



TECTÔ NICAS

Do grego tektonikos, -ê, -ón. Arte de carpinteiro. Arte de construir edifícios. Estudo da estrutura da crosta terrestre. Placas tectônicas, criadas nas zonas de divergência, seu afastamento possibilita a explosão do magma.

DIALÉTICA DA REPRESENTAÇÃO

DA REALIDADE NA PASSAGEM DO
ROMANCE TRADICIONAL PARA O
ROMANCE MODERNISTA

— MURILLO CLEMENTINO DE ARAUJO

RESUMO

Partindo de conceitos desenvolvidos pelas teorias literária, semiológica e marxista, este ensaio efetua uma breve análise da dialética da representação da realidade na passagem do romance tradicional para o romance modernista com o intuito de demonstrar como as mudanças no gênero do romance ocorreram em virtude de necessidades tanto internas quanto externas à própria obra de arte.

Palavras-chave: Romance, Realismo, Modernismo, Representação, Dialética.

ABSTRACT

Based on concepts developed by the literary, semiological and Marxist theories, this essay performs a brief analysis of the dialectics in the representation of reality, during the passage from the traditional novel to the modernist novel, in order to demonstrate how the changes inside the novel genre occurred due to needs regarding the work of art, both internally and externally.

Keywords: *Novel, Realism, Modernism, Representation, Dialectics.*

Desde o seu surgimento, com o *Dom Quixote*, de Cervantes, no século XVII, passando pelo desenvolvimento de um modelo consagrado por Balzac e Stendhal e pelas transformações empregadas por Flaubert e Zola, no século XIX, até a chegada do molde modernista no início do século XX, com Proust, Joyce, Woolf, Kafka, entre outros, o romance enquanto gênero literário se consolidou como a forma de expressão máxima da experiência de mundo desencantado do sujeito

da era burguesa. Não obstante, a passagem do molde tradicional para o formato modernista da chamada “crise do romance” trouxe impactos profundos para o gênero, oriundos de necessidades tanto internas quanto externas à obra de arte, de modo que a categoria da representação da realidade foi uma das mais propícias a evidenciar tal revolução literária.

Se no romance tradicional o ideal de escrita era a quase invisibilidade da linguagem, a fim de que a realidade emergisse com toda sua verossimilhança e plasticidade, a partir de Flaubert a situação começa a mudar, atingindo o seu auge posteriormente com o romance modernista, para o qual a linguagem está no centro das preocupações, mostrando-se acentuadamente como a mediadora entre a narrativa e a realidade. É nesse sentido que Barthes, ao revisar o desenvolvimento da literatura e ao reconhecer em Flaubert um precursor da modernidade, atesta que “a escritura clássica explodiu e então toda a Literatura, de Flaubert até hoje, tornou-se uma problemática da linguagem”¹. Para o crítico francês, a virada no posicionamento literário dos escritores faria parte de uma tomada de consciência de classe possibilitada pelas revoltas em torno de 1848, quando teriam acontecido três fatos históricos importantes: a modificação da democracia europeia; o nascimento do capitalismo moderno, com a substituição da indústria têxtil pela metalúrgica; e, por fim, a tripartição da sociedade francesa. Em meio a essa conjuntura histórica teria ocorrido o dilaceramento da unidade ideológica da burguesia, trazendo consigo o dilaceramento das formas literárias, que daí em diante passariam a ser cada vez mais marcadas por um movimento autorreflexivo.

Ao longo de sua trajetória teórica, como bem nota Eagleton², Barthes desenvolve uma distinção entre dois tipos de signo. O primeiro deles seria o signo que se reconhece e ao mesmo tempo se mostra como sendo uma convenção histórica e social, apenas uma dentre as muitas possibilidades existentes de representar a realidade, ou seja, completamente arbitrário. O outro tipo de signo seria, por sua vez, aquele que oculta o seu caráter de arbitrariedade, fazendo-se passar por “natural” e “neutro”, como se fosse ele mesmo um acesso direto à realidade, sem qualquer deformação, isto é, como se o signo fosse o próprio referente ou a realidade em si mesma. Ora, o *modus operandi* do signo assim definido se assemelha bastante ao funcionamento da própria ideologia, a qual, sob a aparência da universalidade, tende a apresentar um estado de coisas como sendo natural e imutável, mas que, no fundo, é um produto histórico de um sujeito específico ou de uma determinada classe.

Expressando um pensamento parecido com o de Barthes no que concerne ao entrelaçamento da ascensão burguesa e da dilaceração da consciência e das formas, Eagleton afirma que

[1] BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 118. Com isso, Barthes não pretende romper com a grande tradição da literatura anterior a Flaubert nem omitir o seu aspecto crítico, apenas visa a apontar que, de Flaubert em diante, tal aspecto crítico passa a ser caracterizado pela intensa manifestação de uma autoconsciência da forma da linguagem e da ideologia que a impregna, o que propicia o advento da experimentação e da própria renovação da literatura.

[2] EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 203-205.

[...] O conceito de ideologia, pode-se argumentar, surgiu no ponto histórico em que os sistemas de ideias primeiro perceberam sua própria parcialidade, e isso ocorreu quando essas ideias foram obrigadas a encontrar formas de discurso estranhas ou alternativas. Foi com a ascensão da sociedade burguesa, acima de tudo, que a cena foi preparada para essa ocorrência. [...] (EAGLETON, 1997, p. 100-101)

Todavia, dentre as acepções possíveis de “ideologia” no contexto da crítica marxista, a mais produtiva não é a que considera ideológico “um sistema de crenças característico de uma classe ou grupo” nem “um sistema de crenças ilusórias — ideias falsas ou consciência falsa — que se pode contrastar com o conhecimento verdadeiro ou científico”, mas justamente a definição que considera a ideologia como “o processo geral da produção de significados e ideias”³. Para Barthes, a ideologia é entendida especialmente nesse último sentido radical, abrangendo qualquer processo de significação, sem perder de vista, contudo, que em um nível abaixo da produção de significados se encontra a produção material, que é responsável pela determinação da primeira, conforme as próprias palavras de Marx e Engels:

A produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens ainda aparece, aqui, como emanção direta de seu comportamento material. [...] (MARX; ENGELS, 2007, p. 93)

Nesse trecho de *A ideologia alemã* é ressaltado justamente o caráter social da linguagem, que também se encontra em Saussure e é frequentemente retomado por Barthes.

No pensamento do Barthes das *Mitologias*, a ideologia funcionaria de maneira análoga a uma mitologia contemporânea⁴, na medida em que ambas, ideologia e mitologia, regulariam as ações cotidianas de forma autossuficiente, sacralizada e automatizada nos mais diversos âmbitos da vida humana, como nas relações econômicas e sociais, nos meios de comunicação, nas produções culturais e literárias, nas relações familiares e assim por diante. Além disso, Barthes⁵ entende o mito como sendo uma espécie de “representação coletiva” e de um “reflexo” determinado socialmente, no sentido de que a superestrutura cultural e ideológica é determinada pela estrutura econômica e social. Não obstante, o mais importante para Barthes consiste no fato desse reflexo ser invertido, pois

[3] WILLIAMS, Raymond. Ideologia. In: _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 60.

[4] EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 204. Conforme explica Eagleton, para Barthes: “[...] A ideologia, nesse sentido, é uma espécie de mitologia contemporânea, uma esfera que se purgou da ambiguidade e da possibilidade alternativa”.

[5] BARTHES, Roland. A mitologia hoje. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 79.

[...] o mito consiste em inverter a cultura em natureza, ou pelo menos o cultural, o ideológico, o histórico em “natural”: aquilo que não passa de um produto da divisão das classes e das suas sequelas morais, culturais, estéticas é apresentado (enunciado) como “óbvio por natureza”; os fundamentos absolutamente contingentes do enunciado tornam-se, sob o efeito da inversão mítica, o Bom Senso, o Direito, a Norma, a Opinião Pública, numa palavra, a *Endoxa* (figura leiga de Origem). [...] (BARTHES, 1988, p. 79, grifo do autor)

Assim, a literatura enquanto fenômeno de linguagem cultural e ideológico tem as suas raízes concretas de produção material nas esferas sociais e econômicas da civilização, dependendo inclusive da circulação pelos meios de comunicação, e como tal, ela também está suscetível a servir de instrumento do processo de manipulação e mascaramento oriundo da ideologia dominante, que é a principal agente para a qual interessa a naturalização da cultura e da história, cuja implantação acaba sendo possibilitada principalmente pela linguagem, que pode servir para produzir lugares-comuns do pensamento, isto é, de opiniões cristalizadas, as quais passam a controlar a organização da vida humana. Logo, a consequência mais desastrosa do processo geral ao qual Barthes dá o nome de “inversão mítica” ocorre quando a linguagem perde a sua capacidade de reflexão, de voltar-se sobre si mesma e questionar a *Endoxa*, não mais reconhecendo, sem ou com intenção, a parcialidade e a fragilidade de suas próprias representações da realidade, e passando, em vez disso, a encarar-se como a reprodutora absoluta do real, acreditando na existência de uma fidelidade total de correspondência entre as suas formas verbais e a própria realidade, numa atitude iminentemente autoritária. Tal é o perigo, de algum modo, que certo realismo corre no tratamento que pode vir a dar à sua linguagem, ao tentar o entrelaçamento cabal entre a realidade do signo e a realidade do objeto, jogo que está perdido logo de início⁶.

O incômodo de certas tendências dentro do realismo não é tanto, para Barthes, o caráter ideológico das formas literárias — pois esse é em certo sentido inescapável, uma vez que é impossível sair da significação arbitrária e parcial —, mas justamente o não reconhecimento desse caráter ideológico, por trás do qual se esconde a ilusão da neutralidade e a perigosa pretensão de apresentar “o real tal como ele é”, o que impede logo de saída qualquer posição contrária, inclusive o próprio movimento dialético, auxiliando na produção do engodo, da alienação e da exclusão da alteridade.

Conforme observa sagazmente Eagleton ao discorrer sobre a visão barthesiana a respeito da literatura realista, é como se, para Barthes, a linguagem no realismo tivesse a pretensão de ser Deus:

[6] Aqui vale ressaltar que a contingência da representação da realidade não é condição apenas do discurso literário, mas de qualquer discurso, inclusive do epistemológico, tomando-se como exemplo este ensaio, que portanto desde já admite a sua limitação, não pretendendo esgotar nestas breves linhas o tão vasto assunto do romance.

Na opinião de Barthes, há uma ideologia literária que corresponde a essa “atitude natural” e o seu nome é realismo. A literatura realista procura disfarçar a natureza socialmente relativa ou construída da linguagem: ela contribui para confirmar o preconceito de que existe uma forma de linguagem “ordinária”, que por vezes é natural. Essa linguagem natural nos oferece a realidade “tal como ela é”: não deforma — como fazem o Romantismo ou o Simbolismo — a realidade através de formas subjetivas, mas representa-nos o mundo como o próprio Deus o conhece. [...] (EAGLETON, 2006, p. 204)

Não é à toa que um dos índices mais marcantes do desejo pela onipotência do Todo-Poderoso, isto é, o narrador onisciente, preferência incontestada do romance realista tradicional, seja implodido no romance modernista, quando se torna cada vez mais perceptível a busca por um novo tipo de realismo. E é nisso que consiste a chave para compreender a crítica de Barthes ao realismo: trata-se, no fundo, de uma crítica por um realismo mais real. Barthes não tem a intenção de contestar toda e qualquer manifestação da literatura realista, apenas aquele tipo de manifestação que insiste reiteradamente em esconder o seu caráter parcial e ideológico, atuando a serviço da produção da alienação e da manutenção do *status quo*.

[7] BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____ et al. *Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.

Em seu ensaio intitulado “O efeito de real”, Barthes⁷ comenta como a descrição minuciosa de detalhes obsessivos presente no estilo de Flaubert já aponta para um realismo mais moderno que tradicional, uma vez que tal técnica também pode servir para desintegrar o signo e levar à reflexão do caráter ideológico e estruturante da linguagem, mas para o crítico francês isso ainda é uma atitude “regressiva”, feita a favor da referência, ao passo que posteriormente, na modernidade, isso é feito para colocar em questão especialmente a significação, a objetividade e a representação:

[...] A desintegração do signo — que parece muito bem ser o grande caso da modernidade — está certamente presente na empresa realista, mas de uma forma regressiva de algum modo, uma vez que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando hoje, ao contrário, se trata de esvaziar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da “representação”. (BARTHES, 1972, p. 44)

Na visão de Barthes, durante a modernidade haveria, portanto, uma tendência de aproximação entre a semiologia e a literatura, pois ambas atuariam como desmontadoras da estrutura do signo. Para ele, uma das

tarefas da semiologia, ou mitologia, é “desinverter” o reflexo invertido, “corrigir” a inversão mítica, em direção à “semioclastia” ou “mitoclastia”⁸, tendo como resultado o estabelecimento dos sistemas ideológicos em seus devidos termos. De certa maneira, a literatura modernista também faz tal movimento de investida contra o signo a partir de suas experimentações formais que, longe de serem alienadas, escancaram constantemente os aspectos ideológicos presentes nas formas linguísticas, o que acaba por demonstrar a própria historicidade do pensamento humano e a variabilidade das técnicas e formas literárias. Sendo assim, no modernismo, o funcionamento da literatura, quando se baseia em revoluções formais, pode ter como efeito colateral a ênfase sobre os processos da própria linguagem, impedindo que essa passe despercebida ou seja considerada apenas como um instrumento de comunicação ou como uma janela translúcida de acesso direto ao real. Pelo contrário, a literatura da modernidade geralmente insiste em demonstrar que a linguagem é a principal mediadora entre o ser humano e o mundo: é assim que, por meio das técnicas de mergulho na consciência e na inconsciência de diversas personagens, a título de exemplo, é possível elaborar um jogo polifônico que evidencia como o mundo é construído diferentemente segundo a linguagem de cada personagem.

O teatro épico de Brecht é outra forma de literatura modernista, embora distante do romance, que abandona a ilusão do signo “natural” assim como qualquer pretensão de expor a realidade tal como ela é, partindo, em vez disso, do princípio de que “o teatro deixará de ocultar que é teatro”⁹, isto é, escancarando para o espectador que a representação é pura produção espacial, material e histórica que está tentando ludibriá-lo no jogo da ficção. Desse modo, no teatro brechtiano os atores se aproximam do papel de narradores e descritores da cena, a qual será mais eficiente se resultar estranha e conseguir quebrar a sensação de imersão ou catarse do espectador, a fim de gerar um “efeito de distanciamento”, de maneira que “os acontecimentos passam a exigir uma explicação, deixam de ser evidentes, naturais”, logo, “o objetivo do efeito de distanciamento é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social”¹⁰.

De acordo com Barthes, uma das dimensões fundamentais tanto do teatro brechtiano, com a sua teoria do distanciamento e do *Episierung*, quanto da prática do Berliner Ensemble é semiológica, “pois o que toda a dramaturgia brechtiana postula é que, pelo menos hoje, a arte dramática deve menos exprimir o real do que significá-lo”¹¹. Com essa afirmação o intuito do crítico francês é mostrar que o real em si mesmo é inexprimível, pois ao ser expresso ele já foi filtrado pelos sentidos e também já se tornou

[8] BARTHES, Roland. A mitologia hoje. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 81. Quanto a isso, Barthes comenta: “[...] o mesmo se deu com a semiologia: [...]; num primeiro tempo, visa-se à destruição do significado (ideológico); num segundo tempo, visa-se à destruição do signo: à ‘mitoclastia’ sucede, muito mais ampla e levada a outro nível, uma ‘semioclastia’ [...]”.

[9] BRECHT, Bertolt. As cenas de rua. In: _____. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 69.

[10] *Ibid.*, p. 74.

[11] BARTHES, Roland. As tarefas da crítica brechtiana. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 137.

percepto e decalque da linguagem, assumindo um caráter iminente subjetivo que, se não se reconhece como tal, é problemático. Logo, o máximo que se pode fazer é significar o real, isto é, formalizar um processo de significação que recorte o real a partir de fora, e não como expressão *ex ipsa natura rei*. Por isso, Barthes faz uma distinção entre a estética pregada pelo pensamento burguês e jdanovista, que defenderia a atuação da arte como uma *pseudo-Physis*, e a pregada pelo teatro brechtiano, que se articularia como uma *anti-Physis*, na medida em que tenta reiteradamente destruir a ilusão do naturalismo. Nesse sentido, a estética do teatro épico de Brecht assemelha-se bastante com o desenvolvimento da literatura modernista na direção do combate ao realismo plano.

A distinção que Barthes estabelece entre o processo de “expressar o real” e “significar o real” é parecida com a distinção que Candido faz entre *mimese*, que em Barthes corresponderia à “expressão do real”, e *poiese*, que seria equivalente à “significação do real”. Assim sendo, o crítico brasileiro afirma que, na abordagem da literatura,

O primeiro passo (que apesar de óbvio deve ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese. [...] (CANDIDO, 1980, p. 12)

Em linhas gerais, dentro do pensamento de Candido isso quer dizer que a obra literária não pode captar e expressar de maneira absoluta e fidedigna a matéria social e real que pretende representar, em vez disso, tal matéria passa por um processo de redução estrutural a partir do qual ela já não é nem totalmente ficção nem totalmente realidade, mas uma conjunção de trabalhos formais e estéticos que resultam na consistência da obra. O risco ao qual o realismo mais ortodoxo está submetido é o de, no afã da objetividade representativa do real, vir a esquecer-se do caráter “arbitrário e deformante do trabalho artístico”, e isso pode resultar em prejuízo tanto ideológico quanto estético para a obra, a qual acaba reduzindo a sua liberdade e o seu poder criativo na tentativa impossível de captar e expressar diretamente o conjunto da realidade. Nesse sentido, Candido avalia positivamente certo “paradoxo da fantasia”, que abandona a realidade justamente a favor de mais realismo:

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o

sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la, é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. (CANDIDO, 1980, p. 13)

A virada definitiva em relação à ortodoxia do realismo mais tradicional ocorrerá no início do século XX, com a ascensão da arte modernista, que efetuará uma revisão das questões ligadas à categoria da representação da realidade nas mais diversas linguagens. Em seu estudo intitulado “Reflexões sobre o romance moderno”, Rosenfeld¹² postula a hipótese de que o *Zeitgeist* do início do século XX estaria impregnado por um profundo sentimento de “desrealização”, que se evidenciaria na perda da perspectiva e na abstração das formas, e que, além disso, o romance apresentaria essa mesma tendência antimimética geral da nova arte. Logo, Rosenfeld empreende uma análise para demonstrar como o romance moderno elimina elementos típicos do romance realista tradicional, como, por exemplo: o enredo cronológico; a plasticidade das personagens; uma perspectiva central bem definida; a causalidade das ações; a ilusão da realidade; a consistência estilística do narrador; entre muitos outros aspectos. Para o autor, a arte, em geral, e o romance da modernidade, em particular, estariam em meio a uma tentativa de realizar experimentos para compreender e transmitir o novo lugar da humanidade na civilização.

Já, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno¹³ afirma que, no que diz respeito ao tratamento da realidade, a tarefa do romance é captar justamente o que foge ao relato, em direção a uma emancipação frente ao objeto. Além disso, o filósofo alemão atesta que a postura descentralizada do narrador reflete a desintegração da identidade da experiência contemporânea, marcada sobretudo pela Primeira Guerra Mundial. A principal tese desse ensaio é a de que o romance contemporâneo seria uma espécie de epopeia negativa, que, ao mergulhar profundamente na subjetividade, conseguiria atingir o seu contrário, isto é, a objetividade, o que em último caso também resultaria em uma representação da experiência de mundo de uma sociedade industrializada em que os seres humanos foram fragmentados e apartados uns dos outros pelas atrocidades do capitalismo avançado e da Guerra. Seja como for, ainda aqui o realismo do romance modernista se atualiza de maneira assaz diferente do romance tradicional.

Se as teses de Rosenfeld e Adorno estiverem corretas, isto é, se o romance modernista tiver de fato se desenvolvido a partir do *Zeitgeist* e da situação humana no início do século XX, então a tese de Moretti¹⁴,

[12] ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

[13] ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003, p. 55-63.

[14] MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

segundo a qual a evolução de uma forma literária se dá quando a forma antiga não estava mais em condição de representar a realidade atual, também está correta, e nesse sentido a passagem do romance realista tradicional para o romance realista modernista, que de certo modo abandona o realismo, ocorre justamente para salvar o realismo. ■

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 55-63.
- BARTHES, Roland. A mitologia hoje. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 79-82.
- _____. As tarefas da crítica brechtiana. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 133-138.
- _____. *Novos ensaios críticos / O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. O efeito de real. In: _____ et al. *Literatura e Semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44.
- BRECHT, Bertolt. As cenas de rua. In: _____. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 67-78.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 6. ed. São Paulo: Nacional, 1980.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Boitempo, 1997.
- _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.
- WILLIAMS, Raymond. Ideologia. In: _____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 60-76.