995, p. 633, tradução própria).⁴

Esse procedimento retórico é central para a construção poética da novela “Viva mi fama”, desenvolvendo-se como figurações das *relações* entre o visível e o observador – e estendendo-se ainda para as relações entre a imagem e o seu autor ficcional. Estas relações se manifestam, inclusive, ao nível da materialidade da imagem, da sua “encarnação” física, em que são imbricados, através de elementos fantásticos, o representado com o seu correlato na realidade material. Na sequência da novela, Oliva decide passear por uma região de Madri frequentada

² Neste texto, a indicação “pos.” refere-se à “posição”, ou seja, a localização de citações em *e-books*.

³ [...] observando en la pantalla de televisión la imagen repetida, congelada, del toro negro del *brandy* Osborne: ¿por qué permanecía allí ese recorte a la vez amable y bestial, que nos invitaba a consumir una bebida alcohólica y quizás morir corneados por el toro mercantil si rechazábamos la súplica: békeme?“.

⁴ “For ekphrasis to destabilize the plot ahead of time [...] it must integrate the overall plot; for perspectival impact and subjectivity [...], the art object it re-presents (in whatever shorthand) must enter into the character’s field of vision, self-vision, re-vision, which we ourselves observe as part of the represented world [...]”.

por jovens atraentes que, como narra o texto, estão lá para verem e serem vistos, sugerindo o tema do voyeurismo, que perpassa toda a novela. Lá, ele encontra uma mulher desconhecida com quem tem um rápido envolvimento sexual; após o ato, ela afirma tê-lo conhecido desde antes e o escolhido por ser ele quem é, quando então ocorre uma cena insólita:

Nem bem disse isso a mulher, as portas do armário se abriram com um golpe cardíaco, duas mãos poderosas, manchadas, escorrendo cores dos dedos, mantiveram separados os batentes e do interior surgiu um torso de colete e casaco, com camisa de babados e calças curtas, meias de seda branca e sapatos de camponês, talvez tamancos, impregnados de lama, de esterco, e este ser assustador saltou sobre o leito do amor, lambuzou de merda e lama os lençóis, agarrou entre suas manzoras o rosto da amante como acabava de manchar os lençóis fatigados, e Rubén Oliva, paralisado de estupor com a cabeça plantada sobre uma almofada, incapaz de movê-la ou mover-se, nunca soube se esses dedos ágeis e desrespeitosos apagavam ou adicionavam, figuravam ou desfiguravam, enquanto que com semelhante velocidade, semelhante arte, e fúria incomparável, traçavam com o rosto sem feições da mulher o arco disforme de uma sobrancelha diabólica ou o simulacro de um sorriso, ou se então esvaziavam os buracos dos olhos, o nariz fino que ele havia acariciado, faziam um repolho informe e apagavam os lábios que haviam beijado os seus e lhe haviam dito, eu sim que te conhecia desde antes, eu sim que te escolhi por ser tu... [...] e ao olhar este terrível violentador fugido do armário, viu ao cabo o que já sabia desde que o viu aparecer [...]: esse homem, em cima do seu tronco e suas roupagens e seus tamancos e seus ombros carregados, não tinha cabeça (Fuentes, 2016, pos. 2438-2451, tradução própria).⁵

Como se revelará depois, a figura aterrorizante que emerge do armário e desfigura o rosto da mulher, como se este fosse feito de tinta, é o pintor Francisco de Goya y Lucientes: a ausência da cabeça da aparição sobrenatural é explicada pelo fato insólito (porém real) de que, por ocasião do pedido de transferência dos restos mortais do pintor para a Espanha em 1888 – ele havia falecido em Bordeaux, na França, em 1828 –, quando foi realizada a exumação do corpo, revelou-se que a sua cabeça havia desaparecido: mistério jamais resolvido. Esta irrupção do elemento fantástico na novela, inspirada por um fato histórico real, aponta para alguns dos seus temas centrais: as relações, de caráter perturbador e insólito, entre realidade e ficção, passado e presente, e entre o fazer pictórico e a realidade. Para além do terrorífico e absurdo da situação narrada, note-se a importância dada aos elementos visuais que

⁵ “No bien hubo dicho esto la mujer, que las puertas del armario se abrieran con un golpe cardiaco, dos manos poderosas, manchadas, escurriendo colores de los dedos, mantuvieron separados los batientes y desde el interior surgió un torso, encalzado, enlevantado, con camisa de holanes y pantalones cortos, medias de seda blanca y zapatones campesinos, zuecos quizás, embadurnados de lodo, de boñiga, y este ser sobrecededor saltó sobre el lecho del amor, embadurnó de mierda y lodo las sábanas, agarró entre sus manazas el rostro de la amante como acababa de manchar las sábanas fatigadas, y Rubén Oliva, paralizado de estupor con la cabeza plantada sobre una almohada, incapaz de moverla o de moverse, nunca supo si esos dedos ágiles e irrespetuosos borrraban o añadían, figuraban o desfiguraban, mientras con semejante velocidad, semejante arte, y furia incomparable, trazaban con el rostro sin facciones de la mujer el arco deforme de una ceja diabólica o el simulacro de una sonrisa, o si bien vaciaban las cuencas de los ojos, de la fina nariz que él había acariciado, hacían un repollo informe y borrraban los labios que habían besado los suyos y le habían dicho, yo sí que te conocía desde antes, yo sí que te escogí por ser tu... [...] y al mirar el terrible violentador escapado del armario, miró al cabo lo que ya sabía desde que lo vio aparecer [...]: este hombre, encima de su tronco y sus ropajes y sus zuecos y sus hombros cargados, no tenía cabeza”.

caracterizam o corpo e o vestuário deste Goya fantasticamente revivido no presente, com o detalhamento de seus trajes, da sua sujeira e degradação, assim como do seu procedimento de figuração/desfiguração que ocorre na própria realidade carnal da mulher que, como se revelará depois, é também uma reaparição de um personagem do passado: a atriz Elisia Rodríguez, *sainetera*⁶ que vive na Madri do início do século XIX, apresentada aos leitores na sequência da novela.

No deslocamento temporal para o passado histórico que ocorre na continuidade da trama surge outro toureiro, este historicamente real: Pedro Romero (1754-1839), que se aposentou aos quarenta anos sem jamais ter sido ferido em uma tourada. A sua falta de ferimentos é comparada, no texto, a uma situação de virgindade, em oposição metafórica à rica vida sexual de Elisia, conhecida popularmente como *la Privada*, pelo fato de desmaiar, ou seja, privar-se dos sentidos, toda vez que tem um orgasmo. Esta comparação terá importantes dobramentos para a representação e o simbolismo da lide nas touradas, ou seja, a sequência de ações de provocação, luta e sacrifício do touro:

[...] nu nesse camarim fresco e sombrio, a única coisa que Pedro Romero sentia era a ficção de seu próprio corpo e a sensação quase pecaminosa de que um corpo assim, que tanto havia amado – olhou para baixo e tomou o peso dos testículos, como dentro de um minuto o faria o mozo de espadas ao ajustar-lhe a taleguinha – fosse, ao cabo, no sentido mais profundo, um corpo virgem, um corpo que jamais havia sido penetrado (Fuentes, 2016, pos. 2563, tradução própria).⁷

Romero, neste momento da narração, está se preparando para uma tourada; Fuentes demora-se na descrição do vestuário típico do toureiro, valorizando os elementos eróticos e sexualizados do traje, em uma sequência elaborada com tons de voyeurismo verbal, levando o leitor a acompanhar o processo pelo qual o *mozo de espadas*⁸ ajuda o toureiro a vestir-se. A imagem – neste caso, a representação textual do vestuário, que ocorrerá em outros momentos da narrativa – apresenta-se, aqui, como veículo para o erotismo, estabelecendo uma associação frequente na novela. Quando a figura de Goya é introduzida, ele está prestes a viajar para Madri para pintar a atriz Elisia Rodríguez, e esta possibilidade é apresentada com tons eróticos:

[...] agora viajava a Madri para ver essa mulher no teatro e ela jamais olhava para ele, ela olhava para si mesma no público e agora ele queria capturá-la nesse retângulo, começou a traçar a figura de corpo inteiro com carvão, ali a iria enfiar e dali a cômica não escaparia nunca mais, desenhou velozmente a forma nua, de pé, da mulher cobiçada, esta não iria sair voando em uma vassoura, a esta a morte não iria arrebatar, porque ele era muitíssimo mais velho que ela (e, no entanto...);

⁶ O sainete era uma peça teatral curta de caráter cômico e popular, ligada à crítica de costumes e representada entre os atos de uma peça maior, popular na Espanha do século XVIII ao início do século XX. *Sainetera*, no caso, é uma atriz que trabalha com esse gênero dramático.

⁷ “[...] desnudo en ese vestidor fresco y sombrío lo único que Pedro Romero sentía era la ficción de su propio cuerpo y la sensación casi pecaminosa de que un cuerpo así, que tanto había amado –miró hacia abajo, se tomó el peso de los testículos, como dentro de un minuto lo haría el mozo de espadas al ajustarle la taleguilla– fuese, al cabo, en el sentido más profundo, un cuerpo virgen, un cuerpo que jamás había sido penetrado”.

⁸ O *mozo de espadas* é um auxiliar que se dedica a prover o toureiro de todas as ferramentas e atavios empregados na lide.

esta não iria fugir com um militar, um aristocrata ou (quem sabe?) um toureiro [...] (Fuentes, 2016, pos. 2629, tradução própria).⁹

Nessa descrição da criação artística, a narrativa une o ato de desenhar às manifestações do desejo de posse da modelo pelo artista. Este imagina, no entanto, que a sua pintura despertará o desejo dos outros homens e que assumirá uma vida própria, sobre a qual ele não teria mais nenhum controle. Dessa forma, como uma espécie de vingança antecipada pelo desejo irrealizado, o pintor finaliza o desenho com um elemento licencioso:

[...] ele mesmo sabia [...] que sua pretensão era vã, que assim que o quadro saísse do seu ateliê e fosse visto por outros olhos, estes olhos dariam ao quadro de Elisia Rodrigues *la Privada*, capturada por ele, a sua liberdade, a tirariam da prisão do quadro e a lançariam a fazer das suas, deitar-se com quem tivesse vontade, desmaiando *a son plaisir*, entre os braços desse e daquele, jamais dirigindo sequer um sorriso ao seu verdadeiro criador, o pintor que então suspendia o pincel no ar, observando o rosto vazio da atriz, e se negava a dar-lhe feições, a deixava em suspenso, em ponto-e-vírgula, e da mão estilizada da cómica, em postura de subir ao palco, rapidamente desenhou, ao invés, uma corrente e ao fim da corrente amarrou um horrendo mico com olhos humanos e traseiro raspado, masturbando-se alegremente (Fuentes, 2016, pos. 2635-2642, tradução própria).¹⁰

⁹ “[...] ahora bajaba a Madrid a ver esta mujer en el teatro y ella jamás lo miraba a él, ella se miraba a sí misma en el público y ahora él quería capturarla en este rectángulo, comenzó a trazar la figura de cuerpo entero con carbón, allí la iba a meter y de allí la cómica no se le iba a escapar nunca más, dibujó velozmente la forma desnuda, de pie, de la mujer codiciada, ésta no se iba a ir volando en una escoba, a ésta no se le iba a arrebatar la muerte, porque él era muchísimo más viejo que ella (y sin embargo...); ésta no se iba a fugar con un militar, un aristócrata o un (¿quién sabe?) torero [...]”.

¹⁰ “[...] él mismo sabía [...] que su pretensión era vana, que en cuanto saliese el cuadro de su taller y fuese visto por otros ojos, esos ojos le darían al cuadro de Elisia Rodríguez *la Privada*, capturada por él, su libertad, la sacarían de la prisión del cuadro y la lanzarían a hacer de las suyas, acostarse con quien se le viniera en gana, desmayándose *a son plaisir*, entre los brazos de éste y aquél, jamás dirigiéndole ni una sonrisa a su verdadero creador, el pintor que entonces suspendía el pincel en el aire, mirando el rostro vacío de la actriz, y se negaba a darle facciones, la dejaba en suspenso, en punto y coma, y de la mano estilizada de la cómica, en postura de salir a escena, rápidamente dibujó, en cambio, una cadena y al cabo de la cadena amarró a un horrendo mico de ojos humanos y trasero rapado, masturbándose alegremente.”

Figura 1: Retrato do matador Pedro Romero



Fonte: Goya, 1795.

A écfrase do desenho imaginário – mas inspirado pelas insólitas gravuras da série *Os caprichos* – contrasta com a que Fuentes faz de um quadro realmente existente, o retrato do toureiro Pedro Romero, realizado entre 1795 e 1798 (figura 1):

[...] começou a desenhar o rosto e a nobreza de Pedro Romero, a firmeza do queixo, a elegante estreiteza das bochechas, a leve imperfeição da boca pequena e apertada, a virilidade da barba apenas renascente, a reta perfeição do nariz, as sobrancelhas finas e separadas, digno assento físico de uma fronte limpa como um céu andaluz [...] (Fuentes, 2016, pos. 2648, tradução própria).¹¹

Entre as duas descrições de obras de arte há um contraste que só pode ser constatado pela consulta à produção visual do Goya real: a primeira delas refere-se a uma obra fictícia, genérica; a segunda, a uma obra real, remetendo a um dos parâmetros para análise da écfrase definidos por Yacobi: a “re-presentação” de obras de arte únicas (e realmente existentes), oposta à representação de obras genéricas (Yacobi, 1995, p. 643). Na écfrase do retrato de Romero, efetuada na voz interior de Goya, que se imagina falando com seu modelo, também

¹¹ “[...] le empezó a diseñar el rostro y la nobleza de Pedro Romero, la firmeza de la quijada, la elegante estrechez de las mejillas, la ligera imperfección de la boca pequeña y apretada, la virilidad de la barba apenas renaciente, la recta perfección de la nariz, las cejas finas y apartadas, digno asiento físico de una frente despejada como un cielo andaluz [...].”

é evocada a tradicional distinção entre as artes visuais e a literatura; mais que isso, no entanto, a narração alude aos limites da arte da pintura:

[...] és mais do que eu vejo em ti, e meu quadro será um grande quadro, Romero, apenas se me deixo ir até onde não comprehendo nada mais que uma coisa, e essa coisa é que tu és mais que minha compreensão ou juízo sobre ti neste instante, em que te vejo como és mas sei que antes foste e agora estás sendo, que eu vejo um de seus lados, mas não posso ver os quatro, porque a pintura é arte frontal e instantânea, não discursiva e linear, e porque me falta o gênio, Romero, [...] para pintar a tua cara e teu corpo como tu lutaste com o touro, em redondo, pelos quatro lados; não te poupando, nem poupando à besta, de todas e cada uma das arestas que os compõem, e das luzes que os banham (Fuentes, 2016, pos. 2654-2661, tradução própria).¹²

Empregando a voz do artista, a narrativa discute os limites da representação pictórica, tanto temporais – a pintura representa um único momento – quanto espaciais – a bidimensionalidade, que não permite que se apresentem todos os ângulos: dois aspectos que remontam à tradicional distinção entre pintura e poesia definida no *Laocoonte* de G. E. Lessing. No desenrolar da novela, essa percepção dos limites da pintura surge atrelada à impossibilidade, para Goya, de concretizar a posse sexual de Elisia. Na continuidade da narração, Fuentes emprega, então, vários elementos da obra do artista espanhol, estabelecendo uma cena imaginária em que várias mulheres riem do pintor e do seu abandono por aquela que é objeto do seu desejo:

[...] e enquanto ele permanece adormecido com a cabeça plantada entre papéis e plumas em sua mesa de trabalho, elas, as mulheres da noite, voam ao redor de sua cabeçona adormecida, arrastando outros papéis com notícias tão novas que resultam velhas, *muito há que chupar*, lê uma, e *até a morte*, diz outra, e *de que mal morrerá*, pergunta a terceira, e todas em coro, *Deus te perdoe*, cobertas com suas mantilhas, arreadas pelas mães que se dispõem a vendê-las, abanando-se, untando-se de óleos, embalsamando-se em vida com ungüentos e pós, subindo em vassouras, empreendendo o voo, pendurando-se dos cantos das igrejas como morcegos [...] (Fuentes, 2016, pos. 2666-2673, tradução própria).¹³

Como na representação anterior do desenho de Elisia, a sequência imaginária se configura como uma écfrase que incorpora elementos de diferentes obras suas, mais ou menos genericamente extraídos de sua série *Os caprichos*, incluindo os títulos reais de várias das gra-

¹² “[...] eres más de lo que yo veo en ti, y mi cuadro será un gran cuadro, Romero, sólo si me dejo ir hacia donde no comprendo nada más que una cosa y ésa es que tú eres más que mi comprensión o juicio sobre ti en este instante, que te veo cómo eres pero sé que antes fuiste y ahora estás siendo, que veo uno de tus costados, pero no puedo ver los cuatro, porque la pintura es arte frontal e instantáneo, no discursivo y lineal, y me falta el genio, Romero, [...] para pintar tu cara y tu cuerpo como tú lidias a un toro, en redondo, por los cuatro costados; no ahorrándote, ni ahorrándole a la bestia, todas y cada una de las aristas que los componen, y de las luces que los bañan”.

¹³ “[...] y mientras él se queda dormido con la cabeza plantada entre papeles y plumas en su mesa de trabajo, ellas, las mujeres de la noche, vuelan alrededor de su cabezota dormida, arrastrando otros papeles con noticias tan nuevas que resultan viejas, *mucho hay que chupar*, lee una, y *hasta la muerte*, dice otra, y *de qué mal morirá*, pregunta la tercera, y todas a coro, *Dios te perdone*, arrebozadas en sus mantillas, enjaezadas por las madres que se disponen a venderlas, abanicándose, untándose óleos, embalsamándose en vida con ungüentos y polvos, trepándose en escobas, emprendiendo el vuelo, colgándose de los rincones de las iglesias como murciélagos [...].”

vuras da série – remontando especialmente à célebre obra *O sonho da razão produz monstros* (figura 2) – assim como elementos das suas pinturas ligadas à bruxaria. Nos parâmetros da écfrase definidos por Yacobi (1995, p. 643), portanto, estes são procedimentos que criam imagens genéricas; mais do que apenas descrever, são mecanismos literários que estabelecem a relação entre o desejo erótico do pintor e a sua atividade pictórica, colocando a autoria da obra de arte – o retrato de Elisia – como um símbolo da posse sexual da atriz, em que a sucessão alucinatória das imagens de *Los caprichos* se configura como uma representação visual da sua frustração sexual.

Figura 2: *O sonho da razão produz monstros*



Fonte: Goya, 1797-1799.

Quando Goya finalmente visita a *sainetera* com o objetivo de pedir para pintar o seu retrato, ela é descrita exatamente como a célebre *Maja* do pintor espanhol (figura 3), da qual existem a versão vestida e a versão nua. A écfrase, aqui, não é apresentada como uma representação de uma obra de arte, mas disfarçada como uma descrição de elementos realmente vistos pelo personagem:

[...] *La Privada*, Elisia Rodríguez, se cobria, com vestidos de *maja*, com trajes império decotados e sapatilhas de seda prateada, um corpo esplêndido que não se reduzia a mãos e rosto. Ele a havia visto? Claro que sim, e até o havia pintado. Mesmo que na realidade, porque o havia pintado, o havia visto. Mas agora, cruzando o pátio de laranjeiras cujas frutas, perdidas, jaziam apodrecendo entre os azulejos, o pintor

vinha ver a modelo, a pedir que posasse para ele, nua (Fuentes, 2016, pos. 2960, tradução própria).¹⁴

Figura 3: *A maja vestida*.



Fonte: Goya, 1800-1807

Neste trecho, a écfrase propõe ao leitor um jogo de reconhecimento, por parte do leitor, da célebre pintura do artista espanhol – em sua versão vestida, com referências precisas às sapatilhas de seda e ao traje no estilo Império –, sugerindo, como parte da imaginação do pintor, a sua versão desnuda, reiterando a negação a Goya da posse sexual completa de Elisia. No diálogo que se segue entre eles, o pintor argumenta que ele é capaz de conservar a sua imagem de beleza e juventude, porém a atriz impõe uma condição para posar nua e, mais ainda, para entregar-se sexualmente a ele. De um baú ela retira um “quadro”, assim descrito:

[...] um quadro que ela mostrou ao pintor e que este, já cegueta, aproximou do nariz, cheirando, mais que outra coisa, um arzinho de enxofre que se desprendia do retrato, um odor que mesmo um herege como don Francisco de Goya y Lucifurientes associava com o Maligno, Asmodeu, Satanás, e era esse o seu retrato, o retrato do Diabo? por que não? [...]

O cabelo escuro, a camisa branca, uma noz no pescoço como ninguém a havia pintado nunca, tão ofensivamente exata, guiando o olhar fatigado do pintor a todos os detalhes realistas do quadro, as comissuras dos lábios, as sobrancelhas, a cor azulada do fundo, nada era artificial, disse já em voz alta o artista, nada é arte aqui, esse é o demônio, não a sua representação, é o diabo porque é realidade pura, sem arte, gritou dominado pelo terror que seguramente ela e seu amante mais repulsivo, o protagonista do retrato, queriam infundir nele: nada aqui é arte, Elisia, essa é a realidade, esse retrato é o próprio homem, reduzido a este estado imóvel e

¹⁴ “[...] La Privada, Elisia Rodríguez, se cubría, con vestidos de maja, con trajes imperio descotados y zapatillas de seda plateada, un cuerpo espléndido que no se reducía a manos y rostro. ¿Lo había visto él? Claro que sí, hasta lo había pintado. Aunque en realidad, porque lo había pintado, lo había visto. Pero ahora, cruzando el patio de naranjos cuyas frutas, perdidas, yacían pudriéndose entre las baldosas, el pintor venía a ver a la modelo, a pedirle que posara para él, desnuda.”

escolhido, convertido em pigmeu por artes de bruxaria, essa não é uma pintura, Elisia, o que é?, perguntou angustiado o pintor, reduzido, como ela queria, à posse dela enquanto ele lia nos olhos vivos mas imóveis, sem arte, do homem-retrato, desengano, desilusão, desesperança, desvelo, destempo, despedida...

— Se me pintas assim, deixo que me vejas nua.

— Mas isso não é uma pintura; isso é uma bruxaria (Fuentes, 2016, pos. 2992-2998, tradução própria).¹⁵

Fuentes introduz, assim, novamente, o elemento fantástico, com a inserção anacrônica de uma fotografia no início do século XIX: o ano de 1806 é indicado como o período em que se passa a narrativa de Goya, Elisia e Pedro Romero, portanto cerca de vinte anos antes do surgimento das primeiras imagens fotográficas de Joseph Niépce. O anacronismo é ainda mais acentuado pelo fato de se tratar de uma fotografia colorida, como se depreende pela “cor azulada do fundo”. Toda esta écfrase – uma écfrase genérica, para empregar a terminologia de Yacobi (1995, p. 643), já que não há uma foto realmente existente do toureiro contemporâneo e fictício Rubén Oliva – é feita a partir do ponto de vista de Goya, representando assim a recepção ficcional da imagem fotográfica por parte de um homem nascido na metade do século XVIII. E não se trata de qualquer homem, mas de um artista, portanto um especialista na fabricação manual de imagens miméticas, que é fantasticamente colocado diante de uma imagem técnica que, para ele, – assim deduzimos – vem do futuro. Para o Goya de “Viva mi fama”, a fotografia é diabólica por ser uma imagem “sem arte”, ou seja, sem a intervenção da mão humana: em um *tour de force* da poética ficcional, Fuentes faz conviver a imagem técnica do futuro com toda a poética – incluindo o seu tempo histórico e cultural, com as referências ao diabo e à bruxaria – do pintor espanhol.

Fuentes ainda aborda, no elemento ficcional, a dimensão mágica da fotografia, aspecto exemplarmente abordado por Vilém Flusser em sua *Filosofía da caixa preta* (2009), que será empregado, aqui, para o aprofundamento da discussão da trama da novela. Segundo Flusser, toda imagem contém em si um caráter mágico que é oposto ao caráter “desmagizante” da escrita e da História e que está ligado à própria configuração física do fenômeno imagético como superfície, que transforma um fragmento de realidade em uma *cena*, que possui uma temporalidade própria, circular: o tempo da magia.

¹⁵ “[...] un cuadro que ella le mostró al pintor y que éste, cegatón ya, acercó a su nariz, oliendo, más que otra cosa, un airecillo de azufre que se desprendía del retrato, un olor que hasta un hereje como don Francisco de Goya y Lucifurientes asociaba con el Maligno, Asmodeo, Satanás y ¿era éste su retrato, el retrato del Diablo?, ¿por qué no? [...]”

El pelo oscuro, la camisa blanca, una nuez en el pescuezo como nadie la había pintado nunca, tan ofensivamente exacta, guiando la mirada fatigada del pintor a todos los detalles realistas del cuadro, las comisuras de los labios, las cejas, el color azuloso del fondo, nada era artificial, dijo ya en voz alta el artista, nada es arte aquí, éste es el demonio, no su representación, es el diablo porque es realidad pura, sin arte, gritó dominado ya por el terror que seguramente ella y su amante más repulsivo, el protagonista del retrato, querían infundir en él: nada aquí es arte, Elisia, ésta es la realidad, este retrato es el hombre mismo, reducido a este estado inmóvil y escogido, convertido en pigmeo, por artes de brujería: ésta no es una pintura, Elisia, ¿qué es?, preguntó angustiado el pintor, reducido, como ella quería, a la posesión de ella mientras él leía en los ojos vivos pero inmóviles, sin arte, del hombre-retrato, desengano, desilusión, desesperanza, desvelo, destempo, despedida...

— Si tú me pintas así, yo te dejo me mires desnuda.

— Pero esto no es una pintura; esto es una brujería.”

O tempo que circula e estabelece relações significativas é muito específico: tempo de magia. Tempo diferente do linear, o qual estabelece relações causais entre eventos. No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo. Em outros termos: no tempo da magia, um elemento explica o outro, e este explica o primeiro. O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis.

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável (Flusser, 2009, p. 8).

Dessa forma, a imagem técnica, de que a fotografia é o caso primeiro e exemplar, cria um outro tipo de magia, que perpassa toda a nossa relação com o mundo:

[...] as imagens técnicas, longe de serem janelas, são *imagens*, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo. O fascínio mágico que emana das imagens técnicas é palpável a todo instante em nosso entorno. Vivemos, cada vez mais obviamente, em função de tal *magia imagética*: vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função de tais imagens (Flusser, 2009, p. 15-16).

No entanto, pelo seu caráter automático – resultante, segundo Flusser, do fato de que as imagens fotográficas são produzidas por aparelhos que não podem fazer nada além daquilo que está previamente programado –, a imagem fotográfica realiza uma magia da qual o elemento humano é eliminado: “[...] como as fotografias são cenas simbólicas, elas programam a sociedade para um comportamento mágico em função do jogo. Conferem significado mágico à vida da sociedade. Tudo se passa *automaticamente*, e não serve a nenhum interesse humano” (Flusser, 2009, p. 70).

É, precisamente, a falta de humanidade da imagem fotográfica que assusta Goya e o faz considerá-la como um fenômeno diabólico, uma bruxaria. A écfrase da imagem fotográfica funciona tanto para intensificar a insólita presença de uma fotografia colorida em um passado antes da sua invenção quanto para denotar a impossibilidade da posse, por parte do pintor, daquilo que ele retrata – posse que seria possibilitada apenas pela captura fotográfica. No decorrer da novela, esta é uma das últimas écfrases propriamente ditas, como que estabelecendo um círculo de imagens que parte da figura estereotipada e comercial do touro do *brandy Osborne*, passando pelas imagens desejantes e imaginárias de Goya e remontando à atualidade através da inserção absurda e extemporânea da fotografia no início do século XIX, antes da sua real invenção.

A partir desse ponto da narrativa, a novela regressa ao toureiro contemporâneo Rubén Oliva – que, gradativamente, vai ser revelado como uma espécie de duplo, no futuro, do toureiro histórico Pedro Romero –, em suas andanças pelo seu vilarejo natal, La Ronda, e às suas lembranças sobre a sua formação como toureiro. Neste terço final da narrativa, as referências à cultura da tauromaquia se fazem mais presentes, colocando em relevo as suas relações simbólicas com a luz, mais especificamente, com a luz solar e os rituais de sacrifício que a celebram. A interpretação que propomos, aqui, para a tematização do simbolismo da luz na

tauromaquia na novela “Viva mi fama” é que ela é estabelecida por Fuentes como um desdobramento da reflexão poética sobre a imagem fotográfica, técnica, e suas relações com a arte pictórica, ligada à cultura tradicional.

Nas touradas espanholas, o touro negro é símbolo da escuridão que se converte em claridade pela ação luminosa do toureiro, realizando-se como luz transcendental, em um ritual de que toda a audiência participa, como explica a pesquisadora espanhola Mariate Cobaleda:

Também para sentir a luz invisível do toureio é necessário fechar os olhos ao mundo, desmaiarse, para ser vistos, pronunciados e encantados por essa luz que dá vida à alma de quem interpreta ou contempla a faena [...].

A corrida de touros quer ser uma festa de luz que encanta. Começando pelos trajes de luzes dos toureiros: trajes barrocos que parecem iluminar o mistério da tauromaquia, o mistério da morte simbolizado no touro negro: emblema do sol que madura os frutos da terra, moídos e pisados para que a humanidade possa saciar a sua sede e sua fome originárias. Porque este touro misterioso é símbolo de luz, dourado a partir da sua obscuridade (Cobaleda, 2013, p. 309, tradução própria).¹⁶

Em correspondência com a simbologia da luz e da sombra nas touradas, a fotografia é, precisamente, a imagem que é criada pela luz que ingressa na câmara escura, constituída pelos contrastes entre luz e sombra provindos da realidade e que são registrados no filme fotossensível. A tourada, assim, na narrativa de Fuentes, é o correlato simbólico – e ancorado na tradição cultural espanhola – da constituição imagética da fotografia: na arena, a tourada encena o embate entre o toureiro e o touro, entre a luz solar e a sombra. Esta correspondência simbólica da imagem fotográfica com as touradas ressoa, também, nas dimensões eróticas da imagem. Pois, se a fabricação da imagem pictórica era associada, no personagem de Goya, à posse sexual, também nas touradas o erotismo se faz presente, como percebe Fuentes em *O espelho enterrado*:

Mas o toureio também é, não o esqueçamos, um evento erótico. Onde, se não na praça de touros, pode o homem assumir poses tão sexualmente provocantes? A desfaçatez atraente do traje de luzes, as taleguinhas apertadas, a ostentação dos atributos sexuais, as nádegas firmes, os testículos apertados sob o pano, o andar obviamente sedutor e auto afirmativo, a luxúria da sensação e o sangue. A corrida autoriza esta incrível arrogância e exibicionismo sexuais. Suas raízes são obscuras e profundas (Fuentes, 2001, p. 20).

Na novela de Fuentes é empregado o mesmo elemento de simbolismo sexual na apresentação das touradas, retratadas como um ritual totalmente mediado pela imagem – tanto a imagem, ecfrasticamente apresentada, do vestuário do toureiro, quanto a imagem fotográfica que estabelece a ligação insólita entre Rubén Oliva e seu duplo do passado, Pedro Romero: ambos têm a mesma idade e ambos são amantes de Elisia Rodríguez, Romero rela-

¹⁶ “También para sentir la luz invisible del toreo es necesario cerrar los ojos al mundo, desmayarse, para ser vistos, pronunciados y encantados por esa luz que aviva el alma del que interpreta o contempla la faena [...].

La corrida de toros quiere ser una fiesta de luz que encanta. Comenzando por los trajes de luces de los toreros: trajes barrocos que parecen iluminar el misterio de la tauromaquia, el misterio de la muerte simbolizado en el toro negro: emblema del sol que madura los frutos de la tierra, molidos y pisados para que la humanidad pueda saciar su sed y su hambre originarias. Porque este toro misterioso es símbolo de luz, dorado desde su obscuridad [...].”

cionando-se com a Elisia viva e original, e Oliva relacionando-se com sua aparição pós-morte, que é uma imagem perseguida, figurada e desfigurada por um Goya redivivo e decapitado, como o artista revela no estranho diálogo póstumo que ocorre próximo à conclusão da novela:

Eu fui o bisbilhoteiro desse encontro: a atriz popular e afamada com a aldeia anônima de onde ela veio. Por isso a persigo, ainda que seja sem cabeça; não a deixo em paz, interrompo seus coitos, espanto seus novos amantes, a sigo nas suas andanças noturnas por nossas cidades, tão distintas do que antes eram, mas secretamente tão fieis a si mesmas... (Fuentes, 2016, pos. 3394, tradução própria).¹⁷

Goya, portanto, persegue Elisia – uma Elisia fantasmagórica, que atravessa os tempos – com a justificativa de que nela se encarna o caráter das cidades que continuam a ser “fieis a si mesmas”, ou seja, nas quais vivem as tradições do passado, dentre as quais uma das mais representativas é a das touradas. Neste labirinto de espelhamentos imagéticos ao longo da história, a novela de Fuentes se conclui com a morte do toureiro contemporâneo, apresentada como um ritual de sacrifício, como que para restaurar, à realidade, aquilo que as imagens lhe haviam retirado: o seu estatuto carnal, a sua ligação com o natural e o concreto, que restabelece a sua relação com a profundidade histórica e cultural da Espanha, no rito sacrificial da tourada. Oliva morre na condição mítica de símbolo solar, dando um passo lento e cerimonioso, desprovido de medo:

[...] nessa tarde não teve medo porque não viu ninguém nas arquibancadas, viu primeiro o sol e a sombra e se corrigiu ao manobrar o touro, freando-o com o engano da capa, dando-lhe um passe grande, tão grande quanto as duas presenças únicas que Rubén Oliva reconhecia nesse instante: não o touro, não o público, senão o Sol e a Lua, isso pensou durante o eterno passe inicial que deu ao animal zaino negro como a noite da lua que ocupava a metade das arquibancadas, investindo contra o sol que ocupava a outra metade [...] (Fuentes, 2016, pos. 3548-3554, tradução própria).¹⁸

Após a dramática morte do toureiro, sucedem-se os discursos entrecortados dos demais personagens e de Goya, que reaparece para estabelecer a relação entre as imagens, o toureio e o jogo de espelhamentos entre Oliva e Romero através da história:

Mais de cinco mil touros matados e nenhuma só chifrada, Pedro Romero, aposentado aos quarenta, morto aos oitenta sem uma só ferida no corpo: como lhe ocorreu, riu Don Francisco de Goya y Lucifuentes, que podia escapar do destino que ele lhe deu na sua pintura?, como lhe ocorreu que podia reaparecer em outro retrato que não fosse o de Don Paco de Goya y Degola, um retrato ao natural, sem

¹⁷ “Yo fui mirón de ese encuentro: la actriz popular y afamada con el pueblo anónimo de donde ella vino. Por eso la persigo, aunque sea sin cabeza; no la dejo en paz, le interrumpo sus coitos, espanto a sus nuevos amantes, la sigo en sus andanzas nocturnas por nuestras ciudades, tan distintas a lo que antes eran, pero secretamente tan fieles a sí mismas....”

¹⁸ “[...] esa tarde no tuvo miedo porque no vio a nadie en los tendidos, vio primero el sol y la sombra y se corrigió al templar el toro, frenándole con el engaño de la capa, dándole un pase largo, tan largo como las dos presencias únicas que Rubén Oliva reconocía en ese instante: no el toro, no el público, sino el sol y la luna, eso pensó durante el eterno pase inicial que le dio al animal zaino negro como la noche de la luna que ocupaba la mitad de los tendidos, embistiendo contra el sol que ocupaba la otra mitad [...]”.

arte, sem margem para a imaginação, uma reprodução indistinguível do que Romero era em vida, como se se bastasse a si mesmo...?

– Sem minha pintura... Ai, Pedro Romero, perdoa que desta vez te mate na bela arena de Ronda, mas não posso te permitir que voltes a viver e andes competindo com meu retrato de ti, isso sim que não; não posso permitir que Elisia ande te procurando pelos bares e *plazas de toro*, fora do destino que eu lhes dei ao pintá-los a ti e a ela... (Fuentes, 2016, pos. 3618, tradução própria).¹⁹

As écfrases da novela, assim, são mecanismos literários para materializar, imageticamente – e com todos os limites inerentes à representação visual pela via textual – a determinação, a fatal influência e o peso que as imagens exercem sobre o real, sobre a realidade humana, culturalmente constituída, com seus ritos e mitos. É na morte física de Rubén Oliva que o toureiro regressa à sua condição de imagem: não à imagem técnica e automática, mas à imagem mítica, produto da imaginação e da arte, que o torna digno da fama – como diz a epígrafe do conto, “Morra eu, mas viva minha fama” (Fuentes, 2016, pos. 2270, tradução própria).²⁰

São os procedimentos ecfrásticos que conduzem a trama da novela, colocando no centro da narrativa os atos de ver e ser visto, assim como o próprio ato da produção de imagens como um tipo de posse simbólica e erótica da realidade. Através do jogo insólito e labírinítico de imagens, desafiando a lógica linear do tempo histórico e das relações de causa e efeito, Carlos Fuentes restabelece, na conclusão da novela “Viva mi fama”, a dimensão mítica e simultaneamente carnal da arte, repleta de vida, de morte e de erotismo.

Referências

COBALEDA, Mariate. *El simbolismo del toro: la lidia como cultura y espejo de humanidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Literatura, tradução, adaptação e intermidialidade: entrevista com Thaís Flores Nogueira Diniz. Entrevistadores: Cleber da Silva Luz, Vanessa Luiza de Wallau, Liliam Cristina Marins. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, v. 43, n. 1, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/57725>. Acesso em: 24 jun. 2024.

EKPHRASIS. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/New York: Routledge, 2008. p. 133-134.

¹⁹ “Más de cinco mil toros matados y ni una sola cornada, Pedro Romero, retirado a los cuarenta, muerto a los ochenta sin una sola herida en el cuerpo: ¿cómo se le ocurrió, rió don Francisco de Goya y Luciferientes, que podía escaparse del destino que él le dio en su pintura?, ¿cómo se le ocurrió que podía reaparecer en otro retrato que no fuese el de don Paco de Goya y Degüella, un retrato a natural, sin arte, sin margen para la imaginación, una reproducción indistinguible de lo que Romero era en vida, como si se bastase a sí mismo...?”

– Sin mi pintura... Ay, Pedro Romero, perdona que esta vez te mate en el bello ruedo de Ronda, pero no puedo permitirte que vuelvas a vivir y andes competiendo con mi retrato de ti, eso sí que no; no puedo permitir que Elisia te ande buscando por los chiringuitos y las plazas de toros, fuera del destino que yo les di al pintarlos a ti y a ella...”.

²⁰ “Muera yo, pero viva mi fama”.

- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.
- FUENTES, Carlos. *O espelho enterrado*: reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FUENTES, Carlos. Viva mi fama. In: FUENTES, Carlos. *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Cidade do México: Penguin Random House, 2016 [e-book]. pos. 2270-3640.
- GOYA, Francisco de. *O sonho da razão produz monstros*. Da série *Os caprichos*, 1797-1799. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_Jos%C3%A9_de_Goya_y_Lucientes_-_The_sleep_of_reason_produces_monsters_\(No._43\),_from_Los_Caprichos_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_Jos%C3%A9_de_Goya_y_Lucientes_-_The_sleep_of_reason_produces_monsters_(No._43),_from_Los_Caprichos_-_Google_Art_Project.jpg). Acesso em: 25 jun. 2024.
- GOYA, Francisco de. *Retrato do matador Pedro Romero*. 1795. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Pedro_Romero. Acesso em: 25 jun. 2024.
- GOYA, Francisco de. *A maja vestida*, 1800-1807, óleo sobre lienzo. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_maja_vestida#/media/Ficheiro:Maja_vestida_\(Prado\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_maja_vestida#/media/Ficheiro:Maja_vestida_(Prado).jpg). Acesso em: 25 jun. 2024.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- YACOBI, Tamar. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, Durham, North Carolina, EUA, v. 16, n. 4, p. 599-649, Winter 1995.