

ISSN 0103-751X

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº 47 / ANO 26 / 2013

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE



Copyright © 2013 Brasil/Brazil

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

BROWN UNIVERSITY

President

Christina H. Paxson

Provost

Mark S. Schlissel

Vice-President for Research

David Savitz

Dean of the Graduate School

Peter M. Weber

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Nelson H. Vieira

**Director of Graduate Studies, Department of Portuguese
and Brazilian Studies**

Leonor Simas-Almeida

**ASSOCIAÇÃO CULTURAL
ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO**

Presidente

Luis Fernando Verissimo

Secretária-Geral e Tesoureira

Maria da Glória Bordini

Curador

Fernanda Verissimo

BRASIL BRAZIL

ENSAIOS/ESSAYS

**O conceito de literatura brasileira em Sílvia Romero
e em José Veríssimo: leituras críticas da obra de Machado de Assis**5
Regina L. de Faria

**The art of Brasília: spaces, tactics,
and walks in the capital's cultural texts**34
Sophia Beal

Estamira: arte como narração da memória do outro.....65
Darlan Santos
Jacques Fux

LITERATURA/LITERATURE

**Reflections on Brazilian literature at the present moment:
the national instinct**85
Machado de Assis
translated by Robert Patrick Newcomb

Catana.....102
Ronaldo Correia de Brito

RESENHAS/REVIEWS

José Luís Jobim. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*...118
João Cezar de Castro Rocha

Regina Zilberman. *Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor*.....123
Marta de Senna

**Alexandra Isfahani-Hammond. *White Negritude: Race, Writing,
and Brazilian Cultural identity***128
Sandra I. Sousa

Editors/Editores

Nelson H. Vieira (Brown University)

Fernanda Verissimo (Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo)

Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Associate editors/Editores associados

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Graphic Design

Flávio Wild

Electronic editing/Edição eletrônica

Suliani Editografia Ltda.

Copy editing/Revisão de provas

Flávio Lerner

Editorial board/Conselho editorial**USA**

Candace Slater (University of California at Berkeley)

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Nicolau Sevcenko (Harvard University)

Paul Dixon (Purdue University)

Renata Wasserman (Wayne State University)

Susan Canty Quinlan (The University of Georgia)

BRASIL

José Luís Jobim (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Marisa Lajolo (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Renato Cordeiro Gomes (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Tânia Rösing (Universidade de Passo Fundo)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais)

Zahidé Muzart (Universidade Federal de Santa Catarina)

O CONCEITO DE LITERATURA BRASILEIRA EM SÍLVIO ROMERO E EM JOSÉ VERÍSSIMO: LEITURAS CRÍTICAS DA OBRA DE MACHADO DE ASSIS

Regina L. de Faria

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Abstract: Whether at first sight there are similarities between scientific-philosophical apparatuses employed by Sílvio Romero and José Veríssimo in their respective approaches to Brazilian Literature, gradually a theoretical divergence is noticeable between those two critics. Such a divergence may be observed in regard to the concept of Literature, present not only in their essays but also in histories of Brazilian Literature proper – the one by Sílvio Romero, published in 1888, and the one by Veríssimo, in 1916. It is intended, thus, to examine the conceptions of Brazilian Literature formulated by Sílvio Romero and José Veríssimo, privileging those texts in which they analyze the work of Machado de Assis, aiming at understanding why both critics, for quite different reasons, were not able to offer productive critical perspective upon the body of work of the greatest XIX century Brazilian writer.

Keywords: XIX century criticism; Sílvio Romero; José Veríssimo; concept of Brazilian Literature.

No presente ensaio, serão trabalhadas as concepções de literatura brasileira formuladas por Sílvio Romero e José Veríssimo em alguns ensaios críticos, examinando, sobretudo, os textos em que analisam a obra de Machado de Assis. A escolha da produção de Romero e Veríssimo pode ser explicada pelas seguintes razões. Inicialmente porque, se num primeiro momento, o projeto crítico-intelectual de ambos se apoia-

va na crença de que o uso do aparato científico-filosófico oitocentista era fundamental para a construção de uma “verdadeira” nacionalidade, nacionalidade essa essencial para o processo de autonomia da produção literária e cultural brasileira, aos poucos se assiste a um afastamento radical das propostas que orientariam tais projetos. O afastamento pode ser constatado na concepção de literatura presente não apenas nos textos críticos como também nas respectivas histórias da literatura brasileira – a de Sílvio Romero, publicada em 1888, e a de Veríssimo, em 1916. Enquanto Sílvio Romero entenderia literatura sob uma perspectiva ampla – literatura como sinônimo de cultura, daí não ver qualquer problema em comparar a prosa ficcional machadiana com os discursos de Tobias Barreto –, José Veríssimo acabaria por formular um conceito mais estrito do termo – literatura como “arte literária”, “boas ou belas letras”¹ –, fundamentado na retórica clássica e em teorias estéticas, ferramentas importantes para se observar o estilo e a forma de composição adotados na obra analisada. A segunda razão deve-se ao fato de os dois terem sido professores do Colégio Pedro II. Através de suas atividades docentes, exerceram certa influência no ensino e na concepção de literatura, mais especificamente da literatura brasileira, como também nas leituras de Machado de Assis realizadas pelas gerações seguintes de professores, já que o Colégio Pedro II foi “a principal referência acadêmica na área de letras” até a década de 1930, quando são instituídas as Faculdades de Filosofia no Brasil (Souza 30).

Para cumprir o objetivo enunciado, serão apresentados os conceitos de literatura brasileira formulados por Sílvio Romero e José Veríssimo e as respectivas interpretações da obra de Machado de Assis. Mas, antes disso, será feita uma leitura de alguns ensaios críticos de Machado de Assis, a saber “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira” (1858), “Notícias da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*” (1878), “A nova ge-

ração” (1879). Esses ensaios ajudarão a esboçar a concepção de literatura em Machado e a verificar como tal concepção é realizada em sua obra ficcional. A partir daí, tentar-se-á explicar a resistência da obra machadiana aos esquemas críticos de Veríssimo e Romero.

1 Mesmo que a atividade tenha se tornado secundária no conjunto de sua produção intelectual, há uma certa unanimidade entre escritores, estudiosos e pesquisadores brasileiros em considerar a obra crítica de Machado de Assis um verdadeiro *turning point* na apreciação de nossa literatura. Isso se deve à agudeza de seus escritos, tanto para questões caras à época, como a da nacionalização da literatura, como para a própria fatura do texto literário. Quanto àquele aspecto, ele é um dos primeiros a colocar em xeque o critério de nacionalidade plasmado pela crítica romântica, para julgamento e produção da literatura brasileira; quanto ao outro, refuta a estética realista, defendendo a tese de que “há um limite intransponível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza” (Assis 813). Ao questionar a crítica romântica, liberou a produção romanesca brasileira, inclusive a dele, da esfera localista; ao se descolar do Realismo, estética dominante na segunda metade do século XIX, defendeu (e praticou em romances e contos) o “exercício consciente e duplo da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista”, conforme chamou a atenção Silviano Santiago, em ensaio publicado em *Uma literatura nos trópicos*.

Em sua obra ficcional, essa atitude pode ser comprovada no narrador nada confiável e no seu vaivém narrativo, na fragmentação da composição, na tensão entre o dito e o não dito, traduzida por gestos, olhares, cochichos e entrelinhas, que abrem para a ambiguidade, para a pluralidade de sentidos do texto machadiano. Paralelo ao que acontece, há sempre o que parece que está acontecendo. Esse estilo de “esquivas”, de “ginga”, de “capoeira verbal”, exercitado inicialmente por

Machado em suas crônicas, seria orientado por um princípio que Luiz Costa Lima chama de “constelacional”, que, não se limitando à “versatilidade do narrador” – achado analítico de Roberto Schwarz de grande rentabilidade –, se multiplicaria em sua obra (Lima 327-39). Segundo Costa Lima, essa escrita regulada pelo princípio constelacional se configuraria a partir de alguns traços: por um lado, verificar-se-ia a adoção de uma linguagem de base auditiva,² isto é, uma linguagem leve, que dá ao texto machadiano um tom de conversa ao pé de ouvido; por outro, tal adoção seria proposital, isto é, a auditividade em Machado é consciente e deliberadamente praticada. E continuando, Costa Lima afirma:

O encadeamento proposicional, embora sintaticamente bem estabelecido, é propositalmente solto. Mas, por isso mesmo, seu texto não tem nada de frouxo. Ao contrário, a leitura atenta mostra-o conduzido por um princípio que chamaríamos *constelacional*, radicalmente distinto de uma argumentação de cunho linear – cujo modelo seria “se a, b, c, então d”. Por princípio constelacional entendemos a conexão de blocos proposicionais diversos, que, entretanto, se interligam por um motivo comum; este motivo os “ilumina” por uma luz diversa da que seria apropriada a cada bloco (334-5).

A nossa hipótese é que tal escrita também se encontra em sua produção crítica. Aí, o estilo, que se apresenta através de uma linguagem que se alterna entre “a advertência amiga” e “o aplauso oportuno”, permite-lhe tanto realizar uma reflexão complexa e sofisticada, seja em suas análises panorâmicas, seja naquelas mais pontuais, acerca da literatura, quanto desarticular o dogmatismo estreito que orientaria a argumentação da intelectualidade brasileira oitocentista em prol da especificidade da produção brasileira.

Para observar a hipótese proposta, foram eleitos quatro ensaios críticos: “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira” (1858), “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*” (1878), “A nova geração” (1879).

Como será descrito, mostrando-se tímida no artigo publicado em 1858, essa escrita norteada pelo princípio constelacional consolida-se a partir de “Instinto de nacionalidade”.

2 De uma perspectiva ampla, o tom do artigo de 1858 não se mostra dissonante com relação à diretriz da época. Postulando a opinião de que literatura e política seriam duas faces distintas, porém complementares, de uma sociedade, Machado de Assis faz um apanhado da nossa a partir do Arcadismo tendo como critério balizador a nacionalidade. No entanto, se no ensaio o princípio da nacionalidade direciona a avaliação do crítico, o estilo capoeira aí já se faz presente através da alternância entre o elogio e a correção a cada julgamento. Por exemplo, reconhece em Tomás Antônio Gonzaga o talento lírico, mas condena-lhe a Arcádia. Basílio da Gama é elogiado por seu afastamento do modelo europeu, entretanto, nega-lhe a expressão nacional, indagando-se: “o que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade?” (Assis v. III 785). Elogia as odes de José Bonifácio, notificando que teria sido “mais poeta, se fosse menos político” (786). Se sustenta que a independência política é condição necessária para se ter uma literatura nacional, logo em seguida lembra a seus contemporâneos que para a literatura “não há gritos de Ipiranga” que a libertem da escravidão, pois a autonomia literária ou intelectual apenas ocorre de forma lenta, uma vez que “as modificações operam-se vagarosamente” (785).

Abandonando o passado da literatura brasileira, Machado analisa o presente para poder prognosticar o futuro. Restringindo-se ao romance e ao teatro, afirma que essas duas formas literárias mostravam-se praticamente inexistentes. Sem citar nomes, já que o ensaio teria como objetivo ser apenas uma visão geral da literatura brasileira, ressalta o esforço e o estudo empreendidos por alguns escritores em relação ao ro-

mance e lança-se ao exame do drama. Para o crítico, o teatro brasileiro da época era “um mito, uma quimera”. A invasão de peças francesas tanto atestava a nulidade da forma dramática no Brasil, como representava um entrave para o desenvolvimento das iniciativas tímidas, contudo importantes, de Martins Pena, ou de Joaquim Macedo, ou de José de Alencar. Os grandes responsáveis por esse quadro calamitoso seriam as direções e as empresas teatrais que, na ânsia de obter lucro certo e imediato, não incentivavam as tentativas nacionais, preferindo colocar em cena traduções de peças francesas. Como remover esses obstáculos que impediam a criação nacional? Propõe então um “golpe de estado literário”: a criação de uma reserva de mercado para produções brasileiras e a instituição de “um imposto sobre traduções dramáticas”. Ao mesmo tempo em que incentiva as vocações dramáticas a se inspirarem na sociedade, fonte de descoberta de “uma aluvião de tipos e caracteres” (789), aconselha o estudo da escola moderna, mencionando *As mulheres de mármore*, *O mundo equívoco*, *A dama das camélias*. A mera transplantação de peças francesas para os palcos do país levava à decapitação de talentos novos e nacionais. Por outro lado, a posição estreita em face das fontes europeias poderia significar a exclusão da produção literária brasileira do movimento estético ocidental. Nem tanto ao ultramar nem tanto à terra, eis o caminho movediço por onde os escritores ou os poetas nacionais deveriam percorrer.

Se, em 1858, o indianismo era visto como falsa expressão da literatura nacional e, por isso mesmo, deveria ser combatido, quinze anos depois em “Notícia sobre a atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, o crítico Machado revê essa atitude. Aí, polida e habilidosamente, ele não apenas problematiza o “instinto de nacionalidade”, apontando a visão limitada e provinciana da intelectualidade da época quanto à questão do que seria literatura brasileira, como localiza os pontos frágeis de nossa produção nos mais diferentes gêneros e, de certa

maneira, se anuncia, na medida em que será ele quem escreverá os romances de “análise de paixões e caracteres” que se mostravam então, no elenco da prosa brasileira, “muito menos comuns” devido à sua dificuldade (805).

Seguindo a argumentação desenvolvida no ensaio, com relação ao indianismo, o crítico distancia-se simultaneamente da posição assumida em 1858 e da crítica pós-romântica, ao asseverar que tanto seria um “erro constituir-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira” como “erro igual [seria] certamente a sua absoluta exclusão”, pois “tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe” (802-3). Vale notar que um mesmo motivo – “tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que se compõe” – serve para iluminar enganos bem diferentes: o de considerar o indianismo como “exclusivo patrimônio” e o de preterir-lo da literatura brasileira. Por outro lado, quanto à expressão de brasilidade em nossa literatura, seu argumento parte do pressuposto de considerar equivocada a opinião que apenas reconheceria como nacionais as obras que tratassem de assuntos locais. Alternando entre “a advertência amiga” e “o aplauso oportuno”, conforme dito anteriormente, afirma que essa doutrina, se louvável numa literatura nascente como a nossa, uma vez que incentivava a tematização da natureza e dos costumes brasileiros, corria o risco de limitar e empobrecer a criação literária. Aprofundando a discussão, usa a obra de Gonçalves Dias. De um lado, composta por *Os Timbiras* e outros poemas americanos; de outro, formada por poemas cujos temas eram universais. Por caso, seriam esses últimos excluídos da literatura brasileira? Para tornar a questão mais complexa pergunta se *Hamlet*, *Otelo*, *Júlio César* ou ainda *Romeu e Julieta* teriam a ver com a cena ou história inglesa, “e se, entretanto, Shakespeare não [seria], além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês”? Respondendo, Machado declara:

[...] O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é *certo sentimento íntimo* (grifo meu), que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um crítico notável da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar do sempre do tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial (804).

Como um capoeirista, Machado de Assis propõe a interiorização do país e do tempo para a busca de uma feição nacional “que não significasse confinamento temático e superficialidade artística”, como diria Roberto Schwarz (151), e garante à literatura brasileira e à sua produção ficcional, desprovida de qualquer elemento pitoresco (Candido 161), o direito à universalidade das matérias, por oposição ao ponto de vista que “só reconhecia” espírito nacional nas obras que trata[ssem] de assunto local” (Assis 803). Novamente aí, Machado oferece um motivo comum, “certo sentimento íntimo”, para interligar dois conjuntos proposicionais bastante diversos: um referente à esfera universal, mais precisamente ocidental, o escritor, no caso o escritor brasileiro, tornar-se homem de seu tempo; outro relativo à esfera local, o escritor, no caso o brasileiro, ser homem de seu país – Brasil. Cabe ainda salientar que, de modo oblíquo, a fórmula do nacionalismo interno tanto notifica ao poeta brasileiro que compor um poema nacional não é inserir em “seus versos muitos nomes de flores ou aves do país”, como, ao mesmo tempo, questiona a estética realista, já que inventariar a realidade externa “poderia dar [à obra] uma nacionalidade de vocabulário e nada mais” (807). Se aí os princípios do Realismo não chegam a ser discutidos, de forma explícita, nos outros dois artigos propostos, “Eça de Queirós: O *Primo Basílio*” e “A nova geração”, eles serão centrais na argumentação do crítico Machado de Assis.

Em “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”, depois de atentar para o “estilo vigoroso e brilhante” do talentoso autor português, já conhecido pelo público brasileiro através das agudas *Farpas*, Machado passa a analisar a produção romanesca de Eça – primeiro, *O Crime do Padre Amaro*, romance de estréia, e, em seguida, *O Primo Basílio*. Se, inicialmente, faz coro com o público em geral e aplaude o romancista, no momento subsequente declara-o como “fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assommoir*” (903). A inspiração de *O Crime do Padre Amado* seria *La faute de l'Abbé Mouret*: “situação análoga, iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências, como no capítulo da missa, e outras; enfim, o mesmo título” (903-4). Embora aponte o débito do autor português para com o francês, isso não significaria que contestasse “a originalidade do Sr. Eça Queirós”, primeiro “realista sem reboço, sem atenuações, sem melindres” em língua portuguesa. Por outro lado, essa mesma originalidade do autor d’*O Crime do Padre Amaro* é vista como causa do “maior defeito de concepção do romance”: “falta de verdade moral”. No ensaio “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”, Machado reafirma a crítica aos romances em pauta enfatizando a falta de dramatização da “situação moral” das personagens, ou seja, o domínio do acessório sobre o absoluto. Tal defeito de concepção teria a ver com a própria escola poética a que o autor português se filiaria: o Realismo – estética do inventário, “reprodução fiel e servil das coisas mínimas e ignóbeis”:

A gente de gosto leu o livro com prazer alguns quadros, excelentemente acabados, em que o Sr. Eça de Queirós esquecia por minutos as preocupações da escola; e, ainda nos quadros que lhe destoavam, achou mais de um rasgo feliz, mais de uma expressão verdadeira; a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que disser o número exato dos fios de que compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha (904). (grifo meu)

O combate à escola realista continua presente no ensaio “A nova geração”, escrito em 1879, em que também aprecia a poesia da época, indicando suas qualidades e seus defeitos. Quanto ao primeiro aspecto, afirma que “[...] o Realismo, [...] é a negação mesma do princípio da arte”, e que, citando Taine, “se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial” (813). O compromisso com a estética do inventário não seria o único problema que afetaria o Realismo e a geração de poetas e escritores que então surgia. Com relação à nova poesia, Machado reclama da ausência de uma “definição estética” ou “doutrina literária” como fundamento formal de composição. Para ilustrar a censura, apresenta a exposição de Sílvio Romero a respeito da nova poesia feita no prefácio aos *Cantos do Fim do Século*, livro de poesias do crítico sergipano. No seu estilo “de esquivas”, o autor de *Dom Casmurro*, além de revelar a debilidade teórica de Romero, sugere que, em vez de ser expressão de uma nova “aspiração poética”, a sua poesia, formalmente, seria antiga, já que, sendo um meio para divulgar ideias científicas, filosóficas ou políticas, ela se aproximaria da poesia didática, invenção de Lucrécio, poeta e filósofo latino do século I a.C :

[...] e depois de ter refutado todas as teorias, o Sr. Sílvio Romero conclui que a nova intuição literária nada conterà de dogmático, – será um resultado do espírito geral da crítica contemporânea. Esta definição, que tem a desvantagem de não ser uma definição estética, traz em si uma ideia compreensível, assaz vasta, flexível, e adaptável a um tempo em que o espírito recua os seus horizontes. Mas não basta à poesia ser o resultado geral da crítica do tempo; e sem cair no dogmatismo, era justo afirmar alguma coisa mais. Dizer que a poesia há de corresponder ao tempo em que se desenvolve é somente afirmar uma verdade comum a todos os fenômenos artísticos. Ao demais, há um perigo na definição deste autor, o de cair na poesia científica, e, por dedução, na poesia didática, aliás inventada desde Lucrécio (813).

O estilo capoeira exercitado por Machado imprime em seus escritos críticos algo de elusivo, que, semelhante ao que acontece em sua ficção, exige de seu leitor o uso de “um par de lunetas” para que lhe seja possível perceber “o que for menos claro ou totalmente escuro” na obra (v. I 996). Como na ópera, de coautoria de Deus e Satanás, descrita no capítulo IX de *Dom Casmurro*, cuja beleza e obscuridade de sentido em alguns trechos devem-se ao fato de “o verso [ir] para a direita e a música para a esquerda” (818), a linguagem adotada nos ensaios, por ser também regulada pelo princípio constelacional, e, por isso se opor à argumentação de cunho linear, permite ao crítico desenvolver uma concepção de literatura (que colocará em prática nos contos e nos romances) que escapa do modelo científico-naturalista dominante na época. Além disso, como tentaremos mostrar nos próximos segmentos, a resistência de sua obra à crítica oitocentista pode ser explicada também por esse estilo capoeira ou constelacional, na medida em que suas proposições, como não obedecem ao esquema de causa e efeito, são soltas – mas “seu texto não tem nada de frouxo”, adverte-nos Luiz Costa Lima (335) – e escapam de um entendimento monolítico ou de uma explicação rotineira, como no conto “Singular ocorrência” em que a “nostalgia da lama” é insuficiente para dar conta do comportamento da personagem feminina – Marocas (Assis v. II 390-3).

3 Pode-se considerar a obra crítica de Sílvia Romero emblemática da geração. No afã de contribuir, decisivamente, com o processo de modernização e autonomia da cultura e da literatura brasileiras, Romero lançou-se à tarefa de examinar o Brasil mais de perto, através de estudos etnográficos, folclóricos, sociológicos, históricos, buscando nesse instrumental científico e interpretativo respostas que dessem conta da realidade nacional, visando a uma ampla remodelação da sociedade nos níveis político e cultural. Seus trabalhos tanto traduzem a evolução de seu

pensamento, como deixam transparecer uma escrita polemista. Em relação ao seu pensamento, ele mesmo traça o percurso intelectual, que, em filosofia, “mudou do positivismo para o evolucionismo spencerista, chamado por alguns agnosticismo evolucionista, pelo caminho natural do criticismo de Nägeli, Du-Bois Reymond e Helmholtz”.³ De acordo com sua concepção evolucionista, as mudanças assinaladas nada teriam de contradição; simplesmente expressariam “a normal evolução de um espírito que caminhou, que progrediu”. Já a escrita polemista, para Araripe Júnior, decorreria da falta de “polidéz artificial dos centros civilizados”, “de seus hábitos de franqueza nortista (Araripe Júnior 274). Para Antonio Candido, o estilo polemista se confundia com o entendimento que Romero tinha da atividade crítica, que, para ele, não significava apenas uma prática analítica cujo objetivo seria a revisão geral de valores culturais, mas, “inconscientemente”, a palavra tinha um sentido de força negativa (Candido 102). Assim, para Sílvio Romero, o exercício crítico pressupunha um duplo movimento: o de analisar, compreender, construir e, ao mesmo tempo, o de destruir. Nesse sentido, para ele, crítica era uma atividade ampla e complexa de exame realista, que ultrapassaria o sentido restrito de disciplina literária através da qual se verifica a fatura de um texto. Em outras palavras: crítica significava um método científico eficaz para se fazer uma revisão geral dos valores de toda a cultura que, apontando as falhas, traçaria os rumos da nação para um futuro melhor. Enquanto método, tal concepção explica o constante ataque à Retórica, por ele associada a uma concepção retrógrada de literatura e de crítica literária, dado que surge comprometida com os princípios do “estafado classicismo” (Romero 118). Enquanto atitude empenhada e militante na divulgação das idéias filosófico-científicas do século XIX, tal entendimento foi responsável pela investida sistemática e incansável, de início de forma exacerbada – tornando-se mais tarde mais moderada – ao indianismo romântico, avaliado como um equívoco

interpretativo, já que a raça indígena não nos representava como nação, e à obra de Machado de Assis, que se mostrava bastante resistente à sua concepção de literatura.

Quanto à concepção de literatura, ainda inspirado pelas teorias científico-filosóficas da época, Sílvio Romero entendia que, semelhante aos organismos biológicos, a literatura seria regida pela lei geral da evolução, sujeita, portanto, à seleção natural. Sendo assim compreendida, deveriam ser observados os mecanismos de influência do meio e da raça sobre ela. Nesse aspecto, defendia que a ação do homem seria mais decisiva em sua formação e evolução, uma vez que, diferentemente dos organismos biológicos, a literatura não seria um resultado da natureza e sim da cultura.

A literatura, portanto, seria uma das manifestações da história social, e, como tal, seria moldada por determinados fatores: o meio, a raça, a conjuntura histórica, os costumes, as tradições. Entre esses, o crítico sergipano destaca, pela força determinante, a raça e a conjuntura histórica. Sílvio Romero nega, então, o valor absoluto da arte, afirmado pela “crítica retórica, esteticista e responsável pelo maneirismo estéril”, introduzindo o princípio relativista da história. A literatura e a obra de arte seriam, sobretudo, “documentos humanos”, e só assim resistiriam ao tempo. Citando-o:

O verme roedor que carcome e estiola um movimento literário é sempre o convencional, o teatral e o falso. Logo que na seiva de uma corrente literária penetra o vírus da afetação, o movimento definha e tende a morrer.

[...] Atualmente devemos voltar às impressões espontâneas da natureza e da vida; tenhamos o prazer do mundo como ele é, e fujamos das afetações que matam.

[...] A obra de arte só resiste ao tempo, quando reproduz a verdade humana (221).

A literatura brasileira, como qualquer outra, deveria ser “a expressão positiva do estado emocional e intelectual, das idéias e do sentimento do povo” (170). Sendo um produto cultural de uma sociedade, a lite-

ratura seria também fator da vida nacional: “as letras não só é um luxo, senão uma necessidade orgânica das nações” (188). O critério etnográfico torna-se, para Sílvio Romero, o principal instrumento para o entendimento da cultura e literatura brasileiras.

De acordo com esse critério etnográfico adotado, o genuíno brasileiro é o mestiço, resultado da concorrência de três raças: o português, o índio e o negro. O mestiço, como “produto psicológico, étnico e histórico do Brasil”, representaria “nossa diferenciação nacional” em relação ao colonizador europeu. Ora, sendo a literatura brasileira um reflexo da sociedade, cujo tipo característico é o mestiço, ela também deveria expressar este caráter de mestiçagem. A mestiçagem seria um vetor de diferenciação da literatura brasileira em relação às demais literaturas.

Portanto, a idéia de mestiçagem em Romero é bastante ampla. Não se restringindo exclusivamente à questão da raça, estende-se a outros domínios, como o da cultura nacional. Ao usar os critérios etnográfico e histórico como categorias para a composição e o julgamento da literatura brasileira, o crítico, desrecalcando a influência africana no processo de nossa formação cultural, transformou o povo brasileiro, na sua complexidade de mestiço, em elemento de mediação para a constituição do conceito de literatura brasileira. Essa concepção de literatura fundamentada na identidade coletiva significou uma tomada de consciência nacional em bases mais amplas, isto é, as classes sociais populares desfavorecidas foram arregimentadas para a composição imaginária da nação. São brasileiros os descendentes do português colonizador, o índio nativo idealizado pelo movimento romântico, o escravo recém-liberto e o mestiço, resultado da fusão, da síntese dessas três raças que formaram o país. A verdadeira literatura brasileira, sendo a expressão dessa cultura mestiça, deveria buscar sua inspiração no povo, nas tradições folclóricas, enfim, nos costumes do homem brasileiro. Por outro lado, a determinação da importância e do valor de um escritor brasileiro seria confe-

rida a partir de sua contribuição para a formação do caráter nacional e o consequente processo de autonomia da literatura.

Através da teoria de mestiçagem, Sílvio Romero desautorizou a literatura indianista brasileira, afirmando que sua base não era popular, isto é, não traduzia a constituição do povo brasileiro como um todo. Conforme observou, a raiz do indianismo romântico era erudita, pois estava diretamente ligada ao exemplo de Denis, Wolf e Chateaubriand e, de maneira indireta, por via dos poetas brasileiros do século XVIII, aos humanistas do século XVI. É também através da teoria da mestiçagem que o crítico sergipano procurou diminuir o culto a Machado, no livro *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, publicado em 1897.

Ao refutar a tese de José Veríssimo de que ler Machado de Assis sob a chave do critério de nacionalidade seria conferir à obra uma posição inferior quando comparada a outras produções nacionais, Sílvio Romero, num tom irado, declara:

Machado de Assis não sai fora da lei comum, não pode sair, e aí dele, se saísse. Não teria valor. Ele é um dos nossos, um genuíno representante da sub-raça brasileira cruzada, por mais que pareça estranho.

Mas a crítica não existe pra ser agradável aos preconceitos dos homens, que devem ter ânimo bastante para libertar-se de infundados prejuízos. Sim, Machado de Assis é um brasileiro de regra, um nítido exemplar dessa sub-raça americana que constitui o tipo diferencial de nossa etnografia, e sua obra inteira não desmente a sua fisiologia, nem o peculiar sainete psicológico originado daí (66-7).

Para fundamentar a pertinência do critério nacionalista, Romero declara que o caráter nacional não residiria apenas na seleção dos temas, mas nesse “*quid* quase indefinível [que se] acha ao inverso, na índole, na intenção, na visualidade interna, na psicologia do escritor”. O selo nacionalista não estaria, portanto, no objeto da obra, mas no espírito do escritor (66-7).

Lida de maneira desatenta, parece haver certa convergência entre a formulação machadiana do “sentimento íntimo” / “ser homem de seu tempo e de seu país” exposto em ensaio de 1873, “Instinto de nacionalidade” e a formulação romeriana do caráter nacional. Entretanto, como bem observou Roberto Ventura, tal convergência é apenas aparente (Ventura 99). Enquanto em “Instinto de Nacionalidade” Machado propõe uma tensão entre o local e o universal como forma de captar a realidade, digo tensão e não síntese, Romero, mesmo afirmando que nacionalidade não é uma questão temática e sim uma manifestação desse “*quid* quase indefinível”, acaba privilegiando o nacionalismo temático, já que o mérito de um escritor seria dado de acordo com o grau de contribuição à diferenciação nacional (Romero 117). Em vez de tensão, destaca a síntese, fundamento de sua teoria da mestiçagem. A partir do critério nacionalista de base etnográfica, a prosa de Machado é criticada pela ausência de colorido e da força imaginativa, pela falta de paisagem e natureza, pela escassez das descrições, pelo falso pessimismo. Ademais o “humorismo” nela presente seria artificial e desprovido de espontaneidade, expressando apenas uma parca imitação dos autores ingleses, pois “o temperamento, a psicologia do notável brasileiro [Machado] não [seriam] os mais próprios para produzir o humor, essa particularíssima feição da índole de certos povos” (162-3). Ao que parece, o pensamento programático e militante de Romero não lhe permitiu perceber que a tensão entre local e universal proposta por Machado, cuja realização se dá através do estilo constelacional, foi o que possibilitou, em sua prosa, a configuração de personagens heterogêneos ou ainda híbridos, como, por exemplo, Brás Cubas ou Santos, pai de Pedro e Paulo e os próprios gêmeos – Brás e Santos, capitalistas e senhores de escravos simultaneamente; Pedro e Paulo, um monarquista, outro republicano.

4 A leitura dos textos críticos de José Veríssimo permite perceber uma mudança metodológica em relação ao conceito de literatura. Essa mudança tem a ver com a passagem de uma atitude empenhada, “apaixonada” pelas coisas da pátria, para um comportamento de “observador imparcial”.⁴ Por exemplo, em ensaio publicado em *Estudos Brasileiros* (1877-1885), “O movimento intelectual brasileiro nos últimos dez anos (1883)”, sua atenção se dirige não apenas para questões específicas acerca da literatura – estudo de autores e obras –, mas para toda a produção intelectual brasileira daquele período, não se esquecendo de articulá-la com os movimentos políticos, nacionais e internacionais da época (Veríssimo 111-28). Concordando com Sílvio Romero, nesse ensaio, prega a importância do conhecimento da formação étnica do povo brasileiro e do estudo da história nacional, fundamentos indispensáveis para a autonomia intelectual de qualquer povo e, por conseguinte, para a autonomia da literatura que o expressasse. Além da formação etnográfica e da história do país, o estudo das transformações da língua portuguesa em virtude das influências sofridas aqui decorrentes do contato com o indígena e o africano é visto como indispensável para captar o modo peculiar através do qual o brasileiro explicitaria emoções e pensamento. Tal postura reflete, portanto, seu comprometimento com o projeto reformista defendido pela geração de 1870, cujos propósitos se prendiam à observação da cultura nacional, vetor importante para a constituição de um pensamento independente das influências europeias. Essas ideias também estão expressas na conclusão de artigo “A literatura brasileira: sua formação e destino” que, publicado inicialmente em 1878, foi incluído no volume, acima referido, de *Estudos Brasileiros* (1877-1885). Leiamos a passagem:

Para compreendermos perfeitamente o espírito de um povo é necessário estudar bem os diferentes elementos que o compõem. É sobre esse critério que assentamos o nosso modo de pensar de que é do estudo bem feito dos elementos étnicos e históricos de que se compõe o

Brasil, da compreensão perfeita do nosso estado atual, de nossa índole, de nossas crenças, de nossos costumes e aspirações é que poderá sair uma literatura que se possa chamar conscientemente brasileira, à qual ficará reservado o glorioso destino de fazer entrar este país, pela forte reação de que falamos atrás, numa nova via de verdadeira civilização e de verdadeiro progresso (13).

Sob a orientação dos estudos dos elementos étnicos e históricos da composição brasileira, considerados como conhecimentos basilares para a constituição de uma nacionalidade e, por conseguinte, para a constituição de uma cultura original, Veríssimo, no ensaio de 1878, passa em revista a produção literária do Romantismo brasileiro até 1877, tecendo rápidas considerações sobre a poesia, o romance e o teatro. Acompanhando os pontos relevantes do artigo, revisitemos sua argumentação.

Em relação à poesia, afirma aí que o lirismo brasileiro produzido na década de 1870 ainda seria formatado pela expressão excessivamente sentimental. Para ele, a poesia engajada no processo nacionalista deveria ter o seu destino ligado às necessidades sociais. Portanto, seria aconselhável que o poeta, como indivíduo e cidadão, desempenhasse um papel social. Nesse sentido, a poesia deveria exprimir valores universais, tais como “a liberdade, o progresso, a civilização” (13).

Ainda que julgasse Gonçalves Dias o maior talento da literatura brasileira, postula que o autor da “Canção do exílio” não teria conseguido fundar a poesia nacional. A educação recebida em Coimbra, responsável pelo “demasiado respeito pelos clássicos”, e a eleição do índio como símbolo de nossa nacionalidade seriam os fatores causadores do fracasso. Depois dele, não houve um poeta que não dedicasse ao menos algumas páginas aos selvagens, ou que não colorisse seus versos com termos indígenas. Única exceção: Álvares de Azevedo, principal poeta depois de Gonçalves Dias.

Considera Álvares de Azevedo um “gênio”, porém, “um gênio sem higiene”, que desviou toda uma mocidade do caminho aberto por

Gonçalves Dias. Embora o “verdadeiro” caráter brasileiro não estivesse nos povos primitivos, Veríssimo admite aí que este filão despertara o interesse pelo estudo do gentio e da natureza americana. Álvares de Azevedo, ao invés de dedicar o seu gênio aos estudos etnológicos e à história nacional, teria imitado Byron e Musset, dando vazão apenas à sua “nevrose”. Dessa forma, a influência exercida em seus contemporâneos teria sido “antes má do que boa”, sentenciou o crítico paraense.

Deixando de lado a poesia, José Veríssimo passa a examinar a prosa da época. Segundo sua avaliação, os romances apresentariam uma marca nacional, apesar de a grande maioria deles ser constituída por aqueles que copiavam o modelo francês. Entre esses cita *Lucíola*, *Senhora*, *Pata da Gazela*, *Ressurreição*, *Ouro Sobre Azul*. A falta de originalidade desses romances, por isso inferiores no quadro da produção literária nacional, devia-se ao fato de serem romances inspirados na cena urbana; por isso, romances menos brasileiros. O Rio de Janeiro, por exemplo, seria excessivamente cosmopolita. A Europa estaria aí bastante representada. A vida da capital assumiria um ar de agitação que nada teria a ver com os costumes provincianos. O “genuíno” brasileiro, “resultado dos cruzamentos”, não se encontraria nos grandes centros, que apresentariam um *modus vivendi* artificial, à moda europeia. Como o “genuíno” brasileiro seria o homem do sertão, “o verdadeiro romance brasileiro” deveria retratar os costumes, as crenças, a linguagem do sertanejo, fontes para a constituição de “uma nacionalidade vigorosa”. E, continuando, conclui:

Daí a superioridade do *Sertanejo*, do *Gaúcho*, do *Tronco do Ipê*, da *Mocidade de Trajano*, etc, os mais perfeitos dos nossos romances. Macedo, por ter-se limitado à corte, continua com o seu eterno tema de namoro artificioso, engraçado e inconsequente (7).

Finalizando a visada do crítico em relação à literatura da época, após configurar a poesia e o romance românticos, laconicamente diz que

o teatro nacional seria uma cópia do francês, excluindo apenas as peças de Martins Pena, José de Alencar e algumas de Manuel Joaquim de Macedo. Quanto a Gonçalves Dias, anteriormente, afirmara que seus dramas se ocupavam de assuntos alheios à vida brasileira: *Leonor de Mendonça*, Espanha; *Patkull*, Polônia.

A posição *princeps* do critério nacionalista na avaliação das obras, revelada nessa exposição esquemática do ensaio de 1878, denuncia a atitude empenhada de Veríssimo no exercício crítico. O critério nacionalista, por sua vez, tanto justifica o tom xenófobo expresso pelo autor na abertura do artigo – “o Brasil precisa romper com as faixas de criança que ligam-no à Europa” (1) –, como explica por que os romances urbanos e a dramaturgia são vistos como cópia do modelo francês, e, portanto, obras menores, já que não contribuíam para a libertação dos modelos europeus. Consequentemente, Veríssimo confere o título de brasileira, dando-lhe um valor positivo, à produção literária que refletisse a natureza americana ou à vida sertaneja, deixando em segundo plano as tentativas de José de Alencar e de Machado de Assis que procuravam imprimir a análise psicológica em seus romances urbanos. Porém, no décimo segundo ensaio desse mesmo volume percebe-se uma ligeira perda de prestígio do critério nacionalista para julgamento das obras.

Em “Do nacionalismo na poesia brasileira”, escrito em 1884, Veríssimo ressalta que para a formação de uma literatura não bastaria o comprometimento do artista com questões de ordem científica ou crítica. Se, por um lado, o critério nacionalista seria importante para a distinção da literatura brasileira, por outro, não seria em si o bastante para a avaliação da obra de um autor, já que tanto na arte quanto na literatura são ainda imprescindíveis a inspiração, a intuição estética e a vocação. Dessa maneira, como o texto literário revelaria sempre o temperamento do artista, o caráter nacional não estaria no assunto, mas na expressão do próprio poeta (195). Correspondendo a uma mudança me-

tolológica em relação à literatura, o ocaso do critério nacionalista dar-se-á de forma mais nítida na segunda série de *Estudos Brasileiros (1889-1893)*, quando o crítico, abandonando discretamente a postura empenhada de sua geração, adotará, conforme declara no prefácio à obra, uma atitude de “observador imparcial”, “sem paixões”, que, juntando “um grão de ironia e de ceticismo”, “descobre em torno de si um trabalho de gestação nacional” (IX).

Em *Estudos Brasileiros, segunda série (1889-1893)*, ao lado do critério nacionalista, Veríssimo passa a considerar o talento do autor e os problemas de técnicas literárias na realização da obra. Essa alteração coincide com o fato de o crítico começar a usar o termo literatura num sentido mais restrito, isto é, associar literatura à “arte” como pode ser verificado nos ensaios “O romance naturalista no Brasil” e “O naturalismo na literatura brasileira”, incluídos no volume.

Nesses ensaios, o crítico paraense, em paralelo à análise da produção naturalista brasileira, discute os princípios estéticos da escola literária defendidos por um de seus mestres, Emile Zola, que angariara no Brasil alguns discípulos. De acordo com sua exposição, para a estética naturalista, a verdade da arte derivaria da representação exata e objetiva da vida apanhada em flagrante. Ora, esse conceito de verdade da arte não condiria com a definição de Zola, que sustentaria que “a obra de arte [seria] um canto da natureza visto através de um temperamento” (66). Como chama a atenção, a tese exposta pelo escritor francês de a arte ser “um canto da natureza visto através da natureza” contradiz a exigência de objetividade naturalista e admite a subjetividade, já que há tantos temperamentos quantos artistas. Ainda em relação ao conceito de arte dado por Zola à luz da estética naturalista, no ensaio “Naturalismo na literatura brasileira”, Veríssimo volta a afirmar que a definição do autor de *L'assommoir* seria extremamente vaga, uma vez que toda “arte não é senão a tentativa de representação do real” e, continuando, declara que

“a representação do real [seria], pois, em definitivo, o objeto da arte e as escolas literárias, como quer que se apelidem, [seriam] apenas critérios diferentes no modo de conceber e reproduzir o real” (68).

De acordo com o crítico, se o fim de qualquer arte é a representação do real, a originalidade de uma obra seria forjada pela marca individual de cada artista. O meio, por maior que fosse a influência exercida sobre os indivíduos, não conseguiria padronizá-los, já que a subjetividade de cada indivíduo reagiria, inconscientemente, contra as suas influências: “a originalidade não é senão o triunfo de tal reação” (1894, p. 68), diz em seguida. A partir daí, Veríssimo entende a arte, e por extensão a literatura, como a percepção da realidade por um determinado artista; portanto, o objeto artístico deveria ser estudado como um “produto subjetivo”. Assim, elege outros critérios, além do nacionalista, para julgar o texto literário e passa a observar em suas análises os meios utilizados na realização da obra, a unidade da narração e o estilo. E é por esses vieses que reconsidera não apenas a produção lírica da segunda geração romântica, anteriormente censurada por não haver dedicado o seu gênio aos estudos etnográficos e históricos, como a obra machadiana, considerada menor por não traduzir a vida do “verdadeiro brasileiro”. De agora em diante, passaremos à revisão de Veríssimo em relação à obra machadiana.

Embora não tenha publicado um livro exclusivo sobre Machado de Assis, como fez Sílvio Romero, José Veríssimo foi quem, entre os três críticos oitocentistas brasileiros, comentou de forma ampla o escritor, examinando desde a crítica, a poesia, os contos, os romances até suas peças teatrais. Diferentemente de Sílvio Romero, considerava o autor de *Esaú e Jacó* “a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura” (393). O lugar à parte ocupado por Machado, tanto na prosa como na poesia, devia-se à “originalidade do seu engenho e à singularidade do seu temperamento” (51), avesso a qual-

quer modismo literário, conforme declara no ensaio “O Sr. Machado de Assis, poeta”, publicado em *Estudos de Literatura Brasileira: 4ª série*:

Um dos sinais do Sr. Machado de Assis como escritor é não ser um imitador, um seguidor, um homem de escola ou partido literário. Sob este aspecto, ninguém entre nós mais independente, mais isento do que ele. Nenhum espírito de seita ou proselitismo. Literariamente, ele escapa a todas as classificações, o que é uma forma da personalidade e da originalidade. Como poeta, não foi propriamente romântico, nem propriamente parnasiano, nem propriamente naturalista, e foi simultaneamente tudo isso junto. A cada tendência artística, a cada forma estética, colheu discretamente das flores de beleza que produziram a que se casava com o seu temperamento, usou-lhe sobriamente o perfume, obtendo da sua mistura um novo aroma, delicado e modesto (55).

A desvinculação da prosa assim como da poesia de Machado a um determinado movimento de época impediria o estudo de sua obra mediante os princípios oferecidos pelas escolas literárias, e aí também residiria a sua excepcionalidade. No ensaio “O sr. Machado de Assis”, incluído em *Estudos Brasileiros, segunda série (1889 – 1893)*, Veríssimo já teria observado que os traços singulares da obra ficcional machadiana seriam, talvez, o humorismo, a ironia, mas tais traços não constituiriam uma escola ou uma tendência literária; no máximo, poderiam ser identificados “como um modo de ser do talento” (199). Por outro lado, essa resistência da obra a uma leitura guiada por marcas das escolas literárias tornaria Machado de Assis um escritor sempre contemporâneo, moderno, como podemos ler em ensaio escrito poucos anos mais tarde, incluído depois em *Estudos de Literatura Brasileira: 1ª série*. Nesse mesmo ensaio, Veríssimo declara que, além de moderno, o autor de *Quincas Borba* seria o “único escritor verdadeiramente geral” de nossa literatura – e aí estaria “a mais alta distinção” de seu gênio, “sem deixar por isso de ser brasileiro” (156-60). Daí, conforme teria afirmado em diversos outros momentos (198), o critério nacionalista se mostrar insuficiente para a apreciação da

obra, pois personagens, situações narradas, antes de serem “brasileiras”, seriam “universais”:

É sabido que ele não é um vulgar pintor de costumes, não pretende, não quer sê-lo. A arte descritiva, forma sem dúvida inferior da arte, não o seduziu jamais, em um meio em que só ela tinha cultores. É mais uma prova da personalidade, que o faz, como já tive ocasião de dizer, um escritor à parte na nossa literatura. Nunca ele escreveu por baixo de uma novela sua o habitual “romance brasileiro”. Nele a moldura, a paisagem – pela qual não tem nenhum gosto – são quando muito acessórios secundários. As *lacrimae rerum* acaso o deixam indifferente, o que o preocupa é o homem, as situações e os contrastes dos caracteres, como já o deixou perceber algures. O homem não, os homens (159-60).

Ao afastar a obra machadiana tanto dos preceitos das estéticas romântica e realista-naturalista e do critério nacionalista, Veríssimo buscará se aproximar dela por outros caminhos que, geralmente, desembocam numa esterilidade semelhante ao destino da crítica de Sílvio Romero, mesmo que em alguns momentos tangencie questões que serão exploradas pela crítica posteriormente. Exemplos? O artigo “Um irmão de *Brás Cubas*. O *Dom Casmurro* do Sr. Machado de Assis”, publicado primeiro no *Jornal do Comércio* e, posteriormente, inserido em *Estudos de Literatura Brasileira: 3ª série* (1977b).

Como o título do ensaio deixa perceber, e a oração principal do período que abre o texto confirma – “*Dom Casmurro* é irmão gêmeo, (...), de *Brás Cubas*” – é através do princípio de homologia que o crítico tenta se aproximar da obra em questão.⁵ Porém, se diz que *Dom Casmurro* é “irmão gêmeo” de *Brás Cubas*, imediatamente depois Veríssimo ressalva que os dois romances “não deixam lugar à confusão”: “parecem-se”, afirma, “mas não são o mesmo, nem se podem confundir”, pois apresentariam “grandes diferenças de feições, se não de índole” (25). As piruetas verbais de Veríssimo, ao contrário da “ginga machadiana”, parecem não dizer muito, já que “irmão gêmeo” “com grandes diferen-

ças de feições” é a própria negação do uso do adjetivo “gêmeo” para a caracterização de seres.

Continuando, Veríssimo estabelece a equivalência entre os dois romances através do foco narrativo – narrativas em primeira pessoa. Nesse aspecto, observa, embora os três últimos romances machadianos apresentassem o mesmo estilo – “estilo de um escritor feito” – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* se diferenciariam de *Quincas Borba* pelo foco narrativo, já que o narrador do último é em terceira pessoa. Por outro lado, esses narradores em primeira pessoa se distinguiriam na linguagem: Brás Cubas é um “homem do tempo antigo”, que estudou em Coimbra, enquanto “quem fala em Dom Casmurro é outro homem, já do nosso tempo e das nossas idéias, que se formou em São Paulo”. O interessante é que o crítico toca num ponto importante tanto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como em *Dom Casmurro* – o narrador –, mas abandona sua análise, limitando-se a comentar o uso escorreito da língua (25). Inclusive, depois de tecer suas apreciações sobre estilo, enredo e personagens, na conclusão desse ensaio, ele volta ao narrador de *Dom Casmurro* e chega a suspeitar do modo como relata suas memórias. Vejamos a passagem:

Dom Casmurro a descreve [Capitu], aliás, com amor e com ódio, o que pode torná-lo suspeito. Ele procura cuidadosamente esconder estes sentimentos, sem talvez consegui-lo de todo. Ao cabo das suas memórias sente-se-lhe uma emoção, que ele se empenha em refugar. E só. A sua conclusão, que não é talvez aquela que ele confessa, seria acaso que não há escapar à malícia das mulheres e à má fé dos homens. Mas vejo que é, no fundo, a mesma que ele nos dá. Perco-me decididamente em explicações. Lede a fábula, e tirai-lhe vós mesmos a moralidade (30).
(grifo meu)

Se, ligeira e circunstancialmente, suspeita do narrador, logo em seguida, Veríssimo abandona a hipótese e oferece ao leitor a moralidade do romance⁶ – “que não há escapar à malícia das mulheres e à má fé dos

homens” – moralidade absurda, já que o que está em jogo não é nem Capitu nem Escobar, mas o próprio narrador na reconstituição dos fatos do passado, como chamou a atenção, na década de 1960, a crítica norte-americana Helen Caldwell em seu famoso estudo sobre *Dom Casmurro*, traduzido para o português e finalmente publicado no Brasil em 2002.

Note-se que aparentemente José Veríssimo adotaria também um estilo de esquivas à Machado de Assis: ele intercala em sua afirmação uma negativa que aponta para a sua suspeição – “*que não é talvez aquela que ele confessa*” –, mas conclui reafirmando a assertiva de que “*a sua conclusão seria acaso que não há escapar à malícia das mulheres e à má fé dos homens*”. Em sua linguagem, o jogo entre afirmar e negar, longe de apontar para uma “escrita constelacional”, acabaria resvalando numa “forma protocolar de não dizer nada de aproveitável”, como diria Luiz Costa Lima (43). Ao desistir da hipótese do narrador suspeito de *Dom Casmurro*, Veríssimo cai irremediavelmente na condenação de Capitu e lê o romance como “uma história de adultério”, embora reconhecesse que o adultério tenha sido apenas insinuado, jamais de fato indicado, conforme sintetiza o romance no último capítulo de *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, e isso se daria por que o autor seria “extremamente decente”, “não por afetação de moralidade, ou por vulgar pudicícia, mas em respeito da sua arte” (408-9). O estilo explica o temperamento e vice-versa.

Para finalizar a exposição, cabe ainda atentar para alguns resquícios interpretativos legados por Sílvio Romero e José Veríssimo em relação à obra machadiana, apontados aqui de forma bastante esquemática. Ao último, devem-se não apenas a repetida consagração de maior escritor brasileiro vivo do século XIX, quiçá a consagração de maior escritor em língua portuguesa, superior a Eça de Queirós (105), mas, provavelmente, também a divisão da obra machadiana em duas fases: a de juventude e a de maturidade. No artigo “Alguns livros de 1895 a 1898”, incor-

porado na primeira série de *Estudos de Literatura Brasileira*, ao falar da segunda edição de *Iaiá Garcia*, identifica o romance à “primeira maneira do autor”, que, por sua vez, se caracterizaria por ser “romanesca”, “emocional”, colocando-o ao lado de *Ressurreição e Helena* (156-7). Mesmo que admita uma unidade na produção, a “segunda maneira” se dá a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na qual as “tendências críticas” surgem contundentemente e também se efetiva “o rompimento tácito, mais completo e definitivo de Machado de Assis com o Romantismo sob o qual nascera, crescera e se fizera escritor”, conforme se lê em sua *História da Literatura Brasileira* (407). Já a Sílvio Romero, a pecha de ser um escritor pouco nacional e, portanto, não afeito às questões de sua época como a campanha contra a escravatura, de não ter contribuído para o processo de autonomia de nossa literatura, além de ser identificado como um escritor sem “imaginação vivaz, alada, rápida”, incapaz de sentir a “força das grandes paixões” para “reproduzir as cenas da natureza ou da sociedade”, daí “a sua incapacidade descritiva”, “a fraqueza de sua cena” (66-7).

NOTAS

¹ José Veríssimo circunscreve os termos literatura e história literária em *História da Literatura Brasileira*. Cf. Veríssimo, 1998. p. 24-33.

² Segundo Costa Lima, o discurso de base auditiva é aquele que, embora fundado “em moldes escriturais”, arrebataria o receptor não por demonstrar claramente o desenvolvimento das premissas em que se sustenta, mas por “conter uma palavra empolgada, entusiasta e logo sentimental, que entrasse mais pelos ouvidos do que exigisse inteligência”. Através desse traço auditivo, característico de nossa cultura e, conseqüentemente, de nossa prática discursiva, podem ser entendidos tanto a debilidade teórica e o dogmatismo estreito de nossa produção crítica, o autoritarismo e o gosto pelas polêmicas de nossos intelectuais oitocentistas (gosto esse que ainda fascina alguns grupos contemporâneos), como certa resistência à reflexão em nosso meio acadêmico em geral. Porém, o fato de ser proposital, a auditividade em Machado faz com que a sua linguagem, não transparente, se opusesse “à linearidade descritiva a seguir, como fiel sombra verbal, os contornos das paisagens e das instituições”. (Lima, 2002: 327-39. Cf. também: Lima, 1986: 3-29; Lima, 2006: 6).

³ Apud Romero. (Candido, 1987: 101).

⁴ João Alexandre Barbosa identifica três fases distintas do crítico: a primeira, de 1878 a 1890, corresponderia à atividade provinciana de Veríssimo; a segunda, de 1891 a 1900,

definiria a sua participação no Rio de Janeiro, seja como crítico, seja como professor, ou ainda como editor; a última, quando reúne os textos em livros e escreve a *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1916, após sua morte. (Cf. Barbosa, 1977).

⁵ Estratégia similar, Veríssimo também adotou em ensaio no qual analisa Quincas Borba – “O sr. Machado de Assis” –, já aqui citado, publicado em *Estudos Brasileiros, segunda série (1889-1993)*, sobretudo entre as páginas 199-206.

⁶ No artigo “O sr. Machado de Assis”, incluído em *Estudos Brasileiros, segunda série (1889-1893)*, no qual discorre sobre *Quincas Borba*, Veríssimo também apresenta a moralidade do romance, que se mostra tão absurda como a de *Dom Casmurro*. (Cf. 204).

TRABALHOS CITADOS

ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1963. v. 3.

ASSIS, Machado. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. v. 3.

BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse: linguagem da crítica & a crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: EDUSP, 1988.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CALDWELL, Helen. *O Otel brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca Melo. 2. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

LIMA, Luiz Costa. Letras à míngua. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2006. Caderno Mais!

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

ROMERO, Sílvio. *Historia da litteratura brasileira*. 2. ed. Melhorada pelo auctor. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1902. v. 2.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

ROMERO, Sílvio. *Sílvio Romero: teoria e história literária*. Seleção e apresentação de Antonio Candido. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Cultura e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ; EdUFF, 1999.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 7. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VERÍSSIMO, José. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: 1ª série*. Introdução de João Alexandre Barbosa. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: 3ª série*. Introdução de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977b.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: 4ª série*. Introdução de Letícia Malard. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977c.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: 6ª série*. Introdução de Melânia Silva Aguiar. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977d.

VERÍSSIMO, José. *Estudos brasileiros (1877-1885)*. Pará: Tavares Cardoso, 1889.

VERÍSSIMO, José. *Estudos brasileiros, segunda série (1889-1893)*. Rio de Janeiro: Laemmert & Cia. Editores, 1894.

Regina Lúcia de Farias é Professor Adjunto 2 de Literatura Brasileira do Departamento de Letras e Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seu mestrado (1991) e doutorado (1998) são pela PUC-RJ. Coordenou o curso de Letras do Instituto de Humanidades da Universidade Candido Mendes, em 2009, e atuou como editora da Candelária – Revista do Instituto de Humanidades, de julho de 2007 a dezembro de 2009. Sua pesquisa está centrada principalmente nos seguintes temas: institucionalização dos estudos literários no Brasil; crítica literária brasileira; ensino de literatura. Participou das coletâneas de João Cezar de Castro Rocha, *Nenhum Brasil Existe: pequena enciclopédia* (Rio de Janeiro: Topbooks, 2003) e de Victor J. Mendes e João Cezar de Castro Rocha, *Portuguese Literary & Cultural Studies 4/5: Brazil 2001: A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture* (Dartmouth, MA: RPI Press, 2001).

Artigo recebido em 30/10/2013. Aprovado em 05/11/2013.

THE ART OF BRASÍLIA: SPACES, TACTICS, AND WALKS IN THE CAPITAL'S CULTURAL TEXTS

Sophia Beal

University of Minnesota

Resumo: Por ser profundo, visceral e difícil de identificar, o efeito de Brasília é um tema predileto de artistas. Poemas, canções, crônicas e filmes, dos anos 1970 até 2010, capturam esse efeito alarmante que a capital tem sobre seus habitantes. Reciprocamente, textos culturais também divulgam a influência que residentes têm sobre a cidade, influência essa que imbui Brasília com uma vitalidade que está ausente dos planos originais do Distrito Federal. No seu livro *A Invenção do Cotidiano*, o filósofo Michel de Certeau observa as formas únicas como as pessoas fazem com que objetos familiares sirvam as suas necessidades e desejos, assim revelando a adaptação de códigos dominantes. Este artigo discute os conceitos de Certeau do estratégico versus o tático, de *espace* versus *lieu* e das manipulações da capital feitas pelo transeunte. Tais conceitos iluminam empenhos artísticos de personalizar, satirizar, problematizar e subverter a monumentalidade, a planta utópica e o léxico específico e lógico da cidade.

Palavras-chave: Brasília; Literatura Brasileira; Nicolas Behr; Michel de Certeau.

Introduction

Part land art, part modernist dream, part mechanism for social control, Brasília was intended to be an urban landscape impossible to ignore. Its aesthetic strangeness demands contemplation. Its architecture, dimensions, and place names are utterly untraditional. The Brazilian

capital emerged abruptly from Juscelino Kubitschek's presidency, a federal design competition, and the vision of two men: the architect Oscar Niemeyer and the urban planner Lúcio Costa.¹ A more top-down birth of a city would be difficult to imagine. From its rapid conception, Brasília burgeoned to become Brazil's fourth most populous city and the largest city in the world that did not exist 100 years ago.² This amalgamation of eccentricities influences the capital's residents and visitors. In fact, the effect of the city is so profound, visceral, and difficult to pinpoint that it has become a favorite topic for artists. How do you represent – verbally, visually, musically – the startling effect that Brasília has on people? Conversely, how do you represent the ways residents influence this strange city, imbuing it with a vibrancy that is absent from the original blueprints?

To analyze these questions about representation requires a step backward. How does Brasília influence people and how do people influence Brasília?³ To address these questions, philosopher Michel de Certeau's theorizations about everyday life are insightful. In *The Practice of Everyday Life*, first published in French in 1980, Certeau observes the personalized ways that people alter objects, language, and places in everyday situations. Such practices make everyday objects fit individual needs or desires, revealing more adaptation of dominant codes than is commonly acknowledged. For instance, Certeau argues that, as they move about, a city's residents unconsciously play an active role in refashioning a place to their own advantage, in ways that challenge imposed orders and defy top-down organization. Certeau's arguments are well-suited to analyze Brasília since the types of power structures and imposed orders he notes are especially overt in a planned city, where the aesthetic, logic, and lexicon stem from a deliberate top-down design.

Several specific conceptions Certeau elaborates illuminate not only the resident-city relationship, but also artistic representations of Brasília. For instance, Certeau distinguishes between *strategy* and *tactics* to understand how individuals make use of their surroundings in personalized ways that go against the intended use of a place. In a similar way, artists employ wordplay to satirize the capital's hyper-logical system for naming streets and neighborhoods. Thus, artists humorously represent the city beyond the impersonal logic of its system of organizing and naming the parts of its grid. Artists also expose the socioeconomic paradoxes that shape life in the capital and reveal the shortfalls of a utopian dream. Certeau distinguishes between static representations of an environment and the ever-changing ways in which people use places. Brasília artists underscore how static people-less representations of the capital (found in maps, original design sketches, postcards, and postage stamps) still dominate the popular imagination. These artists seek to make Brasília a city associated more with its inhabitants than its modernist design. Certeau argues that walking in the city is a creative act by which a person can transform a city and personalize it. Brasília's artists frequently represent the odd challenge of walking in Brasília – a city designed with proportions more on the scale of the car than the pedestrian – to represent both the alienating effect of the capital's dimensions and efforts to make the city more intimate.

Strategy versus Tactics

To reveal the transformative power of people's everyday practices (such as walking, talking, and dwelling), Certeau distinguishes between *strategy* and *tactics*. Governments, corporations, institutions, and other groups produce and impose *strategies* that define environments. For instance, in the case of a city, street layouts, maps, and subway

routes constitute *strategies* that describe the city as a unified whole often from a bird's-eye view. Although urban residents are quite bound by a city's strategies, they have some room for flexibility. They might deviate from the grid of streets by taking a shortcut over the grass in a park or, often unconsciously, find alternative ways to work around the strategies of a city when it is personally beneficial to do so. Certeau refers to these individualized and spontaneous methods as *tactics*. Transposing Certeau's markedly open-ended terms to the context of Brasília, the following definitions arise: the *strategy* of Brasília would be the bird's-eye rationalization of the city exemplified by a map of the capital. Encoded within a map of Brasília are other strategies: the system that allows for Brasília addresses to have no words, the airplane-shaped design, and the official names (based on location or purpose) for the units of the Plano Piloto, the name for the original layout of the city.

In contrast to *strategies*, *tactics* refer to something more protean: the ways people make use of space to their own advantage. Tactics work in contradistinction to a top-down, official strategy. A prominent example of a tactic in Brasília is the informal housing (which dates back to the workers' camps of the 1950s) that has arisen due to a lack of affordable residential options and which, in many cases, the government later strategically removed, regimented, or systematized.⁴

While Brasília's residents (like people everywhere) behave tactically, what may be less obvious is that artistic portrayals of the capital also relate to the city tactically. Artists use aesthetic methods – such as wordplay and outlandish juxtaposition – to undermine the logic or merit of the city's imposed order. The master of using wordplay to tactically upend Brasília's official strategies is poet Nicolas Behr. He does so in his “Brasília poems,” my term for his vast oeuvre featuring the capital. The child of German immigrants, Behr was born in Cuiabá, Mato Grosso, in 1958, and moved to Brasília in 1974, becoming part of

the first generation of teenagers to come of age in Brasília, paralleling the process of the fourteen-year-old city that also – as Behr puts it – “estava adolescendo” (“Travessa palavra” 48). He began his literary career by creating mimeographed poetry chapbooks, which he sold at local concerts and events, selling an astonishing eight thousand copies of *Iogurte com Farinha*, his first chapbook, written in 1977 (Behr *Brasíliada* back cover). His method of publication, hippie aesthetic, irreverent poetic style, and jail time for publications deemed subversive by the military police fit with Brazil’s then popular *poesia marginal* and *geração mimeógrafo* movements.⁵

Behr inserts into his poems the graffiti messages that could be found throughout the city in the 1970s: “ouvir a vaia do vento,” tagged by poet Chacal and “senta que vai demorar,” a popular graffiti message to write at bus stops (“Travessa palavra” 56).⁶ Graffiti is tactical par excellence as it subversively transforms and personalizes a place in defiance of the law and proper conduct. In an interview in which he refers to his life in Brasília in the 1970s, Behr notes that on the W3, “havia muitas pichações. Muitas delas eram coletivas. Alguém completava uma frase que já estava lá, ou botava uma frase antes, ou só colocava uma vírgula” (“Travessa palavra” 56). By transcribing graffiti within his poems, he demonstrated his appreciation for and participation in this collaborative, alternative, countercultural version of the capital.

Behr strips Brasília’s acronyms, street names, and specific vocabulary of their logic to transform them into something personal, emotive, funny, or carnal. These tactics often come in the form of short jokes, such as the poem “SQS OU SOS?” from *Iogurte com Farinha*:

SQS ou SOS?
eis a questão! (*Laranja Seleta* 66)

This short poem rewrites the start of Hamlet's famed soliloquy with the acronym for the geographic zone Super Quadra Sul and the international distress call SOS, presenting the visual similarity of both. The poem suggests that SOS serves as an anxious response to Brasília's cryptic signs. Writer Marcelo Torres observes that this poem signals the distress of a person who, ironically, is confounded by the capital's acronyms that are meant to simplify. The modernist logic of the city thus may confuse the individual who is ignorant of its codes.

Brasília was, from the beginning, a city known for its architecture, design, and sculpture – with Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Athos Bulcão, and (to a lesser extent) Roberto Burle Marx being the primary references – which earned it its 1987 designation as a UNESCO World Heritage Site. However, Brasília is not a city known for its literary production. Yet, Behr's poem "SQS OU SOS?" – like Oswald de Andrade's famed question "Tupi or not Tupi?" – brazenly transforms Shakespeare's line to insist on the literary merit of the capital. Oswald's transformation of Hamlet's *to be* into *Tupi* is a call to Brazilians to celebrate their own culture. Furthermore, Behr's *Hamlet* reference depicts Brasília not as the seat of government, but as the literary, playful, confusing, and pliant capital he literally and figuratively walks all over. This intertextual relationship with the 1922 generation of Brazilian modernists is apparent in Behr's book titles as well: *Brasiléia desvairada* and *Poesília: poesia pau-brasília*. Such titles reinvent Brasília as a city shaped by its literature. Poet Augusto Rodrigues also insists on Brasília's literary and musical merits with waggish lines such as "a rota do homo brasiliens. vieram pelo estreito de nicolas-bhering", "uma legião urbana de símbolos", "as musas da canção entoam um faroeste candango. Brasília dublinense" (Rodrigues, 2011, Paisagens 402, 416, 415). The last line suggests that, as James Joyce transformed Dublin into a city associated with fiction, so too did Legião Urbana transform Brasília

into a city known for rock music. Additionally, Behr's and Rodrigues's frequent parodies of classic Brazilian modernist poems, with the subject matter shifted to Brasília, rewrite the capital as a place of literature and humor.

This wordplay continues in the poem "Naquela noite," from Behr's 1980 chapbook *L2 Noves Fora W3*. Even the book title repurposes the capital's street names for comic effect, by referencing the casting out nines method of checking one's math. Behr pokes fun at the mathematical emotionlessness of Brasília's strategies:

naquela noite
suzana estava mais W3
do que nunca
toda eixosa
cheia de L2

suzana,
vai ser superquadra
assim lá na minha cama (*Laranja Seleta* 76)

Carnal desires animate the city. "Naquela noite" draws attention to the curves of Brasília's north-south running streets, including the three main thoroughfares it references: the W3, L2, and Eixão.⁷ In comparison to a song such as Tom Zé's 1973 "Augusta, Angélica e Consolação" – in which the three São Paulo streets of the title transform into lovers – the capital's lexicon generally resists romantic conflations. This resistance is the root of the poem's Behr's humor. While satirizing the dryness of Brasília's lexicon, the deviant poem makes the impersonal personal and the practical sensual. It adds an erotic cadence to *superquadra*, the name for the Plano Piloto's residential neighborhoods, implying that the modernist city inspires new forms of lovemaking and poem-making.

In the poem “Tô namorando,” from Behr’s 1979 chapbook *Saída de emergência*, this tactical approach is applied to the acronyms used to distinguish the zones of the city. An acronym becomes intimate, funny, and illogical:

tô namorando
uma sigla

MSPW
conhecem?
uma gracinha
de sigla

ela é a minha
emeessepêdabluzinha (*Laranja Seleta* 92)

The poem conjures a cyborg of sorts: an acronym one can date. “Tô namorando” strips Brasília’s naming system of any decodable logic, no longer communicating information, but instead emotion. The city’s rational and efficient sector names thus morph into the irrational and unpredictable arena of emotion and physical desire.

By applying Brasília’s naming strategy to lovers, the poem – especially in the clumsy nickname of the last verse – draws attention to the impersonality of the capital’s lexicon. Brasília resists romanticization. This can be seen both in Behr’s poetry, and in the outpouring of postpunk music produced in the capital in the 1980s. Known as *Rock Brasília*, it became the first nationally recognized cultural movement from the Federal District. Bands such as Aborto Elétrico, Plebe Rude, Capital Inicial, Legião Urbana, and Os Paralamas do Sucesso comprised the so-called Turma da Colina (Colina Gang), named for the residential part of the University of Brasília where the young musicians spent time. The erudite, cosmopolitan, multilingual group of young musicians (sons of diplomats and professors) was initially inspired by punk rock legends, such as the Clash and the

Sex Pistols. Excited by the rise of punk music in the late 1970s, these young Brazilians transposed its stripped down instrumentation, anti-Establishment spirit, and politically rebellious lyrics to a contemporary Brazilian context.⁸ One example of the tactical methods employed by the Turma da Colina is Legião Urbana's 1985 hit song "Geração Coca-Cola," a term popularized by the band. The Coca-Cola Generation was comprised of middle-class Brazilian youth in the 1980s negotiating their generation's culture of political repression and capitalist consumption (Madeira 101). By referring to themselves as such, they repurposed an icon of capitalism, consumerism, and globalization (all related to strategies in Certeau's sense of the word) in a personal, livid, and self-deprecating way.

Many cultural texts confront the Federal District's extreme social segregation overtly, often by juxtaposing aspects of the city that comprise the official strategy and aspects that represent the underbelly of that strategy. To appreciate these creative texts requires some context about the peculiarity of the capital's socio-geographic layout, which is starkly different than what initially was intended. The original Plano Piloto envisioned neighborhoods in which people of different social classes would coexist, intermingling in the playgrounds, parks, and commercial establishments within walking distance of their apartments (Holston 20-22). Yet, this utopian goal of having residential life diminish class hierarchies came to naught as all but the wealthiest were priced out of the superquadras in the Plano Piloto. Today there is extreme geographic distance between rich and poor. The Plano Piloto houses the wealthy, whereas everyone else mostly lives ten to twenty miles away in neighboring cities, which arose during or after the construction of Brasília.⁹

This violent warehousing of the poor is critiqued in the most beloved and commercially successful song about Brasília to

date, “Faroeste Caboclo,” a nine-minute ballad from the rock band Legião Urbana’s 1987 album *Que País É Este?*, which sold over a million copies.¹⁰ A generation of young, aspiring Brazilian rock stars began learning guitar by playing the basic chords of Legião Urbana’s angry, energetic songs that gained appeal by being, on the one hand, so playable and sing-able, and on the other, so starkly different than Brazilian Popular Music (known as MPB). Critic Angélica Madeira argues that 1980s Brazilian rock music crafted an identity for itself via its stark differences from MPB: “Distancing themselves from the well-behaved arrangements, metaphoric or allegorical lyrics, and the melodic tradition of Brazilian popular music, rock bands of the decade created unique sounds, with guitar distortion, heavy percussion, a critique of all social institutions, and a poetics of disgust and abjection” (*Brazilian Popular Music and Citizenship* 96). “Faroeste Caboclo” vociferously marks the poetics of disgust Madeira associates with the Geração Coca-Cola.

Via a climactic scene set in Ceilândia – a satellite-city strategically designed by the government to relocate people living in informal residential settlements – the song challenges official strategies of relocating the poor to locations far from the center. Tactically, Legião Urbana makes use of Brasília and Ceilândia to its own advantage, defying a top-down, official strategy and unveiling outlandish juxtapositions, violence, and desperation. To reference Ceilândia in a fuming, engaged ballad necessarily evokes the failures of the government-imposed housing solution founded sixteen years before the song’s release, as well as the ironies of Ceilândia’s name.

The satellite-city’s name speaks to its legacy, as the first three letters stand for *Campanha de Erradicação de Invasões* (Campaign for Squatter Eradication), with the then in fashion suffix *lândia* – from the English *land* – tacked onto the end. Thus, inherent in the very name is Brasília’s penchant for acronyms, its violent removal of the

poor, and the influence of the commercialized language of the United States. The climax of the song is a duel between two drug dealers in Ceilândia, located sixteen miles from the center of Brasília. This distance reinforces how marginalized communities were priced out of the physical space of the Plano Piloto. Moreover, having the duel be between two drug dealers emphasizes both men's exclusion from legal forms of employment with adequate pay. The duel, a practice prevalent in medieval Europe, is broadcast live on television, in this way juxtaposing the modern and the outdated. The amalgamation of modern and pre-modern references underscores how what is technologically advanced in Brasília was not acting in the service of northeasterners such as João de Santo Cristo, the drug dealer who is the song's protagonist. His high hopes for upward mobility in the capital are quashed.

Likewise, in the poem "Evangelho da realidade," from Behr's 2004 book *Brasília Revisitada*, the poet exposes how Brasília's lexicon omits the social violence inherent in the urban experiment that forced the working class beyond the Plano Piloto's limits to so-called *cidades-satélites* (satellite cities). Behr plays with the local meaning of *satélite* and borrows poet Vicente Sá's nickname for Juscelino Kubitschek. The poem references the Beatitudes of the Sermon on the Mount and the Sermon on the Plain to emphasize how the capital's treatment of the poor contradicts Jesus's teachings:

naquele dia jotakristo subindo aos céus
num pé de pequi
disse aos candangos:
felizes os que construíram comigo
esta cidade pois irão todos para as satélites (*Laranja Seleta* 89)

Much of Behr's project of undermining Brasília's strategies also involves undermining idealizations of the city. The capital is cloaked in stories that idealize its creation. Behr problematizes Brasília's creation

myths in this poem and in a series of creation-myth poems in his 2010 collection *Brasiliada*. Roland Barthes, in his book *Mythologies*, argues that “the best weapon against myth is perhaps to mythify it in its turn, and to produce an artificial myth” (135). The Brasília poems do just that, challenging a myth by mythifying it further and in a way that reveals and undermines its mythical status. By creating overtly outlandish myths for the capital, Behr draws attention to social stratifications that occurred in spite of Brasília’s purported egalitarian intentions.

In the 1970s, *poesia marginal* was an outlet for such criticism, and postpunk music took on that role in the 1980s. In the twenty-first century, hip hop is the medium of choice for artistic social criticism in the capital. Rapper GOG (born Genival Oliveira Gonçalves), from the Federal District (he was born in the administrative region Sobradinho, and grew up primarily in the administrative region Guar) was, until he ended his rap career in 2013, the most prominent player in the capital’s hip-hop movement and a rapper with a national profile. In 2004, he released his song “Eu e Lenine (a ponte)” on his seventh album, *Tarja Preta*, winner of Prêmio Hutz for best album that year.¹¹ GOG samples two songs by Lenine, a Brazilian singer-songwriter of international repute. The songs are “Jack Soul brasileiro” (1999) and “A ponte” (1997). GOG reappropriates lines from both songs to critique Brasília’s Juscelino Kubitschek Bridge, known as the “Ponte JK.” The bridge, designed by Alexandre Chan, spans the Parano Lake and was inaugurated in 2002. Lenine later recorded and performed “Eu e Lenine (a ponte)” with GOG, a rare instance of a rapper’s sampling leading to actual live collaborations between sampler and sampled artist. In addition, the collaboration added a new meaning to the word *ponte* (bridge) – bridging genres, cities, and audiences – in the song’s title.

Referring to the Ponte JK as the “novo carto postal da cidade,” the song highlights static, official strategies of representing the bridge as

the new darling among Brasília's monumental structures. For instance, a 2009 free city map distributed by the Brasília Convention and Visitors Bureau represents all of the capital's bridges as straight lines seen from a bird's eye view, except for the Ponte JK. The representation of the latter breaks with the dominant perspective of the map in order to include the bridge's three white arches, and thus showcase the bridge's aesthetic appeal, a strategy the map uses for representing monumental buildings as well. As an additional example, the bridge was featured on 2010 postage stamps of the capital's monuments. GOG's song emphasizes that such representations allow the bridge to be admired as an art object and engineering feat in a vacuum void of political context or reflection about the people influenced by its construction. Thus, the song is less about Certeau's conception of tactical appropriation of urban spaces and more a critique of the limits of what Certeau refers to as strategies. For GOG the bridge is more multifaceted than a postcard could express: it is simultaneously a symbol of social division, a workplace for ambulatory vendors, a commuting spot, an art object, and a tourist attraction. Certeau, writing about bridges in general, notes that "the *bridge* is ambiguous everywhere: it alternatively welds together and opposes insularities" (128). The song "Eu e Lenine (a ponte)" unearths the ambiguities unapparent in the postcard view, as well as evoking writer Pedro Biondi's nickname for the city: *Bras-Ilha* (Bras-Island) (138).

Lenine sings, "esse lugar é uma maravilha, no horizonte no horizonte." Thus, the song suggests an aesthetic object, admired with some detachment, which glistens, while the social reality of the Federal District is less luxurious. Lenine asks, "este lugar é uma maravilha. Mas como é que faz pra sair da ilha?," answering "pela ponte, pela ponte." In the GOG-Lenine duet, the question presents the Plano Piloto as an isolated island of privileges. GOG notes how residential shacks are torn down to build luxury condominiums and bridges, suggesting

gentrification that denies working-class residents easy access to urban services and the capital's attractions. Moreover, GOG reminds listeners that the JK Bridge was finished well before the (primarily surface) metro, indicating that the government privileges aesthetic and monumental transport infrastructure over public transportation that would significantly improve the quality of life of those on the periphery. GOG criticizes the *povo* for celebrating the bridge for its mystical appearance and beautiful curves, as opposed to decrying the cost of construction: the bridge cost 160 million reais (about 69 million U.S. dollars at the start of 2002), four times what it was supposed to cost, and it has already experienced structural problems leading to lawsuits. In this way, Lenine's line "vai na fonte, vai na fonte," which in his original song "A ponte" evokes a common image in classical Portuguese poetry, gains in GOG's song new valence. Now it implies, "go to the source" to unveil the irregularities or corruption involved in the bridge construction.

In analyses of texts as far ranging as *poesia marginal* and hip hop, Certeau's tactic-strategy distinction helps one understand how artists have approached the contradictions of Brasília, a young capital with stark social divisions, immigrants and ex-patriots, and outstanding monumental architecture. Artists refigure the city as something more complex than a soulless, echoing bureaucracy or a planned utopia. GOG's "Eu e Lenine (a ponte)" contrasts the strategy of representing the bridge as a gorgeous monument and the tactical ways in which the bridge's grandeur may be contested. GOG's song segues this section and the following one, as it compares the bridge as a static representation (the postcard view) and the bridge as a real (vulnerable, flawed, expensive, and so forth) structure in use, a distinction central to Certeau's conceptions of space and place.

Space versus Place

In his chapter “Spatial Stories” in *The Practice of Everyday Life*, Certeau notes how stories that involve a subject moving through space give meaning to a place via their method of narrativizing that place. He defines *spatial stories* broadly, including examples as wide ranging as a casual utterance, a poem, court proceedings, and detective stories, yet all of the examples involve using language to describe a subject’s motion through a space. Certeau notes that stories “traverse and organize places; they select and link them together; they make sentences and itineraries out of them” (115). He distinguishes between *place* and *space* to better analyze spatial stories. Certeau’s defines *place* (*lieu* in the original French) as placements that are relatively static, such as the configuration of streets in a city at a particular time. A map of Brasília represents a place. Like other representations of place, it portrays an imposed, totalizing order: ratios, distances, organization, boundaries, highway layouts, buildings deemed noteworthy, and the codes that designate different areas of the pilot plan. In contrast, Certeau defines *space* (*espace* in the original French) as a place being used. It requires motion. City streets with cars and pedestrians moving along them are an example of space.

Static representations of Brasília’s symbolically charged airplane-shaped plan – place par excellence – loom heavily over the lived-in city. As subjects move through the capital, their movement gives new, personalized meaning to the place of Brasília. In the city’s cultural texts, the interplay between place and space awakens the strangeness of the capital. Behr’s poems address the tension between space and place by reflecting on the challenge of living in a modernist experiment. His poem “Cidade-mato-maquete,” from his 2007 collection *Laranja Seleta*, stresses the distance between a miniature

model of the city and the city itself through a series of similar sounding words inserted between the city and the model:

cidade-mato-maquete

cidade-mata-maquete

cidade-mini-maquete

cidade-em-mim-maquete

cidade-mito-maquete

cidade-minto-maquete (*Laranja Seleta* 54)

The second verse, if *mata* is read as a noun (*woods* or *forest*), suggests that Brasília is both a city and a piece of land-art molded onto the landscape of the Central Plateau. Yet if *mata* is interpreted as a verb (*kill* in the imperative form or *kills* in the indicative form), the verse suggests that, once the capital was populated, Brasília the place (the static model) was or should be replaced by Brasília the space. However, in the last verse “cidade-minto-maquete,” the speaker seems to correct himself, as if the presence of the model – the idealized capital – still overpowers the space of the city.

Glauber Rocha’s last film, *A Idade da Terra* (1980), is likewise central to the apposition between the actual space of the city and idealized place of the model. The film has sixteen segments, originally intended to be watched in the order of one’s choosing, thus diminishing the importance of narrative chronology and increasing the prominence of the film’s audiovisual elements, a choice in keeping with the experimentation of the *Cinema Novo* movement of which it is a part. In the order in which the scenes were compiled for the DVD-version of the film, *A Idade da Terra* begins with the camera on the Palácio da Alvorada (or Dawn Palace), the president of Brazil’s official residence overlooking the Paranoá Lake. While we are accustomed to visual representations of Brasília taking us from one monument to the next, Rocha, instead, slowly pans out. He makes the palace fade into the

wilderness of the surroundings, accompanied by Naná Vasconcellos's ceremonial-sounding percussion and vocals that seem to make the sun rise.

However, in another scene in the film Rocha zooms in to such an extreme on Niemeyer's Teatro Nacional Cláudio Santoro – then under renovation – that the city ceases to be represented as a totality. Instead, the viewer sees the distinctive texture of the many concrete blocks of Athos Bulcão's 1966 sculpture that spans two entire outdoor sides of the theater. This sculptured wall looks like a model of a city, creating a playful shift in scale, orientation, and angle. Thus, the film – in which aesthetic intrigue trumps plot – briefly celebrates one of Brasília's finest attributes: how it refuses to let onlookers take the built environment for granted, especially in its most successful designs, such as this partnership between sculpture and architecture. Yet, the film takes a political turn, reminding the viewer of the people who built these monuments. As if enacting an Egyptian pyramid burial, the character Brahms – a belligerent caricature of imperialist power – enters the theater along with a band of silent construction workers, as if to be buried alive with these men who will serve him in the afterlife. The scene thereby conjures up how the capital's monumental architecture consumed its workers, subtly evoking the many deaths that took place on construction sites leading up to the 1960 inauguration.¹²

Although *A Idade da Terra* defies being interpreted in terms of overarching meanings, the decision to repeatedly pan out and zoom in while filming Brasília challenges the more typical representation of the pilot plan as an airplane-shaped totality or as a series of monuments. An example of this more typical representation is the postage stamps commemorating the city, such as the previously mentioned 2010 stamps featuring the capital's monuments and celebrating the city's fiftieth anniversary. Rocha's visual choices and the centrality of the

political tyrant and the anonymous workers in the scenes shot in Brasília serve as a visual affront to idealized, official representations of the capital. Moreover this moment in the film has an added playfulness of including among the workers one man wearing tiny shorts unsuited for construction work. It is one of the many reminders throughout the film that we are indeed watching something staged, which continually mimics the artificiality or theatricality of political and media discourses.

Behr's poem "Bem, o sr. já nos mostrou," from *L2 Noves Fora W3*, also transcends Brasília's stereotypical imagery. The poem was published in the same year that Rocha's film was released, and the two pieces speak to one another. In Behr's poem, the speaker remains unsatisfied as he searches for a space of people, motion, and emotion after having seen the city's static monuments:

bem, o sr. já nos mostrou
os blocos, as quadras,
os eixos, os palácios...

será que dava pro sr.
nos mostrar a cidade
propriamente dita? (*Laranja Seleta* 58; ellipsis in orig.)

Behr's poem conceives of the city as something distinct from the planned place of Brasília. Likewise, in the poem "Mapa na mão," from his 1978 chapbook *Grande Circular*, the first two verses present a speaker looking at a map with *olho* ("eye" or "I see") functioning as a noun and verb. The poem creates a contradistinction between place (the map of Brasília) and space (the actual Brasília):

mapa na mão
olho no mapa
mão no olho

vamos tentar encontrar a cidade (*Laranja Seleta* 60)

Finding Brasília involves the interplay between place (map) and space (the urban subject's expected motions inspired by the map). The image of a hand on an eye suggests that the best way to understand the capital may be with impaired or altered vision. Like the "cidade-em-mim-maquete" line in the poem "Cidade-mato-maquete" it also demonstrates that to find one's place in the city may involve looking inward, as opposed to only studying the place, map, or model.

Behr's poem "SQS415F303," from his 1979 chapbook *Entre Quadras*, draws attention to the particularity of Brasília's strategies for symbolizing places, specifically street addresses. The poem's title is a typical Brasília address: SQS stands for Super Quadra Sul, the zone in the Asa Sul region featuring some of the capital's oldest homes. The number 415 indicates the residential *quadra*, the name for a cluster of buildings. Since 415 begins with an even number, the address is east of the Eixão, and the 15 indicates that it is 15 blocks away from the central bus station. The letter F refers to the *bloco* or building. The number 303 is the apartment number. The intended reader would immediately recognize the code reworked in the poem:

SQS415F303
SQN303F415
NQS403F315
QQQ313F405
SSS305F413

seria isso
um poema
sobre Brasília?
seria um poema?
seria Brasília? (*Laranja Seleta* 72)

The poem begins with two real addresses, and then reorders the letters and numbers to create apocryphal addresses, thus undoing the rationalization of Brasília's zoning system and replacing it with

nonsense. The invented addresses suggest disorientation: Would NQS be Norte Quadra Sul? With no key for interpreting the final two addresses, we read the letters aloud. Their sounds form words that suggest a question and an inconclusive answer: “que que que” and “esse esse esse.” The repeated words simulate the architectural repetitions of Brasília, and the questions suggest the strangeness of the capital. Does a modernist city require a modernist form of poetry devoid of syntax and semantics? Would such writing actually be poetry? The final question “seria Brasília?” – when read beside Behr’s other Brasília poems – highlights that the capital’s strategies strip the city of its emotive, human, and personal elements that Behr’s Brasília poems seek to unearth.

The poem “Eu S,” from Behr’s *Grande Circular*, transforms the letters in two of Brasília’s geographic acronyms – Super Quadra Sul and Super Quadra Norte – into the conjugations of a verb, creating semantic and syntactic ambiguity:¹³

eu S
tu Q
ele S

nós S
vós Q
eles N (*Poesília* 30)

The transformation of nouns into verbs connotes the subject’s physical movement through the superquadra, emotional connection to the superquadra, and confinement by Brasília’s codes. Since a verb refers to action or state of being, critic Gilda Maria Queiroz Furiati notes that the poem captures the physical and psychological influence of the Plano Piloto on residents (48). By reappropriating Brasília’s vocabulary, the poems breaks with the habit of taking the capital’s lexicon for granted. This reappropriation destabilizes the city’s codes.

Moreover, formal experimentation unsettles the institutions and practices that standard language presupposes.

Brasília began as an abstract idea, and was then carefully planned with maps, blueprints, sketches, and charts. Thus, Brasília the place predated Brasília the space, in a way unique to planned cities. This characteristic makes the interplay between place and space particularly poignant in Brasília because, as cultural texts reveal, feeling at home in the capital often proves to be challenging. Behr's poems capture a desire to understand the space, a Brasília made meaningful by the many who inhabit it. Furthermore, his artistic project in the 1970s of selling chapbooks of Brasília poems on the city's buses served to claim the capital as an artistic space, not merely a bureaucratic space. Yet this is not to say that place is forgotten. Space grows out of place. The place of the capital and its strategies inspire Behr's Brasília poems, which authorize transgressions of that place and its strategies. Behr's poems, as well as Rocha's film, accentuate the interplay between space and place in ways that both restore the strangeness of Brasília and celebrate the residents who shape the city as they move within it.

Walking in Brasília

In his chapter "Walking in the City" in *The Practice of Everyday Life*, Certeau invites us to reflect on the expressive, affective role of urban walks, as opposed to merely interpreting walking as a method of getting to a desired destination. Certeau argues that in walking the walker appropriates the urban system by choosing where and how to walk and thus transforms or gives meaning to a place via movements and interactions. In walking, the walker creates a discrete space, by privileging certain places or avoiding others (Certeau 98, 1019). In contrast to the bird's eye view of the city as seen from up high or from

a map, walkers “make some parts of the city disappear and exaggerate others, distorting it, fragmenting it, and diverting it from its immobile order” (Certeau 102). The most compelling part of his argument, which at times becomes buried in mixed metaphors and overly poetic language, is that the way walkers walk in the city divulges something intimate: their personalized use of the city, their emotions, and their values. In literature from Brasília, walking divulges pleasure seeking, risk taking, and attempts to personalize a city designed more for cars than pedestrians.

As Certeau posits, walking involves an element of playful invention: “The walking of passers-by offers a series of turns (*tours*) and detours that can be compared to ‘turns of phrase’ of ‘stylistic figures.’ There is a rhetoric of walking. The art of ‘turning’ phrases finds an equivalent in an art of composing a path (*tourner un parcours*)” (100). How are we to understand the spatial turns of phrase in Brasília’s cultural texts? Often, these spatial turns of phrase involve using the capital’s space in unexpected ways that deviate from the car-centric logic of the city.

In the poem “Entre,” originally published in Behr’s *Grande Circular*, the poet combines literal and metaphoric turns of phrase. The reader is beckoned to walk into Brasília as if asked into the intimate space of someone’s home:

entre,
entre por favor
entre blocos
entre quadras
entre,
entre por favor (*Laranja Seleta* 54)

The poem is an invitation to gain a closer, more intimate view of the subject’s Brasília, a city he identifies with personally as one would identify with one’s own house. The double meaning of *entre* as both a command (“come in”) and a preposition (“in between”) enforces

the value of getting to know the capital on foot. One is invited in, to meander and experience the city viscerally, as opposed to seeing it from a detached, bird's eye view. Like so many of Behr's poems, it suggests that people bring the city to life.

Although Brasília was designed on the scale of the car, thus catering to car owners, in Behr's poem "Nossa senhora do cerrado," originally published in his collection *Entre Quadras*, the speaker braves the Eixão on foot:

nossa senhora do cerrado,
protetora dos pedestres
que atravessam o eixão
às seis horas da tarde,
faça com que eu chegue
são e salvo na casa da noélia (*Laranja Seleta* 69)

This humorous prayer poem imagines a city so hostile to walkers that they need to solicit the aid of their patron saint to survive. Implied in the poem is the distinction between those who can afford to have a car and those who – carless – are more vulnerable in Brasília due to streets unprepared for pedestrians. Yet the solemnity of that reading is undermined by the subject's destination. He is not braving the Eixão Highway on foot out of necessity, but out of a personal desire to see his flame, Noélia, the real name of the poet's then girlfriend. The poetic subject thus transforms Brasília into a place of walkers and pleasure seekers, distancing the city from the capitalist esteem for work, speed, and acquisition of wealth (symbolized by the rushing cars) and the bureaucratic esteem for lawmaking and law abidance (symbolized by the highway grid and prohibitions regarding crossing highways on foot).¹⁴

Writer José Rezende Jr.'s micro story "*Os amantes do Eixo Rodoviário*" also reinvents Brasília as an unexpected city of strolling lovers who face the perils of cars, thus juxtaposing the Brasília of romance with the Brasília of commuters:

O homem atravessou as seis pistas do Eixão, correndo em zigue-zague no meio do trânsito enfurecido, mas a mulher empacou, paralisada pelo medo. A separação já dura cinco dias: ele do lado de cá, ela do lado de lá, e os automóveis voando-zunindo entre um e outro. E se ninguém avisou que existe passagem subterrânea pra pedestre nem foi por maldade: é que dá gosto ver aqueles dois, ela desenhando corações no ar, ele mandando carta em aviõezinhos de papel. Acho que nunca se amaram tanto. (55)

For Rezende and Behr, walking imbues Brasília with emotion in contrast to cars, which are associated with the capital's bureaucracy. Such is the case in the poem "Alguma coisa acontece," published in Behr's *Kruh*. The poem is Behr's reappropriation of the first lines of Caetano Veloso's 1978 song "Sampa," a musical tribute to São Paulo's peculiar appeal:

alguma coisa acontece
no meu coração
que só quando cruzo
a W3 L2 sul
ou eixão (*Laranja Seleta* 71)

The humor derives from the incongruity of highways – apparently so devoid of charm, both in their names and their appearance – being associated with a rush of joy. The replacement of Caetano's lyrical *Ipiranga* with *W3 L2* accentuates the un-poetic names of Brasília's avenues, while the final rhyme softens the logical street-naming system by emphasizing the emotional response to walking in the capital. The use of only lowercase letters emphasizes an attitude of defiance, as if the subject recognizes that this is neither the "proper" interpretation of Brasília nor the proper way of writing.

A more somber example of how walking in the capital is presented as incongruous with the city's logic can be found in Behr's poem "O mundo desaba numa tarde" from his 1993 *Beijo de Hiena*, in which the speaker collects palm seeds along the W3 with the help of

two street children. The spatial turn of phrase occurs as a place for cars transforms into a place of botany and pedestrians and a commuting place transforms shockingly into a dwelling place for children. These surprising and tragic reappropriations involve deviance from the city's imposed order and intended use.

To speak of walking in Brasília is quite different than to speak of walking in the French cities (and New York City), which are Certeau's primary references. In fact, Brasília's seeming status as an unwalkable city often arises in Brasília cultural texts as a synecdoche for the city's inhospitality. Writer Liziane Guazina, in her 2010 *crônica* "Saqueei qual é a tua, Brasília" notes this off-putting aspect of Brasília related to streets: "Tu não tens vielas, como as cidades históricas mineiras ou as favelas das grandes cidades. Nem por isso te mostras à vontade aos forasteiros. [...] Tu não abraças quem chega. Olha à distância. Do alto das torres do Congresso. Esperas sempre que se faça o primeiro gesto" (179). Yet, then she notes the possibility of transcending this emotionless detached stance, by getting the type of closer look that can be achieved via walking: "Tuas avenidas largas e o desenho do avião, porém, enganam os desatentos. É preciso olhar de perto. Tu tens muitas almas" (179). We can conceive of the aforementioned texts in this section as those close-up views that, with their feet on the ground, reveal the souls of the city.

Conclusion

Certeau's conceptions of tactic, strategy, place, space, and the urban walker come together in Behr's recurring neologism: *Braxília*. Behr's poem "Imagine Brasília," from his 1993 collection *Por Que Construí Braxília*, defines Braxília:

imagine brasília
não-capital

não-poder
não-brasília

assim é braxília (*Laranja Seleta* 77)

In various poems, interviews, and essays, Behr returns to this conception of Braxília as the *não-capital* and *não-poder*. While he came across Brasília accidentally – initially it was merely a typo – the oneiric counterpart of the capital has become a major theme throughout his Brasília poems (Behr “Travessa Palavra” 57). Braxília belongs to the counter culture, the carnal, the non-bureaucrat, the pedestrian, and the bus taker who arise in contradistinction to stereotypical representations of Brasília. Braxília rejects the homogenizing consumer culture present in the capital, opting for *pastel de carne* (meat pastries) and *caldo de cana* (sugarcane juice) over hamburgers and Pepsi.¹⁵ The neologism – by replacing s with x – distances the city from the (Portuguese spelling of the) country, from political classifications, and from the knowable. *Braxília* inserts at its core the letter x between two vowels, a letter sequence with multiple possible pronunciations. Should we pronounce it like the *x* in *taxi* [/ks/], *lixreira* [/š/], *próximo* [/s/], or *exemplo* [/z/]? Behr himself opts for the /ks/ pronunciation. In addition, the x in the middle of the word is visually reminiscent of Brasília’s center point that pervades Behr’s poems – the central bus station located at the axis that constitutes the zero point from which Plano Piloto addresses are organized.

In terms of tactics, Braxília the word is a way of making Brasília one’s own and Braxília the concept is a *bricolage* repurposing of a place. Braxília is Behr’s spatial turn of phrase, both as a re-conception of a city and an example of wordplay. In terms of space and place, Braxília is the space that the poetic speaker creates in Brasília. In terms of the walker’s transformation of the city, Braxília is the version of Brasília that Behr puts forth in his meanderings, the path of his walks and bus rides

through the capital. Thus, Brasília is the city transformed by the walker-poet whose choices and preferences personalize the capital. In the documentary *Brasília* by Danyella Proença, Behr asks strangers at the bus station where he can catch the bus to Brasília, thus collapsing the real and the imagined cities. Certeau's concepts of strategy versus tactic, place versus space, and the walker's transformation of the city nuance the clever disobedience that permeates the cultural texts analyzed in this article. We might call it the artists' innovative way of walking all over Brasília. While Behr is the only one of these artists to employ the word *Brasília*, all the aforementioned singers, poets, prose writers, and filmmakers give voice to an alternative version of the city, which does not fit neatly within the original airplane-shaped model.

NOTES

¹ In 1789, the Inconfidentes Mineiros – an unsuccessful Brazilian independence movement – demanded that Brazil's capital be moved to the country's center, a mandate often considered to be the first conceptualization of the idea of Brasília (Alexander 214). The name *Brasília* was invented in 1822, the year Brazil declared its independence from Portugal. A Brazilian deputy to the Portuguese parliament declared, in a published pamphlet that “no centro do Brasil, entre as nascentes dos rios confluente do Paraguai e Amazonas, fundar-se-á a capital deste reino com denominação Brasília ou outra qualquer” (Silva 29). Despite the idea of a capital at Brazil's center having existed since the eighteenth century, the actual construction occurred at a feverish pace between 1956 and 1960.

² The term Brasília can refer to two geographical regions: 1) the first administrative region (one of thirty one) of the Federal District, which primarily includes the Plano Piloto and the Parque Nacional de Brasília or 2) the entire Federal District, one of the twenty seven federative units in Brazil, the other twenty six of which are states. Throughout this paper, I use the term Brasília to refer to the latter. Most of the population expansion in the Federal District has been to the south and west of the Plano Piloto where the two most populous administrative regions are found: Ceilândia and Taguatinga. The Plano Piloto remains the center of power, not just legislative and economic, but also symbolic, as it is the dominant image of the Federal District. However, the nationally recognized Brasília hip hop scene (including names such as DJ Jamaika, GOG, Flora Matos, RAPadura Xique-Chico, and Viela 17) hails from and identifies much more strongly with the periphery than with the Plano Piloto. Due to the Federal District's peculiar layout, slippage of meaning is common regarding spatial terms since a subject's location may alter the meaning of words like *centro* and *cidade*. For instance, in Ellen Oléria's song “Senzala (a feira da Ceilândia)”, off her 2009 album *Peca*, the term *centro* refers to the Plano Piloto in contrast to Ceilândia, evoking racial and economic division between the center and the periphery. In Viela 17's song “20 de

40” the refrain “as luzes da cidade escura não ofuscam o meu brilho, não,” sung by Alex Jordan, becomes more intriguing due to the ambiguity of the term *cidade*, which in the context of the song could refer to Ceilândia, the Plano Piloto, or the Federal District, each of which shifts the emphasis of the obstacles lead rapper Japão faced in this song that tracks his career.

³ When I consider how Brasília influences people, I am not implying that place changes us because of some romanticized notion of people belonging to a place. As geographer Doreen Massey argues, places change us because of the spatial interrelations and negotiations in which we are involved (Massey, 2005:154).

⁴ See Gouvêa’s 2005 book chapter “A violência estrutural” in *Brasília: Dimensões da violência urbana* and his book *Brasília: a capital da segregação e do controle social* (1995), Netto Gonzales’s 1985 book chapter “As formas concretas da segregação residencial em Brasília” in *Brasília, moradia e exclusão*, and Paviani’s edited volume *Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão* (1985).

⁵ For more on *poesia marginal* and the *geração mimeógrafo*, see Campedelli, *Poesia marginal dos anos 70* (1996) and Perrone, “Margins and Marginals: New Brazilian Poetry of the 1970s” in his book *Seven Faces: Brazilian Poetry since Modernism* (1996).

⁶ For more Brasília graffiti associated with the *poetas marginais* in the 1970s and early 1980s, see the entry “Senta que vai demorar” in Behr’s 2014 *Brasília-A-Z: cidade-palavra*.

⁷ The Eixo Rodoviário – nicknamed the Eixão – runs north-south, while the Eixo Monumental runs east-west. These thoroughfares mark the central axis around which street names are organized. The *W* in *W3* designates that the thoroughfare is west of the Eixão and the *3* that it is three parallel streets west of the Eixão. The *L* in *L2* indicates a location east (from the Portuguese *leste*) of the Eixão, and the *2* that it is two parallel streets east of the Eixão. The reason for using the *W* from the English *West*, as opposed to the *O* from the Portuguese equivalent *Oeste* was concern that the *O* would be mistaken for a zero.

⁸ For more on the Turma da Colina, see Vladimir Carvalho’s 2011 documentary film *Rock Brasília: a era de ouro*. The band Os Paralamas do Sucesso was formed in Rio de Janeiro, but came of age in Brasília.

⁹ See Gouvêa, *Brasília: a capital da segregação e do controle social* (1995) and Holston, *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasília* (1989).

¹⁰ The title “Faroeste Caboclo” succinctly refers to a man of mixed indigenous and European heritage going to the far west. It is an allusion to the pioneer spirit on the U.S. frontier (romanticized by the cowboys of spaghetti westerns, another meaning of *faroeste*) and to the flux of construction workers and residents into the Brazilian *cerrado* (tropical savanna) the following century. The song sympathetically tracks the life and death of João de Santo Cristo, a poor man of color from the Brazilian northeast, who moves to Brasília in search of opportunities and ends up in love with a woman, embroiled in drug trafficking, and ultimately called to participate in a duel. René Sampaio’s feature film *Faroeste Caboclo*, loosely based on the song, was released in 2013, which speaks to the lasting influence of the ballad and its band. The film unconvincingly adds a class conflict (poor black man falls in love with wealthy white woman) to the love story, which is reiterated via cliché dialogues and visuals depicting the stark contrast between the two Brasília the lovers inhabit and the complications of trying to merge them.

¹¹ A *crônica* by Liziane Guazina suggests GOG’s role as a voice of the capital. She ends a list of possible categorizations of Brasília, asking if Brasília might be “A [cidade] do Gog? A dos Três poderes ou a dos desempregados?” (181).

¹² Two novels similarly evoke the ill treatment of *candangos* via stylized disappearances. In José Geraldo Vieira's 1966 novel *Paralelo 16: Brasília* several *candangos* – the word for the capital's construction workers – disappear inexplicably from the plot after the inauguration of the capital. Likewise, in João Almino's novel *Cidade Livre*, published in 2010, the *candango* Valdivino disappears the day after Brasília's April 21, 1960 inauguration, the mystery around which the novel turns. After noting that the construction worker camp Cidade Livre was a city built to be destroyed (once the *candangos* it housed presumably returned to their native cities), literary critic Regina Zilberman notes a paradox: the Cidade Livre was built to be temporary, yet endures to this day, while Valdivino is treated like a disposable entity that Brasília has no use for after its inauguration (35-6). Rumors circulate that Valdivino was murdered or that "nao havia morrido e talvez nunca viesse a morrer, andava solto por aquele Planalto Central, em busca de Z, a cidade perdida" (Almino 56). Yet, no matter what the explanation, Brasília post-inauguration no longer has a use for him. As in Rocha's film, the *candangos* vanish. For more on the subject of the deaths of Brasília's construction workers due to unsafe work conditions, police violence, and accidents exacerbated by overwork, see Aquino Teixeira, *No tempo da GEB (1956-1960): trabalho e violência na construção de Brasília* (1996) – which specifically relates the massacre of *candangos* working for the Construtora Pacheco Fernandes – and Vladimir Carvalho's 1991 documentary film *Contrerrâneos velhos de guerra*.

¹³ Behr uses this same structure (*eu, tu, ele, nós, vós*, and *eles* with words where the verb conjugation would appear) in other poems as well, such as "Eu" (from *Poesília: poesia pau-brasília*) and "Eu abro a porta do quarto" (from his 1979 chapbook *Bagço*).

¹⁴ Sometime in 1979, Nonato Veras, of the band Liga Tripa, which had close ties to the *geração mimeógrafo* movement, set Behr's poem "Nossa senhora do cerrado" to music. Veras named the song "Travessia do Eixão," and it became a hymn to the city. Covered by amateur and professional musicians alike, it remains culturally relevant (Marcelo 31). For instance, Legião Urbana included a cover of "Travessia do Eixão" on their 1997 album *Uma outra estação*. The song's combination of boisterous male voices singing in unison, bawdy hooting, and street noises are a far cry from "Faroeste Caboclo," which heavy-handedly takes on the theme of social marginalization with loud percussion and alterations in Renato Russo's voice, ranging from saccharine to enraged. Yet in these Legião Urbana songs, the ethics hinge on space. Spatial indicators throughout "Faroeste Caboclo" (Taguatinga, Zona Norte, Ceilândia, and so forth) make apparent that João de Santo Cristo's pursuit of upward mobility is an attempt to transcend Brasília's marginal satellite cities and make it to the economically powerful center. Yet his goal is tainted by socially exclusive urban design strategies. In "Travessia do Eixão," nature, religion, walkers, and pleasure seekers take the moral high ground over highways and drivers because the former elicit and express emotion, while the latter represent danger and faceless uniformity.

¹⁵ These suggestive food references can be found in many of Behr's poems, such as "Tentei um programa diferente" from his 2002 collection *Poesília: poesia pau-brasília*.

WORKS CITED

ALEXANDER, Robert J. *Juscelino Kubitschek and the Development of Brazil*. Athens: Ohio UP, 1991.

ALMINO, João. *Cidade livre*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.

- AQUINO TEIXEIRA, Hermes. *No tempo da GEB (1956-1960): trabalho e violência na construção de Brasília*. Brasília: Thesaurus, 1996.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Trans. Annette Lavers. New York: Noonday Press, 1972.
- BEHR, Nicolas. *Brasíltada*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.
- BEHR, Nicolas. *Brasília-A-Z: cidade-palavra*. Brasília: Teixeira Gráfica e Editora, 2014.
- BEHR, Nicolas. *Laranja Seleta: poesia escolhida (1977-2007)*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- BEHR, Nicolas. Travessa palavra. Interview by Carlos Marcelo. *Nicolas Behr – eu engoli Brasília*. Brasília: Edição do Autor, 2004. 45-57.
- BEHR, Nicolas. *Poesília: poesia pau-brasília*. Brasília: Edição do Autor, 2002.
- BIONDI, Pedro. Conclusões de um naufrago – a partir de um domingo ermo. In: *50 anos em seis – Brasília, prosa e poesia*. Brasília: Teixeira Gráfica e Editora, 2010. 138.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.
- CARVALHO, Vladimir (Dir.). *Conterrâneos velhos de guerra*. Sagres Filmes, 1991.
- CARVALHO, Vladimir (Dir.). *Rock Brasília: a era de ouro*. Downtown Filmes, 2011. Film.
- CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven F. Rendall. Berkeley: U of California P, 1988.
- FURIATI, Gilda Maria Queiroz. *Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.
- GOG (Genival Oliveira Gonçalves). Eu e Lenine (a ponte). In: _____. *Tarja Preta*. Unimar Brasil, 2004. CD.
- GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. *Brasília: a capital da segregação e do controle social uma avaliação da ação governamental na área da habitação*. São Paulo: Annablume, 1995.
- GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. A violência estrutural. In: PAVIANI, Aldo; FERREIRA, Ignez Costa Barbosa; BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro (Eds.). *Brasília: dimensões da violência urbana*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005. 341-362.
- GUAZINA, Liziane. Saquei qual é a tua, Brasília. In: *50 anos em seis – Brasília, prosa e poesia*. Brasília: Teixeira Gráfica e Editora, 2010. 179-181.
- HOLSTON, James. *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasília*. Chicago: U of Chicago P, 1989.
- LEGIÃO URBANA. Faroeste Caboclo. In: _____. *Que país é este?*. EMI-Odeon, 1987. LP.
- LEGIÃO URBANA. Geração Coca-Cola. In: _____. *Legião Urbana*. EMI-Odeon, 1985. LP.
- LEGIÃO URBANA. Travessia do Eixão. In: _____. *Uma outra estação*. EMI, 1997. CD.
- LENINE. Jack Soul Brasileiro. In: _____. *Na pressão*. BMG, 1999. CD.
- LENINE. A ponte. In: _____. *O dia em que faremos contato*. BMG, 1997. CD.
- MADEIRA, Angélica. Rude Poetics of the 1980s: The Politics and Aesthetics of Os Titãs. In: AVELAR, Idelber; DUNN, Christopher (Eds.). *Brazilian Popular Music and Citizenship*. Durham: Duke UP, 2011. 96-108.

MARCELO, Carlos. Ímpeto de foguete. In: *Nicolas Behr – eu engoli Brasília*. Brasília: Editora do Autor, 2004. 21-41.

MASSEY, Doreen. *For Space*. London: Sage, 2005.

NETTO GONZALES, Suely Franco. “As formas concretas da segregação residencial em Brasília.” In: PAVIANI, Aldo (Ed.). *Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão*. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2010. 117-142.

OLÉRIA, Ellen. *Senzala (a feira da Ceilândia)*. Peça. Brasília: Carne Dura Produções, 2009. CD.

PAVIANI, Aldo (Ed.). *Brasília: moradia e exclusão*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

PERRONE, Charles A. Margins and Marginals: New Brazilian Poetry of the 1970s. In: *Seven Faces: Brazilian Poetry since Modernism*. Durham: Duke UP, 1996. 117-148.

PROENÇA, Danyella (Dir.). *Braxília*. Cor Filmes, 2010. Film.

REZENDE, José, Jr. Os amantes do Eixo Rodoviário. In: *50 anos em seis – Brasília, prosa e poesia*. Brasília: Teixeira Gráfica e Editora, 2010. 55.

ROCHA, Glauber (Dir.). *A idade da terra*. Embrafilme, 1980. Film.

RODRIGUES, Augusto. *Do livro de carne: Brasília invisíveis*. Brasília: Thesaurus, 2011.

SILVA, Ernesto. *História de Brasília: um sonho, uma esperança, uma realidade*. 2. ed. Brasília: Secretaria de Educação e Cultura do DF, 1985.

TORRES, Marcelo. BSB (DF), siglas complicadas e perfeitinhas. In: _____. *Terra Papagalli Blog*. 11 Jul. 2009. Web. 28 Dec. 2012.

VELOSO, Caetano. Sampa. In: _____. *Muito (dentro da estrela azulada)*. Philips, 1978. LP. VIELA 17. “20 de 40”. 20 de 40. Brasília: 2012. CD.

ZÉ, Tom. Augusta, Angélica e Consolação. In: _____. *Todos os olhos*. Continental, 1973. LP.

ZILBERMAN, Regina. *Cidade livre – fundação e memória cultural*. In: GOMES, Gínia Maria (Ed.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012. 29-46.

Sophia Beal is an Assistant Professor in the Department of Spanish and Portuguese Studies at the University of Minnesota. Her research focuses on literary and cultural analysis within the Portuguese-speaking world, primarily analyzing questions related to public space, identity, and urban development. Her book *Brazil under Construction: Fiction and Public Works* was published by Palgrave Macmillan in 2013. She has published articles in the *Luso-Brazilian Review*, *Hispania*, *Revista Escritos*, and other academic journals, as well as contributing chapters about Lusophone literature to critical editions.

Artigo recebido em 28/10/2013. Aprovado em 04/02/2014.

ESTAMIRA: ARTE COMO NARRAÇÃO DA MEMÓRIA DO OUTRO

Darlan Santos
Faculdade Santa Rita

Jacques Fux
Unicamp/Fapesp – Harvard University

Abstract: This article presents Estamira, a plural film in several aspects. It subtly works with madness, but in a philosophical and artistic way. It shows a marginalized character who creates a different world through art and garbage. This documentary/film/work or art operates as a “diary”, in which the spectator is driven to Estamira’s life and her magical, poetic and realistic speech, characterized by a very particular cosmology of living. She is authentic, unique and able to reveal the “true” guided by the hands of the film director.

Keywords: Estamira; memory; madness; documentary.

1 Estamira: A cidadã do lixo

O “projeto Estamira” teve início em 1994, quando seu idealizador, o fotógrafo e cineasta Marcos Prado, decidiu conhecer de perto o local em que, segundo ele, “era diariamente depositado o lixo produzido em casa” (Prado, 2004b: 9). Após uma rápida pesquisa, Prado chegou ao Lixão de Jardim Gramacho – um lugar repulsivo à primeira vista, tomado por sujeira, montes de detritos, urubus e catadores. Foram esses

últimos que atraíram a atenção do diretor, que, inicialmente, pensou em desenvolver um estudo fotográfico sobre aquelas pessoas, sob uma abordagem antropológica e, ao mesmo tempo, ambiental. Desde aquele momento, uma questão intrigava Prado: os motivos que levavam seres humanos a permanecerem no lugar mais degradante e inóspito de nossa sociedade.

Em 2000, seis anos após a coleta de informações e fotos, Marcos Prado conheceu Estamira – uma senhora de 63 anos, portadora de distúrbios mentais, que há vinte anos trabalhava no aterro:

Esbarrei-me com uma senhora sentada em seu acampamento, contemplando a imagem de Gramacho. Aproximei-me e pedi-lhe para tirar o seu retrato. Ela me olhou nos olhos consentindo e disse para me sentar a seu lado. [...] Estamira era seu nome. Contou que morava num castelo todo enfeitado com objetos encontrados no lixo e que tinha uma missão na vida: revelar e cobrar a verdade (Prado, 2004b: 9).

Estamira acabou se tornando a principal personagem do livro de Prado (*Jardim Gramacho*), sendo retratada em um capítulo especial. Posteriormente, o projeto foi ampliado, dando origem ao documentário (desta vez, totalmente dedicado à Estamira e que leva seu nome) e a um site (www.estamira.com.br), no qual estão disponíveis diversas informações sobre a obra, como depoimentos, sinopse e trailer, entre outras.

Trata-se de uma “cidadã do lixo”, que fez de Jardim Gramacho o seu habitat e, mais do que isso, integrou-se àquele ambiente como parte dele, tornando-se uma metonímia do depósito de restos:

Eu nunca tive sorte. A única sorte que eu tive foi de conhecer o sr. Jardim Gramacho, o lixão, o sr. Cisco Monturo que eu amo, eu adoro, como eu quero bem aos meus filhos e como eu quero bem aos meus amigos. E eu não vivo por dinheiro, eu faço o dinheiro. Eu que faço (Prado, 2004b: 116).

Na cidade administrada por Estamira, os delírios são conselheiros. As relações não são mediadas pelo dinheiro, como em nossa sociedade capitalista, mas pelos detritos retirados das montanhas, alimentadas diariamente pelos caminhões da Prefeitura. Ao adentrar no lixão, logo no início do filme, tal como uma personagem – a imperatriz do lixo –, Estamira despe-se dos poucos indícios de uma vida convencional e rapidamente assume uma vestimenta mais condizente com o ambiente – para nós – hostil.

Como num preâmbulo em preto e branco, a câmera aproxima-se de um pequeno barraco, feito de telhas assimétricas de zinco. Capta alguns detalhes: uma garrafa vazia jogada ao chão, uma lagartixa morta, o bule enferrujado, uma faca sem o cabo. Uma cachorra e sua ninhada ajudam a compor o cenário, misto de vida e morte, abrigo e lixeira. Não; ainda não estamos no lixão de Jardim Gramacho. Esta é a casa de Estamira.

Antes de sermos apresentados a ela, uma rápida vistoria pelo local. Novamente os detalhes chamam a atenção: um velho crucifixo, o fogão obsoleto, um enfeite em formato de lua, muitos entulhos. A velha senhora deixa o barracão rumo ao seu verdadeiro lar. Passos ágeis, caminha em direção ao ponto de ônibus, e nele segue até Gramacho.

No trajeto, vemos, pela primeira vez, seu rosto. Rugas, cabelos grisalhos e desgrenhados, olhar perdido. No percurso, uma placa sugestiva: “Gramacho – última saída a 1 km”. Já no aterro metropolitano, Estamira dirige-se rapidamente à “rampa” (espécie de “QG” dos catadores de lixo). Lá, troca suas roupas convencionais – saia e blusa – por uma calça mais larga e uma espécie de “jaleco”. Na cabeça, uma touca para prender os cabelos. Agora sim; nossa personagem está pronta. A imagem, até então monocromática, ganha cores e vemos os créditos iniciais: “Estamira”. Começa o relato de uma vida misturada ao lixo e imersa na loucura.

Às vezes imperatriz, em outras, guerreira ou operária, Estamira transita pelos entulhos com a desenvoltura de quem está em seu próprio ambiente: “Tem 20 anos que eu trabalho aqui. Eu adoro isso aqui, a coisa que eu mais adoro é trabalhar” (Prado, 2004b: 116). Um ambiente inóspito para nós, mas familiar para os que dali retiram não só o alimento material, como também o que sustenta sua própria identidade. Há uma simbiose entre o lixo e Estamira. Não é por acaso que, além do Jardim Gramacho, ela só se sinta à vontade no barracão construído a duras penas, graças ao lixo.

Estamira não faz rodeios e, já em sua primeira fala, diz a que vem:

A minha missão, além d’eu ser Estamira, é revelar a verdade, somente a verdade. Seja capturar a mentira e tacar na cara, ou então ensinar a mostrar o que eles não sabem, os inocentes... não tem mais inocente, não tem. Tem esperto ao contrário, esperto ao contrário que tem, mas inocente não tem não. Vocês é comum, eu não sou comum. Só o formato que é comum. Vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro... (Prado, 2004b: 116)

A partir daí, tem-se um truncado jogo de palavras, neologismos, divagações – nem sempre inteligíveis, mas, em alguns momentos, sintomáticos de um contexto de segregação, preconceito, violência social e ideológica. Estamira reage a tudo isso – a sua maneira. Através de sua própria filosofia, ela tem posições muito contundentes sobre a existência de Deus, a luta de classes, o desperdício em nossa sociedade. Aquela senhora, considerada psicótica, cumpre o que promete: ao longo do filme, revela as respostas para os dilemas, sofridos especialmente por aqueles, que, como ela, compõem o contingente de excluídos sociais. Qual seria a discussão, portanto? O que deseja, inventa e sonha Estamira? Como, através sua arte, Prado representa, reinventa e idealiza a cidadã do lixo? Entender ou não a mensagem cifrada de Estamira (e do filme) passa a ser nosso problema.

2 O filme e a criação de Estamira

Estamira levanta questões de interesse global, como o destino do lixo produzido pelos habitantes de uma metrópole e os subterfúgios que a mente humana encontra para superar uma realidade insuportável de ser vivida.¹

Estamira é um filme plural sob diversos aspectos. É verborrágico, mas também é visualmente rico. Trata sutilmente da loucura, mas, de maneira filosófica e artística. Aborda uma personagem marginalizada, que se imagina superior. Transmite a sensação de total liberdade, desafia a metafísica, ignora as dicotomias diretor/personagem, autor/escrita, mas – ou, talvez, por isso mesmo – continua sendo arte. Na tela, a impressão que se tem é de plena autonomia da personagem, que não se deixa guiar, rejeita parâmetros e censuras. Desta forma, a história que chega até nós, espectadores, através do filme, apresenta um estilo muito mais próximo da personagem do que, propriamente, de seu idealizador, que, generosamente, cede a Estamira o papel de “roteirista”.

Em grande parte, o trabalho do diretor concentrou-se na lapidação do “material bruto” que era a vida de Estamira. Uma existência captada, preponderantemente, em suas implicações filosóficas, já que o cotidiano vivenciado por ela é bastante simples, alternando-se entre o lixão e seu barraco, com pouquíssimas variações (como no dia em que Estamira vai até o posto de saúde). Já o interior da personagem é riquíssimo, intrigante o bastante para que Prado se dispusesse a produzir um filme, que não estava previsto em seu processo de trabalho (a intenção primeira era realizar apenas um trabalho fotográfico). O filme acaba por operar como um “diário”, através do qual é possível acompanhar, além do cotidiano de Estamira, seu discurso mágico, poético, caracterizado por uma cosmologia de vida muito particular: “Ela inventou a cosmologia de vida dela e eu nunca vi ninguém fazer isso; usando as

metáforas dela. Não copiou de ninguém, é autêntico, é original” (Prado, 2004a, extras).²

Em meio a um manancial tão rico, um dos grandes desafios de Prado acaba sendo a definição de uma estrutura fílmica, que dê suporte a uma personagem tão especial: “Como fazer essa (sic) biografia? Como vou dar credibilidade a dona Estamira?” (Prado, 2004a, extras), questionava-se. As respostas a essas indagações ajudam a dessacralizar o documentário como “espelho da verdade”, que até pode se fazer presente, mas de forma eclipsada, com as distorções que são próprias do espelho, em maior ou menor grau. De acordo com o diretor, uma primeira opção foi a ausência de enredo, especialmente, na primeira parte do longa:

Nos 27 minutos iniciais, optou-se por não ter história. É dona Estamira em diversos momentos. Resolvi mostrar Estamira para as pessoas se convencerem. E só então, no vigésimo oitavo minuto, a história começa a ser contada. Aparece a família e a história biográfica de Estamira (Prado, 2004a, extras).

Outro recurso revelado pelo diretor é o da repetição. Mais uma vez, a fala de Prado torna-se essencial:

O filme tem redundâncias propositalmente, para mostrar que a cosmologia de Estamira é dela; não foi uma inspiração momentânea, que ela teve em um dia especial. Não! Toda a cosmologia do esperto ao contrário, do controle remoto, tudo que ela fala e repete, dos astros e outros mais... Acho que tudo isso tinha que ser pontualmente repetido, para as pessoas entenderem. Estamira é isso, o tempo todo. Foi mais uma tese que a gente quis sustentar (Prado, 2004a, extras).

A última frase proferida por Prado é crucial. Nela, mais um argumento em favor da ideia de que houve uma mobilização da realidade, com um propósito definido: mostrar a ingenuidade do discurso estamiral; realçar a originalidade da personagem; conquistar o público pelo que Estamira tem de surpreendente. Uma postura que se aproxima, com ressalvas, do documentário sociológico. Assim como nesta vertente

cinematográfica, havia uma tese a ser confirmada: a da extraordinária descoberta de uma filosofia imersa no lixo, personificada por Estamira.

É interessante lembrarmos-nos que o trabalho de Marcos Prado começa como uma “investigação” de Jardim Gramacho, motivada, como ele mesmo afirma, por sua curiosidade em relação aos detritos que todos nós produzimos diariamente. Entretanto, o lixo, afinal, deixa de ser o elemento fundador do documentário. Essa função é assumida por Estamira e sua capacidade de transcender o papel social a ela designado (ou a ausência de um papel). Mesmo na condição de marginalizada, Estamira serve ao propósito de desmitificar o lixo como mero resíduo, que, no filme, passa a ser entendido como suplemento. Isso porque a personagem é capaz de nos desvelar uma nova perspectiva acerca dos detritos que nós produzimos. É deles que ela retira o sustento; é em meio a eles que ela ergue seu arcabouço filosófico. E isso só é possível graças à fabulação de si mesma e do próprio lixo, que ganha, sob seu ponto de vista, ares de preciosidade, de tesouro invisível aos nossos olhos, mas essencial para aquela senhora e seus companheiros de jornada.

A escolha, portanto, é elemento-chave na construção do documentário. Estamira escolheu (ou foi escolhida por) o lixo. E Marcos Prado escolheu Estamira – não há dúvidas a respeito disso. Entre tantos outros catadores que frequentavam o lixo, e que aparecem no filme, foi ela quem o cativou, atigou seu *feeling* de documentarista, mostrando-se como uma personagem em potencial: “Alimentei a lembrança dela por um mês [...]. Decidi buscá-la em seu castelo” (Prado, 2004a, extras), revelaria o diretor.

Ao realizar sua cinebiografia, o fotógrafo e cineasta adota uma linguagem condizente com o que Eneida Maria de Souza classifica como uma das tendências do memorialismo contemporâneo, tomando “o ato da escrita como narração da memória do outro, na medida em que o ausentar-se atua como presença, e a experiência do escritor conta

menos do que aquela vivenciada pelo outro” (Souza 112-3). Desta maneira, Prado constrói o documentário, oferecendo à personagem o espaço para suas revelações, memórias e surtos de nostalgia, raiva e delírio. Apresenta episódios soltos, que dão ao espectador a impressão de que não há um roteiro definido. O *videomaker* parece seguir à risca o que Estamira preconiza, utilizando a obra cinematográfica como veículo para que ela cumpra sua missão, de “revelar a verdade”.

Outra tendência apontada por Souza, que diz respeito à forma de “escrita”, também está presente no documentário: o “biografema”.³ A ensaísta explica que o conceito barthesiano “responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole” (Souza 113). O “biografema” “pertence ao campo do imaginário afetivo” (Perrone-Moisés 110), que se funda no resgate subjetivo da lembrança. Mas essas unidades mínimas de significação apoiam-se, também, na fragmentação, na irrupção de fatos descontínuos, com espaços vazios, o que representaria uma novidade em relação à produção biográfica tradicional. Essas imagens fragmentadas, que poderiam perder-se na dispersão, conformam, individualmente, seguindo o pensamento de Barthes, “a ideia musical de um ciclo (Bonne Chanson, Dichterliebe): cada peça se basta, e no entanto ela nunca é mais do que o interstício de suas vizinhas” (Barthes 118).

Assim, *Estamira* é composto por fragmentos – em forma de imagens, captadas pela câmera de Marcos Prado; e através das palavras desconexas de Estamira (transcritas no livro *Jardim Gramacho*). A literariedade do “projeto *Estamira*” reside, acreditamos, na complexidade do discurso da personagem enfocada, que não pode ser apreendido em sua totalidade; somente pelos lampejos que emanam da catadora de lixo, similares aos detritos reaproveitáveis, que ela garimpa no aterro a céu aberto. Múlti-

plas camadas de lembranças e visões de mundo, dispersas entre a lucidez e o total devaneio, que, vez ou outra, emergem nas reflexões fracionadas de Estamira.

Os biografemas ou as figuras descritas pela personagem dizem respeito ao seu cotidiano, aos traumas e às alucinações que a acompanham. Estamira tem a capacidade de nomear seu particular mundo figural e age como uma espécie de Hölderlin⁴ “pós-moderno”, já que faz do discurso o instrumento para lidar com a loucura. Aqui, no entanto, não se trata de uma narrativa do enlouquecimento, mas da loucura já instituída, uma loucura poetizada.

Tal como “cinzas lançadas ao vento”,⁵ os biografemas captados pela lente de Marcos Prado compõem-se de cores (o documentário intercala imagens em preto e branco e a cores), texturas (o diretor alterna a captação em super 8 e 33mm, o que suscita diferentes sensações no espectador) e cenas (há closes de objetos – no “barraco” de Estamira e no lixão, e de diferentes partes do corpo da personagem – olhos, mãos, pés, cabelos). A similaridade é clara: apesar da estrutura de documentário, com um objetivo demarcado (apresentar a história e o cotidiano de uma catadora de lixo, através de depoimentos), *Estamira* é uma miscelânea visual, um emaranhado de biografemas imagéticos, motivados, talvez, pela própria experiência de Marcos Prado, como fotógrafo. Sendo a fotografia seu principal meio de expressão, é através dela (perpassada pelo movimento, no caso do longa-metragem), que o produtor consegue retratar o caráter *particular* (íntimo e, ao mesmo tempo, sustentado por múltiplas partículas), *biografêmico*, do discurso de Estamira.

Mas, como afirmamos anteriormente, Estamira não é uma personagem clássica, tampouco, uma pessoa convencional. Ela não participa passivamente do processo de escolha. A própria catadora, messianicamente, esperava por Prado: “Sua missão é revelar a minha missão”

(Prado, 2004b: 116), afirmara. “Tarda, mas não falha” (Prado, 2004a, extras), disse a Marcos, quando ele foi buscá-la em sua casa, propondo formalmente a realização do filme. Desta maneira, o encontro entre documentarista e documentado obedece a uma dialética, em que a figura de comando fica indefinida. Uma espécie de jogo, no qual, segundo o documentarista argentino e autor de vários textos sobre o gênero, Andrés di Tella, não se revela a realidade propriamente dita, mas, aquela que suscita da combinação, da alquimia entre as pessoas que estão à frente e atrás da câmera. Nesse jogo, cuja encenação funciona quase como um ritual, envolvendo observadores e observados, o documentário contemporâneo apresenta especificidades. Os sujeitos focalizados tornam-se “performers”, dotados naturalmente de *mise-en-scène*. Essa seria uma característica determinante do gênero em nossos dias. Assim

A escolha de protagonistas para os documentários começou a ficar parecida com um *casting*, em que o que se procurava eram personalidades extrovertidas que se comportavam espontaneamente diante de uma câmera e atuavam por um motus próprio, sem necessidade de serem dirigidas (Mourão; Labaki 75).

A representação, neste caso, aproxima-se do sentido “debordiano”⁶ de espetacularização da vida, em que cada pessoa faz de seu próprio cotidiano um enredo, conferindo-lhe carga dramática e uma boa dose de “encenação” – não como fingimento, mas, como performance.⁷ Daí a importância que se dá, no documentário, ao sujeito performático – posição em que Estamira se encaixa perfeitamente (mesmo, evidentemente, sem ter a mínima noção do que isso signifique). Nas palavras do documentarista e estudioso da sétima arte, Cláudio Bezerra (2007:169), é esse tipo de pessoa que dá origem ao personagem múltiplo, contraditório e maleável.

3 Um outro sentido de ficção

*E no real, às vezes as histórias são tão ricas
que não há ficção que consiga superar.*

Eduardo Coutinho

Não há como falar em representação ou performance sem re-metermo-nos à ficcionalização. Para Bakhtin, tais elementos, mobilizados em favor de uma narrativa – mesmo que biográfica –, ajudam a compor uma “totalidade artística”.⁸ O teórico ressalta, no entanto, que não há, aí, qualquer coincidência com a experiência *vivenciada*, o que eliminaria a ilusão alimentada, durante anos a fio, pela teorização de Philippe Lejeune, da escrita íntima (em seus diferentes formatos) como instrumento revelador de vidas em sua plenitude (cf. 2008).

Porém, ter consciência do elemento ficcional não é de todo desastroso, mesmo para aqueles que defendem veementemente a potencialidade das artes como reveladoras da verdade humana. Pelo contrário; fazer emergir essa problematização pode ser algo libertador, quando se trata de analisar modos de expressão como a escrita memorialística, ou o cinema documental. Em última instância, corresponde a um novo tipo de olhar (quem sabe, “pós-moderno”?, ou determinado por outra acepção que se quiser dar), no qual a relação entre realidade e ficção deixa de ser radicalmente dicotômica, configurando-se como um tratado de dependência, ou de suplementação.

Neste sentido, algumas considerações de Gilles Deleuze são providenciais. Para o autor, a ficção, forjada em uma sociedade como a nossa, intrinsecamente ligada a ideologias hegemônicas, estabelece estreita relação com a realidade – mas não de antítese e, sim, dialética –, de maneira que ajuda a alimentar os mitos que sustentam tal realidade, ao mesmo tempo em que se imbuí dos metarrelatos que permeiam o real. Com base nessa ideia, Deleuze apontou incongruências nas formas ci-

nematográficas que recusavam a ficção, nas quais se encaixaria o documentário moderno. Nas palavras do filósofo:

O cinema de realidade queria ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar subjetivamente as maneiras de ver das próprias personagens, a maneira pela qual elas viam sua situação, seu meio, seus problemas. Sumariamente, eram o pólo documental ou etnográfico, e o pólo investigação ou reportagem (Deleuze 181-2).

O problema, de acordo com Deleuze, estaria no equívoco cometido pelos cineastas, ao recusar a ficção em prol de um “ideal de verdades que dependia da própria ficção cinematográfica” (Deleuze 182) – presente na relação dialética entre ambas, assinalada há pouco. Tal ficção do cinema, capaz de interferir na verdade apresentada na tela, corresponde ao processo mesmo da sétima arte, composto por elementos como apreensão da realidade pela câmera e o ponto de vista da personagem – nem sempre coincidentes. Trata-se de um jogo de olhares, do idealizador do filme, da(s) personagem(s) e do espectador, diante do qual, o real não poderia escapar ileso.

Retornando às considerações de Deleuze, destacamos que, segundo ele, a postura crítica adotada em relação à ficção passa a ocorrer, aproximadamente, a partir de 1960, graças a representantes de movimentos como o “cinema do vivido” e “cinema verdade”. Pierre Perrault, ligado ao “cinema do vivido”, é apontado pelo autor como paradigmático, por constatar que a ficção seria responsável por um “modelo de verdade preestabelecido”, que “necessariamente exprime as ideias dominantes ou o ponto de vista do colonizador, mesmo quando ela é concebida pelo autor do filme” (Deleuze 182). Como escapar a essa cercania? De que maneira a realidade hegemônica poderia ser “sabotada”, em nome de outras visões de mundo, capazes de fugir, até mesmo da ficção fundada pelo *Establishment*? Para Deleuze, a alternativa seria um novo modo de narrativa, no qual a ruptura não ocorre entre a ficção e a realidade (que,

como vimos, é ineficaz, quando se trata de escapar aos limites impostos pelas convenções sociais).

Percebe-se que a tese do autor é imbuída de cunho político, na medida em que busca, acima de tudo, uma “nova” realidade, liberta do ideal vigente. E isso só seria possível acatando-se uma “função de fabulação” (Deleuze 183), levada a cabo pelos pobres e marginalizados,

na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. [...] o que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcionalizar”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas [...]” (Deleuze 183).

A complexa teoria de Deleuze torna-se um pouco menos nebulosa neste ponto, quando percebemos o que ele defende: um escapismo ao ideário hegemônico, composto de realidades preestabelecidas, ficções fundadoras e interferências da própria arte cinematográfica. A estratégia: um posicionamento controverso da personagem, quando esta “se põe a fabular sem nunca ser fictícia” (Deleuze 183).

No caso de *Estamira*, tal função fabuladora é clara, graças à postura da personagem, que devaneia o tempo todo. Ela torna-se outra, ao refutar a verdade preestabelecida de mera catadora de lixo, pobre e louca. Encarar-se apenas desta maneira corresponderia à passiva aceitação da posição social que lhe foi delegada. Do mesmo modo, se a abordagem de Marcos Prado ficasse restrita a essa visão de Estamira, enfocando somente sua situação de miséria e sofrimento, ele próprio atuaria em favor do *Establishment*, mostrando nada mais que a realidade viciada que se alimenta da ficcionalização do cinema convencional.

A abordagem do cineasta afina-se com a fabulação da personagem, em que o lixo não é repugnante – o desperdício, sim. E aquele lugar, na beira do mundo, é catalizador de forças tão poderosas como a de Estamira, louca e feiticeira, que orchestra raios e flutua entre redemoinhos de saco-

las de plástico. Talvez Prado tenha percebido algo similar ao que Deleuze aponta, ao considerar que, em determinadas obras, a personagem deixa de ser real ou fictícia, tanto quanto deixa de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: “é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (Deleuze 184).

Estamira é tanto mais real na medida em que consegue recriar-se. Seu poder de convencimento é maior, porque sua verdade abdica de comprometimentos – só é fiel a si mesma. Não há o que comprovar; não existem parâmetros. Apenas o delírio que se faz verbo, o lixo que se torna reino, e a catadora que se converte em ser superior. O tamanho da verdade de Estamira é proporcional à sua capacidade de inventar e de acreditar em si mesma. O ato da fabulação, afinal, não é responsável apenas pela vivacidade da personagem Estamira, mas, também, da pessoa Estamira. Daí a intensidade tão arrebatadora que encontramos na tela; mais impactante que qualquer realidade que se pudesse extrair de Jardim Gramacho, e da vida simples de uma catadora de lixo.

4 Construindo a fabulação em *Estamira*

*Eu sou Estamira mesmo e tá acabado. Sou Estamira mesmo...
Eu nunca tive aquilo que eu sou. Sorte boa...
Estamira*

Som e imagem cumprem papel fundamental nesse processo de fabulação. Mais do que isso, ambos os elementos tornam-se ferramentas, compondo o arcabouço que dá sustentação ao discurso de Estamira – a personagem. Assim, reafirma-se a condição de “construção” do cinema, na qual o que vemos na tela é resultado de um processo bastante complexo, em que a elaboração é inevitável.

Com relação à imagem, a escolha de Prado, pelo uso de duas câmeras – a digital e a super 8 – foi determinante em toda a estilização que permeia a obra. Mas não se trata apenas de estética. A utilização de equipamentos portáteis interfere, até mesmo, na viabilização do longa metragem, especialmente se levarmos em conta que *Estamira* era o primeiro trabalho solo de Marcos como cineasta. Acostumado à individualidade do ofício de fotógrafo, ele transpôs esse sentimento para o documentário, autoproclamando-se um “guerreiro solitário” (Prado, 2004a, extras), muitas vezes, acompanhado apenas de sua câmera, em meio às cordilheiras de lixo de Jardim Gramacho.

A alternância de imagens – coloridas, vivazes, e monocromáticas, granulosas – muitas vezes funciona como marco entre “capítulos” que compõem o filme: momentos de revelação da personagem, ataques de fúria, registros do cotidiano; cenas que se sucedem e, sem o recurso da mudança de cores e texturas, poderiam ser vistas apenas como uma emaranhado de imagens sem continuidade.

Ao contrário, a captação em equipamentos distintos ajuda a demarcar o enredo que, no caso de *Estamira*, não se constitui de uma sequência lógica de acontecimentos, mas de colorações, como matizes da controversa personalidade daquela senhora. Não há uma divisão exata, mas observa-se a opção do diretor em registrar o lixão em preto e branco. O efeito é de envelhecimento, deterioração, mas, também, confere um “ar jornalístico” às cenas, talvez, no intuito de denunciar uma realidade que urge por medidas de despoluição e saneamento. É assim, por exemplo, com os flagrantes da chegada de caminhões ao aterro, despejando detritos, que imediatamente são disputados por pessoas e urubus. Ou, quando são apresentadas fotografias de *Estamira* e sua família, enquanto, em *off*, seus filhos revelam seu passado dramático. O monocromático confere veracidade a esses momentos, e também crueza, pela dimensão dos problemas registrados. Paradoxalmente, há muitas cores no documen-

tário: o azul do céu, o vermelho do fogo, que tremula em latões por todo Jardim Gramacho, as múltiplas tonalidades captadas na casa de Estamira, um mosaico de quinquilharias garimpadas no aterro.

A alternância de cores, além de demarcar momentos do enredo, alimenta a expectativa diante do que é mostrado na tela, já que, assim como o discurso “estamiral”, que nos surpreende a cada nova revelação, as imagens abdicam de um uníssono estético, deixando uma dúvida constante: o que virá a seguir? Prado não nos frustra diante dessa indagação, e extrai o máximo de sensações visuais do lixão: aves em bando; objetos, dos mais diversos, quase anônimos no emaranhado de dejetos; lixo borbulhante; rodamosinhos formados com resíduos leves, além de impressionantes tempestades, através das quais Estamira mostra seu lado “feiticeira”, orquestrando raios e trovões.

5 Considerações finais

A observação mais atenta às imagens e aos sons presentes no documentário serve como embasamento para a desmistificação do filme como um retrato da realidade, como espelho daquilo que Estamira – a pessoa – é “verdadeiramente” (sob uma perspectiva cartesiana, lembremo-nos sempre). O diretor reforça essa nossa ideia, ao declarar: “A narrativa de Estamira é toda poética, toda filosófica. Então cabia qualquer excesso de beleza, de embelezamento, de estética, de perfeição” (Prado, 2004a, extras). “Eu sou perfeita” – repete Estamira, por diversas vezes, ao longo do filme. Prado parece utilizar a afirmação como metonímia para sua obra, ao buscar uma estética impecável, capaz de arrebatar o espectador, tanto quanto o discurso “estamiral”. Há uma junção de forças, em favor da “espetacularização”. Em um dos vértices, a construção fílmica, a cargo de Marcos Prado e sua equipe, utilizando os recursos já

mencionados. De outro, a própria Estamira, personagem ideal, por formar a própria vida, cumprindo sua função fabuladora.

A cena final do longa-metragem ilustra bem a relação dialógica entre a elaboração fílmica e a potencialidade da personagem. O próprio diretor relata:

Estamira chegou para mim e falou: - Marcos, preciso muito ir na praia. Quando ela me falou que estava preferindo pernoitar na praia, ela estava, na verdade, querendo mudar o ambiente dela, voltar para uma praia onde ela havia ido há algum tempo. [...] Eu levei na praia; é o fim do filme. E, sabendo que ia entrar uma ressaca gigante, perguntei se poderíamos ir na quinta-feira. Não vejo nada de errado; se tem o consentimento da pessoa que você está filmando, uma vontade intrínseca desta pessoa, de fazer alguma coisa, você não está inventando... (Prado, 2004a, extras).

E nesse cenário, à beira da praia, diante de ondas gigantescas, termina o filme. Prado interfere na rotina de Estamira, ao levá-la para o litoral. “Mas o desejo de ir até lá foi dela”, adverte. A plasticidade da cena, realizada em dia de ressaca, fica por conta da sensibilidade do cineasta, que escolheu minuciosamente o dia do passeio. Por fim, coroando a junção entre cinema e realidade, ficção e verdade, fabulação e documentário, a imagem monocromática, Estamira de cabelos soltos, captada em *plongé*, e sua voz em off: “Tudo que é imaginário existe, tem e é... Sabia?!”. Não restam dúvidas; a imperatriz do lixo é real.

Considerando-se que o cinema deve apreender, predominantemente, o devir da personagem real a partir de sua ficcionalização, nesse processo de “narrativa de si mesma”, a pessoa, convertida em personagem (pelo próprio ato do discurso), reinventa-se, tornando-se figura paradigmática de um tipo humano muito particular, impactante o suficiente para conquistar o público. E, para a obtenção de tal efeito, ninguém mais providencial que Estamira, a mulher que, desde o primeiro contato com Prado, quando nem se cogitava sua participação no documentário,

fabula compulsivamente, dizendo morar em um castelo todo enfeitado, se autodefinindo como feiteiceira, habitante do além dos além, das beiradas.

NOTAS

¹ Sinopse do documentário, disponível na contracapa do DVD *Estamira*.

² Talvez essa originalidade artística através da “loucura” possa ser encontrada, também, em Arthur Bispo do Rosário.

³ Roland Barthes enuncia em *Sade, Fourier, Loyola* (1979), livro de 1971: “[...] Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo da imagens (esse flumen orationis, em que talvez consista a ‘porcaria’ da escrita) é entrecortado, como salutares soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolva de um outro significante [...]”.

O neologismo biografema passou a fazer parte da teoria literária, inserindo-se na crítica como aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, corpus da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade.

Mais tarde, em 1980, o semiólogo francês define, em *A câmara clara*, seu neologismo: “[...] Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia. O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenhes de um ‘infrassaber’, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, ‘pontes metafóricas entre realidade e ficção’” (Barthes, Roland. *A câmara clara*, p. 51).

⁴ Nascido em março de 1770, Friedrich Hölderlin é um dos mais inclassificáveis poetas de língua alemã. A própria crítica ficou perplexa perante o seu singular classicismo, hesitando em considerá-lo um romântico, apesar de ter participado da geração que impulsionou o movimento e da influência que sobre ele exerceu Fichte. O aspecto mais original de sua poesia está talvez nessa “lucidez misteriosa e transparente” que Jorge de Sena lhe atribuíra. Uma profética lucidez suspensa sobre os abismos da loucura onde mergulhou a partir dos 36 anos e em que acabou por viver a segunda metade da sua vida.

⁵ Cf. Barthes, 1979.

⁶ Referência à *Sociedade do Espetáculo* de Guy Débord, de 1973.

⁷ Ao discorrer sobre a espetacularização da vida na contemporaneidade, Neal Gabler utiliza, como parâmetro, o cinema, e constata que, atualmente, tende-se a avaliar a própria vida “segundo o grau em que ela satisfaz as expectativas narrativas criadas pelo cinema”

(Gabler, 1999: 221). Ou, nas palavras de Paula Sibilia, “Valorizamos a própria vida em função da sua capacidade de se tornar, de fato, um verdadeiro filme” (Sibilia, 2008: 49).

⁸ A este respeito, ver: Bakhtin, *The dialogic imagination*.

TRABALHOS CITADOS

BAKHTIN, M. M. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. São Paulo: Ed. 70, 1979.

BEZERRA, Cláudio. Trajetória da personagem no documentário de Eduardo Coutinho. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêia (Orgs.). *Estudos de cinema VIII – Socine*. São Paulo: Annablume, 2007.

COUTINHO, Eduardo. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

GABLER, Neal. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PRADO, Marcos. *Estamira*. Rio de Janeiro: RioFilme; Zazen, 2004a. DVD.

PRADO, Marcos. *Jardim Gramacho*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004b.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: UFMG, 2002.

TELLA, Andrés Di. O documentário e eu. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Darlan Roberto dos Santos é Pós-Doutorando, desenvolvendo a pesquisa “Na mídia, na rua: O lixo em evidência e a desestabilização do discurso crítico”; sob orientação da professora Ivete Walty (PUC-MG). Doutor em Literatura Comparada (Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural) pela UFMG. Possui graduação em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1998) e mestrado em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2006). Tem experiência na prática jornalística, docência e pesquisa nas áreas de Comunicação,

Ciências Sociais e Letras, e interesse nos seguintes temas: teorias da comunicação, cultura de massa, identidade cultural, autobiografia e subjetividades refugadas.

Jacques Fux é pesquisador visitante na Universidade de Harvard, pós-doutorando em Teoria Literária na Unicamp e tradutor da Editora UFMG. Vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura em 2013, com o livro *Antiterapias*, e vencedor do Prêmio Capes de Melhor Tese de Letras/Linguística do Brasil em 2010, é formado em Matemática, Mestre em Ciência da Computação e Doutor em Literatura Comparada (UFMG), bem como tem o grau de *Docteur en Langue, Littérature et Civilisation Françaises* pela *Université de Lille 3*. É autor dos livros: *Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO* (Tradução Planalto, 2011) e *Antiterapias* (Scriptum, 2012).

Artigo recebido em 30/09/2013. Aprovado em 03/02/2014.

**REFLECTIONS ON BRAZILIAN LITERATURE
AT THE PRESENT MOMENT: THE NATIONAL INSTINCT¹****Machado de Assis**translated by
Robert Patrick Newcomb

When one examines Brazilian literature at the present moment, one quickly recognizes a certain national instinct as one of this literature's most salient aspects. Poetry, the novel – ideas manifested in all literary forms seek to clothe themselves in the nation's colors, and there is no denying that this preoccupation is evidence of vitality and that it bodes well for the future. The traditions of Gonçalves Dias,² Porto-Alegre,³ and Magalhães⁴ have in this way been taken up by the generation now in its prime, and by the rising generation, just as these men continued the traditions of Basílio da Gama⁵ and Santa Rita Durão.⁶ It goes without saying that this universal agreement is for the good. Prose writers and poets, in investigating Brazilian life and American nature, will find a rich source of inspiration and will help grant national thought its own unique form. This other independence lacks a Seventh of September and a field of Ipiranga.⁷ It will not be achieved in a day, but gradually, so that it might last all the longer. It will not be the work of one generation, nor of two. Many will contribute until it is achieved in full.

One perceives this instinct even in the views expressed – which, incidentally, are still poorly formed, quite limited, and made with little

forethought and even less feeling – regarding poetic and literary questions. There is an instinct in this opinion the consequence of which is that for the most part, those works that are praised are those that have national touches. The literary youth, above all, legitimately view this as a question of self-interest. Not all of these writers have studied the poems *O Uruguai* and *Caramuru* with the attention that these works require, though Basílio da Gama and Durão are cited and beloved as precursors of Brazilian poetry. This is because these men sought out the elements of a new poetry in their surroundings, and delineated the first features of our literary physiognomy, while others, such as Gonzaga,⁸ who likewise breathed the country's air, could not manage to free themselves from the hold of Arcadia, or from the ideas of their time. One admires their talent, but one cannot forgive the shepherd's staff and the shepherdess, and here the negative outweighs the positive.

Even if the format of this piece permitted, I would not take it upon myself to defend the poor taste of the Arcadian poets, nor the fatal damage done by this school to Portuguese and Brazilian literature. However, it does not seem fair to me to censure our colonial poets, who were caught up in this. Neither is it fair to charge that they did not contribute to achieving our literary independence, given that our political independence was as yet unachieved, and above all given that history had created traditions, customs, and education that were shared by the metropolis and the colony. Basílio da Gama and Durão's works sought to display a certain local color rather than grant independence to Brazilian literature, a literature that at the time did not exist, and which is only now coming into being.

Having recognized the presence of a national instinct in literary works produced in recent years, we must now examine whether we possess all of the conditions and historical motifs proper to a national literature. Answering this question (on which men of letters differ)

would both exceed my abilities and take me far beyond the boundaries of this piece. My principal objective, instead, is to attest to a present-day reality – that is, the reality of the instinct I have discussed, a shared desire to create a more independent literature.

Gonçalves Dias's arrival brought indigenous history and customs to the attention of the Brazilian muses. *Os Timbiras*, *I-Juca Pirama*, *Tabira* and other poems by this distinguished poet fired imaginations. The lives of tribes long since vanquished by civilization were studied through the accounts left by the chroniclers, and were explored by poets, who gave them a certain idyllic or epic quality.

What followed was something of a reaction. The opinion that became prevalent was that poetry should not be confined to the customs of the semi-barbarous peoples who lived before the birth of our civilization. The view soon followed that poetry had nothing to do with an extinct race so different from the victors. This was an error.

It is true that Brazilian civilization is not connected to the Indian element, and that it received no contribution from it whatsoever. This being the case, we should not look to vanquished tribes for the elements of our literary personality. But if this is true, it is equally true that all things are the proper material of poetry, assuming they possess beauty or those elements that constitute beauty. Those who, like Mr. Varnhagen,⁹ concede nothing to this country's first peoples – these men logically exclude them from today's poetry. However, it appears to me that in the wake of the contributions made by Mr. Magalhães and Mr. Gonçalves Dias on this question, we must not exclude the indigenous element from our intellectual efforts. It would be a mistake to make this the sole concern of Brazilian literature, but its absolute exclusion would be an error of the same magnitude. It is true that the indigenous tribes, whose habits and customs João Francisco Lisboa¹⁰ compared to Tacitus's book¹¹ and found so similar to those of the ancient Germans,

disappeared from the land that for so long was theirs. But the victorious race that made contact with them collected valuable information, which it transmitted to us in truly poetic form. Piety, at minimum, must have inclined the poets' imagination toward those peoples who first breathed the air of these lands, such that they brought together in literature what the fatality of history had kept apart.

Today this opinion carries the day. Whether in purely indigenous customs, as we see in *Os Timbiras*, by Gonçalves Dias, or in the struggle of the barbarous element against civilization, the literary imagination of our time has sought out some singular scenes, of which we may cite, for example, *Iracema*, one of the first works by Mr. José de Alencar,¹² that prolific and brilliant writer.

Our writers understand that the patrimony of Brazilian literature does not reside exclusively in Indian life, and as such, they do not limit themselves to this as their one source of inspiration. Rather, we encounter a legacy that is as much Brazilian as it is universal. Civilized customs, which we find in both the colonial period and the present time, offer the imagination a great amount of material for study. Likewise we find American nature, the magnificence and splendor of which naturally call out to and challenge poets and prose writers. Above all, the novel has made use of these imaginative elements, and this has given us, among other works, the books of Mr. Bernardo Guimarães,¹³ who brilliantly and simply paints for us the customs of the region of his birth, as well as J. de Alencar, Macedo,¹⁴ Sílvio Dinarte (Escragnolle Taunay),¹⁵ Franklin Távora,¹⁶ and others.

I should add that one sometimes hears an opinion regarding this topic that I consider erroneous. This is that the only works of true national spirit are those that describe local subjects, a belief that if correct, would greatly limit the resources available to our literature. Consider which poems by Gonçalves Dias would be admitted to the

national pantheon. Excepting *Os Timbiras*, his other American poems and a certain number of other compositions, his remaining verses on other topics belong to the whole of humanity, of whose aspirations, energy, weaknesses, and pain they sing. I would also have to exclude the lovely *Sextilhas de Frei Antão*, as these verses belong exclusively to Portuguese literature, not only because of their topic, which the poet took from the Lusitanian historians, but also because of his skillful reproduction of antique style. The same is true of his dramas, none of which is set in Brazil. It would take me far afield if I were to cite other local examples, and the process would be endless if it were necessary to refer to foreign texts. But in the event that this happens to be printed in the United States or England, I would simply ask if the author of the *Song of Hiawatha* did not also write the *Golden Legend*,¹⁷ which has nothing to do with the land that gave birth to it, nor with its admirable composer. And I would ask further if *Hamlet*, *Othello*, *Julius Caesar*, and *Romeo and Juliet* have anything to do with English history or take place on British soil, and if, Shakespeare is not, in addition to being a universal genius, also an essentially English poet.

There is no doubt that a literature, and especially a literature that is still coming into being, should draw in the main on topics offered by its land. But let us not establish doctrines that are so absolute as to be impoverishing. What we should expect of the writer above all is a certain intimate feeling that renders him a man of his time and country, even when he addresses topics that are remote in time or space. Some time ago, a notable French critic analyzed Masson,¹⁸ a Scottish writer, and said that just as one could be Breton without constantly speaking of the broom, a shrub, so could Masson be a good Scot without ever mentioning the thistle, and he added that there was in Masson a certain inner *Scottishness*, which was distinct and superior for not being merely superficial.

If we had an instructive, broad, and elevated literary criticism, as other countries do, it would fall to this criticism to affirm this and other points. But we lack such a criticism. There are and there have been writings that deserve to be called criticism, but these are few and far between, and have not had the necessary influence, both regular and profound. The lack of this sort of criticism is one of the worst ills suffered by our literature. Analysis must correct and spur invention, doctrinal and historical points must be investigated, beauty must be studied and faults observed, so that taste may be refined and educated, so that literature might spring forth healthier and in fuller bloom, and so that it might develop and move toward the lofty destiny that awaits it.

The Novel

Of all of the literary forms, those that are the most cultivated in Brazil today are the novel and lyrical poetry, and the most valued is the novel, which to my mind is always the case. The causes of this preference are easily perceived, and as such I will not delay myself in enumerating them. Speaking in general terms, here we do not write books on philosophy, linguistics, historical criticism, high politics, and other similar topics, which in other countries are positively received and productively applied. Here these books are rare and the market for them is quite small. One can say that the novel dominates almost entirely. In making this observation I neither applaud nor censure a country that has just entered the first phase of its youth, and has not yet been nourished by solid studies. I do not belittle the novel, which is a work of art like any other, and which requires certain positive qualities of the writer.

Here the novel, as I have had the occasion to state, invariably seeks out local color. In general, its substance and accessory elements

depict the various aspects and situations of Brazilian life. Naturally the customs of the interior are those that best preserve national tradition, whereas those of the nation's capital, and in part, those of certain other cities, display much greater European influence, and are mixed in their appearance and affected in their manners. On the other hand, if we return to colonial times we will find a different sort of society, and some of the books that depict this society have true merit.

Certain of our novelists possess qualities of observation and analysis, and a foreigner unfamiliar with our customs will find many instructive pages written by them. We have very few examples of the purely analytical novel, perhaps because our way of being does not incline us toward this sort of novel, or because it is not possible given our adolescent literary state.

The Brazilian novel distinguishes itself in particular for its displays of feeling, its portraits of nature and customs, and a certain vivacious style that is very much in keeping with the spirit of our people. In truth, there are occasions in which these qualities do not appear to correspond to their natural environment, but as a rule they are not deserving of censure. Indeed, much has been produced that is interesting, and much that is truly beautiful. When the topic demands it, the spectacle of nature occupies a noteworthy place in the novel, and has produced lively and picturesque pages. I will not quote from them so as not to depart from the singular object of this piece, which is to give an overall indication of both achievements and defects, without entering into details. As I have said, these novelists have produced some good pages, and I believe that they have true affection for this recourse to description, which is doubtlessly praiseworthy, but which (as the masters say) when only partially successful, tends to exclude other essential literary qualities.

Instances in which passions and characters are analyzed, and that would satisfy critics, are much less common, though there are some that are of unquestionable value. This is, in truth, one of the most difficult and also one of the greatest aspects of the novel. Naturally it requires of the writer rare powers of observation that even in more developed literatures are uncommon and are not possessed by the majority.

The moral tendencies of the Brazilian novel are generally positive. Not all of these novels will be found, if read from beginning to end, to be entirely without blemish. A stern critic will always find something to censure. But the general tone is positive. Books from a certain French school,¹⁹ though they are widely read among us, have not contaminated Brazilian literature, nor do I find in Brazilian literature an inclination to adopt its precepts, which is itself worthy of praise. The works to which I refer were welcomed here and fêted like guests, but they have not joined the family or taken on the running of the household, so to speak. For the most part, the writers who our young people find seductive are those of the Romantic period. The men to which our own writers frequently compare themselves – because here these comparisons are frequent – are writers through which our spirit has educated itself, like Victor Hugo, Gautier, Musset, Gozlan, and Nerval.

The Brazilian novel is similarly free from politics, and generally from all social questions – which I declare not in order to give praise, nor to censure, but simply as a statement of fact. Novels, when they are written here, are pure products of the imagination, and are disconnected from the problems of the day and the century, and exist at a distance from social and philosophical crises. Their principal features are, as I have said, the depiction of customs, the clash of passions, descriptions of the natural landscape, and in some instances the study of feelings and characters. We possess a number and in many respects a notable gallery of works that feature these very fertile elements.

In terms of the short story, written in the manner of Henri Murger, or Trueba, or Ch. Dickens, who are so distinct from one another, there have in Brazil been some, albeit rare, more or less felicitous results. Among others, it is worth mentioning the name of Mr. Luís Guimarães Júnior,²⁰ who is also a writer of elegant and spirited feuilletons. Despite the apparent ease of writing a short story, this is a difficult genre, and I believe that this appearance of ease does it a disservice, by causing writers to be disinterested in it, and to my mind preventing it from receiving the public attention that in many cases it merits.

In sum, the novel, a form that is greatly admired and has been widely cultivated, is one of the present literary generation's possessions. I repeat that not all the books that have been published should be spared detailed, severe criticism, and if these were normal circumstances and we possessed such criticism, I believe that these defects would be corrected, and the novels' good qualities would achieve greater distinction. They in general display lively imagination, an instinct for beauty, a sincere admiration of nature, love of country, and above all sharpness of observation. A good and fertile land, Brazil has already produced excellent fruit and will in the future produce this fruit on a much greater scale.

Poetry

The work of the critic would be especially useful for our poetry. Of the poets who appeared during the decade of 1850-1860, some, like Álvares de Azevedo,²¹ Junqueira Freire,²² and Casimiro de Abreu,²³ were taken by death while still in the flower of their youth. These names, along with other no less distinguished names, produce a legitimate and sincere enthusiasm in our young people. The poets who survived quieted their lyres. While some, like Bernardo Guimarães, turned their attention to other literary genres, others get by on past glories,

if they are not busy preparing a longer work, as is said of Varela,²⁴ a poet who belongs to the decade of 1860-1870. In these past few years a number of others have demonstrated a poetic vocation. We may cite Crespo,²⁵ Serra,²⁶ Trajano,²⁷ Gentil-Homem de Almeida Braga,²⁸ Castro Alves,²⁹ Luís Guimarães, Rosendo Moniz,³⁰ Carlos Ferreira,³¹ Lúcio de Mendonça³² and many others, in demonstrating what contemporary poetry is capable of producing. If some of these men, like Castro Alves, belong to eternity, their verses may nonetheless serve, and do serve, to encourage writers to follow their poetic vocation.

In attempting to say what I think of this contemporary poetry, I will speak only of very recent poets, and more specifically, of a school that is now dominant, and whose faults seem to me severe, though its talents are valuable, and may produce much that is worthwhile if the necessary corrective action is undertaken.

Our contemporary poetry lacks neither passion nor vigor. The verses that are published are for the most part passionate and bear the stamp of inspiration. As I said above, I do not insist on local color. Indeed, all forms are revealing of local color, with more or less brilliant effect. I would like to cite two recent works, Gonçalves Crespo's *Miniaturas* and J. Serra's *Quadros*, works of poetry that are strongly marked by the defects I shall presently describe. I should add that contemporary poetry does not lack a sense of exterior harmony. What, then, does it require? In what way does this generation err? This poetry lacks a bit of additional refinement and taste. It errs in its boldness of expression, in the inadequacy of the images it uses, and in its obscurity of thought. Imagination, which it has in spades, frequently strays from the path and loses itself in obscurity, in hyperbole, when it is merely searching for novelty and grandiosity. We see this in high lyrical poetry – that is, in the ode, if the old poetics still applied. In intimate and elegiac poetry the same errors are found, in addition to a certain overly

mannered way of speaking and feeling, which is a sign of a grave malady in contemporary poetry that we must combat.

I well know that the majestic scenes of American nature require of the poet adequate images and expressions. The condor that screams down from the Andes, the man of the pampas who clears a path through the Southern ranges, the virgin forest with all of its magnificent foliage – there is no doubt that these are scenes that prompt an energetic response, but for the very reason that they are great, they should be described correctly and expressed simply. Contemporary poetry fails to meet these requirements, and not for lack of poetic models, which do exist. To cite only three names, we may refer to the verses of Bernardo Guimarães, Varela, and Álvares de Azevedo. A single example suffices to demonstrate that correctness and simplicity are vital in depicting a great image or expressing a great idea. In *Os Timbiras*, there is a passage in which the elder Ogib hears his son being censured because he has distanced himself from the other warriors and lives alone. The old man's speech begins with these lovely verses:

*São torpes os anuns, que em bandos folgam,
São maus os caititus que em varas pascem:
Somente o sabiá geme sozinho,
E sozinho o condor aos céus remonta.*

Base are the cuckoos, who cavort in groups,
Vile are the peccaries, who graze on sticks:
Only the thrush flies alone,
And alone the condor soars to the heavens.

These verses in no way lack correctness or simplicity. The school to which I have alluded would not express this idea in such simple terms, and errs in doing so, because the sublime is simple. Would that they would attentively study and ponder this and other models which Brazilian literature offers to them. As I have said, they certainly do not lack imagination, but this has its rules, and vigor has its

laws, and if there are cases in which certain writers break the laws or the rules, this is so that they can refashion them, and these men are called Shakespeare, Dante, Goethe, and Camões.³³

I have indicated the general characteristics. There are some defects that are peculiar to certain books, as, for example, the antithesis, which I believe is used in imitation of Victor Hugo. This does nothing to ameliorate the abuse of a figure that, though it can produce great effects in the hands of a great poet, should not be an object of imitation, much less a precept of a literary school.

There is also a segment of our poetry that, justifiably preoccupied with local color, frequently becomes subject to a fatal illusion. A poet is not national simply because he includes in his verses a plethora of names of local flowers and birds. This produces a nationhood of vocabulary and nothing more. One appreciates local color, but the imagination must make its contributions, and these should be natural and not imitative. I do not believe that the defects that I have pointed out in summary fashion are incapable of being corrected. Criticism may rectify them, and lacking this criticism, time will impose better laws on the poets. Given the good qualities that are easily recognized in the new school of which I speak, time is all that is needed to bring about a great poet who, if he is a reformer, will place the positive elements on a more certain path, and national poetry will be left with the traditions of the Romantic period.

Theater

This section could be reduced to a single reservation. At present there is no Brazilian theater. No national productions are being written, and it is very rare that a national production is staged. The lifeblood of this country's theater has always been found in translations, which is

not to say that the rare play by a Brazilian is excluded when it appears. Now, with the public taste having descended to the lowest degree of decadence and perversion, those inclined to compose serious works of art are left without hope. Who would view them, if what is popular now are burlesque or obscene songs, the can-can, and showy magic tricks, all of which appeal to the baser senses and instincts?

In granting continuity to the theater, writers may look to recent, quite inspirational authors. I do not speak of the comedies of Pena,³⁴ a sincere and original talent who, if he had only lived longer, would have perfected his craft and produced works of greater merit, nor of Magalhães's tragedies, nor of Gonçalves Dias, of Porto-Alegre, or of Agrário's³⁵ dramas. More recently, in the past twelve or fourteen years, there have been rare noteworthy efforts. During this period, the dramas and comedies of Mr. José de Alencar, who was first among those of our realist school and whose works *O Demônio Familiar* and *Mãe* are of notable worth, appeared. Shortly thereafter, there appeared a series of other compositions worthy of the applause they received, such as the dramas of Mr. Pinheiro Guimarães,³⁶ Quintino Bocaiúva³⁷ and others, but none of this was carried forward. Writers quickly tired of a scene that was decaying little by little, until we arrived at what we have now, which is nothing.

The provinces have as yet not been entirely overrun by popular spectacles, and there dramas and comedies are still staged. But as far as I know, no new and original works have appeared in the provinces. And with these few lines, I conclude this point.

Language

Purity of language does not always figure among the many merits of our books. It is common that proper style is interrupted by

the solecisms of common speech. This is a grave defect, to which we can add that of the French language's excessive influence. Our writers are divided on this point, for if some of them fall victim to this error through ignorance or laziness, others adopt it as a matter of principle, or rather through an exaggerated sense of principle.

It is doubtlessly true that languages grow and change over time and with the necessities imposed by habits and customs. To wish that ours had become frozen in time in the sixteenth century is the same error as affirming that its transplantation to America did not open it up to new riches. In this sense the people have a decisive influence. There are, however, certain ways of speaking, new locutions, which enter into style and gain national citizenship.

Even if this is an incontestable fact, and if the principle from which we have deduced it is true, we should nonetheless reject the opinion that all linguistic changes, even those that violate the laws of syntax and destroy the essential purity of the language, should be permitted. The people's influence has its limits, and the writer is not obliged to receive and perpetuate that which abuse, caprice, or fashion have conjured up and placed into circulation. On the contrary, he also exerts a great deal of influence, by purifying the people's speech and allowing his reason to perfect it.

It is the prevailing opinion that the classics are not much read in Brazil. Of those who diverge on this point, I could cite certain writers whose views are different than my own, but who are perfectly knowledgeable of the classics. In general, however, they are not read, and this is not good. To write today like Azurara³⁸ or Fernão Mendes³⁹ would be unbearably anachronistic. Each period has its style. But I do not think that we should diminish the importance of studying their more refined language, of taking from them a thousand old gems that can be made new again. The ancients did not have it all and neither

do the moderns. The possessions of one and all contribute to the enrichment of the common treasury.

One other thing of which I would like to persuade the youth is that haste does not bode well for the life of what is written. There is a hasty tendency to write voluminously and quickly. Writers take pride in this, and I cannot deny that this wins applause. Creations of the spirit are equated with those of matter, as if they were not irreconcilable. Let a man travel around the world in eighty days,⁴⁰ but more time is needed to create a masterpiece of the spirit.

Here I conclude these reflections. A lively imagination, delicacy and force of feeling, graceful style, talent for observation and analysis, at times a lack of taste, at times a lack of reflection and stillness, a language that is not always pure and not always plentiful, a great deal of local color: these are, in sum, the present-day defects and strengths of Brazilian literature, which has thus far contributed much and has a very secure future.

NOTES

¹ Originally published as “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade,” in *O Novo Mundo*, Rio de Janeiro, March 24, 1873.

² Antônio Gonçalves Dias (1823-1864): One of Brazil’s most important Romantic poets, notable for his lyricism and celebrations of Brazilian nature and indigenous life and traditions.

³ Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879): Romantic writer, painter, and critic. Co-founder of the publications *Niterói* and *Guanabara*.

⁴ Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882): Poet and dramatist, credited with introducing Romanticism to Brazil. Co-founder of the publication *Niterói* and author of the epic poem *A Confederação dos Tamoios* (1856).

⁵ Basílio da Gama (1740-1795): Luso-Brazilian Neoclassical poet, author of the epic poem *O Uruguai* (1769), an account of the joint Portuguese-Spanish expedition against the Jesuit missions.

⁶ José de Santa Rita Durão (1722?-1784): Luso-Brazilian Neoclassical poet best known for the epic poem *Caramuru* (1781), based on the story of Portuguese sailor Diogo Álvares Correia, shipwrecked in Brazil.

- ⁷ Brazil's independence dates from September 7, 1822, when D. Pedro, Prince Regent of Brazil, made the "Grito do Ipiranga" (Cry of Ipiranga), in which he declared "Independência ou morte!" (Independence or death!) on the banks of the Ipiranga stream in São Paulo.
- ⁸ Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810): Luso-Brazilian Neoclassical poet, best known for the poetic works *Marília de Dirceu* (1792-1812) and the satirical, anonymous *Cartas Chilenas*.
- ⁹ Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878): Historian, philologist, geographer, and biographer. Author of the *Florilégio da Poesia Brasileira* (1st ed., 1850).
- ¹⁰ João Francisco Lisboa (1812-1863): Journalist, critic, historian, orator, and politician.
- ¹¹ Machado refers to *Germania*, written by Roman historian Tacitus (56-c.120 AD).
- ¹² José de Alencar (1829-1877): Novelist, dramatist, journalist, and politician. Commemorated Brazilian indigenous life and colonial history in novels like *O Guarani* (1857) and *Iracema* (1865). Considered Brazil's greatest Romantic prose writer and most notable exponent of *indianismo* in prose fiction.
- ¹³ Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (1824-1885): Magistrate, novelist, poet and journalist born in Ouro Preto (Minas Gerais). His prose writing includes *Histórias e Tradições de Minas Gerais* (1872) and *A Escrava Isaura* (1875).
- ¹⁴ Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882): Novelist, poet, dramatist, memorialist, and journalist. His most famous novel is *A Moreninha* (1884).
- ¹⁵ Alfredo Maria Adriano d'Escagnolle Taunay (1843-1899): Nobleman who wrote under the pen name Sílvio Dinarte. His most famous work is the novel *Inocência* (1872).
- ¹⁶ João Franklin da Silveira Távora (1842-1888): Brazilian novelist, dramatist, and poet. He wrote *Os Índios do Jaguaribe* (1862), among other novels.
- ¹⁷ Both were written by American poet Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). *The Golden Legend* and *The Song of Hiawatha* date from 1851 and 1855, respectively.
- ¹⁸ Machado presumably refers to Scottish historian and critic David Mather Masson (1822-1907).
- ¹⁹ Here Machado refers to realism-naturalism, which he rejected. See his early criticism on Portuguese writer Eça de Queirós.
- ²⁰ Luís Caetano Guimarães Júnior (1845-1898): Prose writer, poet and dramatist. As a diplomat in Lisbon, he befriended several prominent Portuguese writers.
- ²¹ Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852): Poet, short story writer, and essayist.
- ²² Luís José Junqueira Freire (1832-1855): A Benedictine monk, priest, and poet. His work bridges the Neoclassical and Romantic schools. He also authored the didactic *Elementos de retórica nacional* (1869).
- ²³ Casimiro José Marques de Abreu (1839-1860): Poet, novelist, and dramatist. His volume of poetry *As Primaveras* (1859) was published shortly before his premature death.
- ²⁴ Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875): A Romantic poet whose work touched on patriotic, amorous, lyrical, environmental, mystical and religious themes. His publications include *Noturnas* (1861), *Vozes da América* (1864), and *Cantos e Fantasias* (1865).
- ²⁵ Antônio Cândido Gonçalves Crespo (1846-1883): Brazilian-born Portuguese poet credited with introducing Parnassianism to Portugal.

- ²⁶ Joaquim Maria Serra Sobrinho (1838-1888): Poet, dramatist, and journalist. As a parliamentarian for Maranhão, Serra advocated for the abolition of slavery.
- ²⁷ Trajano Galvão de Carvalho (1830-1864): Brazilian poet of abolitionist sympathies.
- ²⁸ Gentil Homem de Almeida Braga (1835-1858): Brazilian poet. Among his most famous compositions is “Clara Verbena.”
- ²⁹ Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871): Romantic poet of both lyrical and socially engaged inclinations. The only poetic volume published during his life was *Espumas Flutuantes* (1870). Perhaps best known for the anti-slavery poems “O Navio Negroiro” and “Vozes d’África.”
- ³⁰ Rosendo Moniz Barreto (1845-1897): Poet and writer. Author of the volumes *Cantos d’Aurora* (1860) and *Vôos Ícaros* (1877), and a friend of fellow Bahian Castro Alves.
- ³¹ Carlos Augusto Ferreira (1846-1913): Brazilian poet, writer, and journalist.
- ³² Lúcio Eugênio de Meneses e Vasconcelos Drummond Furtado de Mendonça (1854-1909): poet, short story writer, and journalist. A founder of the Brazilian Academy of Letters, Mendonça’s poetic volumes include *Névoas Matutinas* (1872) and *Alvoradas* (1875).
- ³³ Luís de Camões (1524/25-1580): Portugal’s national poet. A product of the Renaissance and witness to Portugal’s maritime empire, Camões published the epic *Os Lusíadas* (1872), and posthumously, a good deal of lyrical poetry.
- ³⁴ Luís Carlos Martins Pena (1815-1848): Dramatist and theater critic. Played a foundational role in the development of the comedy of manners in Brazil.
- ³⁵ Agrário de Menezes (1834-1863): Romantic-era playwright, author of the historical drama *Calabar* (1858).
- ³⁶ Francisco Pinheiro Guimarães (1832-1877): Dramatist and critic.
- ³⁷ Quintino Antônio Ferreira de Souza (1836-1912), also known as Quintino Bocaiúva. A signatory of the 1870 “Manifesto Republicano” and a politically engaged journalist.
- ³⁸ Gomes Eanes de Zurara (1410-1474): official chronicler of Portugal, after Fernão Lopes.
- ³⁹ Fernão Mendes Pinto (c.1509/10-1583): Portuguese adventurer and writer, best known for his colorful travel account *Peregrinação*.
- ⁴⁰ A reference to the novel *Around the World in Eighty Days* (1873), by Jules Verne (1828-1905).

CATANA*

Ronaldo Correia de Brito

O mundo cheira a talco ordinário, a bosta e mijó secando debaixo do sol quente de fevereiro, nos becos estreitos da cidade enlouquecida. Ecos desse carnaval chegam às emergências dos hospitais com os sobreviventes bêbados e feridos: de ambulância, nos camburões da polícia, a pé, se arrastando. São bacantes do deus trácio mestiçados no Recife. Na cola suarenta dos corpos resistem confetes; nas bocas, um bafo pestilento de álcool e cebola frita. Egressos de ruas e praças, encharcados de frevo e chuva fora de época, eles nem percebem os jardins circundando o hospital, as flores apagadas na noite escura. Entram no mundo de lâmpadas fluorescentes, percorrem corredores e salas onde médicos e enfermeiras se agitam possesores de Asclépio, um deus avesso à folia. Odores nauseantes impregnam paredes e móveis, cronificam-se como as doenças incuráveis. Nenhum aroma de jasmim atravessa as portas envidraçadas. Entre as macas, enfileiradas como nas praças de guerra, os anjos de roupa branca suja caem pelas tabelas.

– Quem vai para a UTI, doutor?

– Esse aqui tem mais chances.

– Reanimo o velho do boxe três, se ele parar?

* Este conto foi publicado no número 46/2012 de Brasil/Brazil e por um equívoco de editoração teve sua autoria consignada erroneamente. É aqui republicado com o nome certo do autor, a quem a Redação apresenta suas desculpas.

- Aquele, não. Deixe morrer.
- Subo a penetrante de abdome para o bloco?
- Suba.

O primeiro cirurgião se escova com esmero. Desde menino não consegue se livrar da sujeira acumulada nas unhas. Trabalha no limite do cansaço, pois além dos procedimentos clínicos e cirúrgicos, ainda delibera sobre a vida e a morte dos pacientes. Faltam apenas duas horas para acabar o plantão, quando dá entrada um rapaz, trazido pela polícia. Tiros no abdome. Enquanto o socorriam, teve uma parada cardíaca, mas conseguiram reanimá-lo. A equipe não se motiva a tratar marginais com ficha de estupro, assassinato, roubo e tráfico, e este possui todos os requisitos de um bandido completo.

As chances de salvá-lo são mínimas, a qualquer momento poderá sofrer nova parada cardíaca. O primeiro cirurgião sente raiva dos policiais que atiram para matar e depois socorrem a vítima. A cada plantão experimenta o doloroso impasse de restituir a vida a um assassino, mal conseguindo disfarçar o desejo de que os bandidos não sobrevivam.

– Duas horas a mais e o abacaxi ficaria para a outra equipe descascar – queixa-se à anestesista.

Pensa nos mil acasos que poderiam tê-lo livrado desse esforço excedente. Mas tudo funcionou bem, como sempre acontece com os pacientes que ele preferia ver mortos: não faltaram cânulas adequadas, a enfermeira chefe acabara de repor os medicamentos da mala de emergência, no banco de sangue havia reserva de concentrado de hemácias. Sorte para o bandido, azar para o primeiro cirurgião. Em duas horas a equipe do domingo chegaria para rendê-lo. Teria tempo de passar em casa, tomar um banho e apanhar a filha com a ex-esposa. Separado há pouco mais de um ano, programara um passeio na reserva florestal da

cidade, uns poucos hectares de mata atlântica sobrevivendo em meio às favelas e à especulação imobiliária.

O segundo cirurgião mal adormecera quando foi chamado novamente ao bloco cirúrgico. Deitado numa sala de repouso, a televisão ligada, a luz acesa no rosto, demorou a situar-se no espaço. Operara três pacientes durante o plantão e o chefe ainda pedia que auxiliasse outra cirurgia. Reclamou. Não tinha condições físicas, ganhava uma miséria, queriam matá-lo. Acordassem o diretor do hospital. Carnaval só dava em sobrecarga de trabalho.

Falava metendo os pés nos sapatos, arrumando o jaleco sujo. Saiu no corredor transformado em enfermaria, onde macas e pacientes se amontoavam.

– O que é? – interrogou ao maqueiro que veio chamá-lo.

– Uma penetrante.

– Bandido?

– Não sei.

Sabia. Fora instruído a não revelar nada.

Enquanto se lavava, o primeiro cirurgião mexia as pernas. Pesavam como chumbo. Olhou para cima, num gesto automatizado, costume de quando era menino.

– Você pensa que o céu é perto? – brincava a mãe.

Parecia bem próximo, na serra onde nasceu e viveu boa parte da infância e adolescência.

– Por que não constroem blocos cirúrgicos com teto solar? – perguntou à circulante de sala, uma moça evangélica, triste e compenetrada. – A gente descansava os olhos, contemplando o céu.

– O doutor tem cada ideia.

O segundo cirurgião empurrou a porta com raiva. O rosto se-
bento, a barba por fazer, a imagem do desleixo. Pisava os sapatos sem
calçá-los de todo.

– Você acaba comigo!

– Eu, não. O Secretário de Saúde, que não contrata médicos.

– Não dormi nada.

– E eu, nem sentei.

O segundo cirurgião passou água no rosto e enxugou-o em papel
toalha. Sentou num banco giratório de alumínio, bocejou se espregui-
çando e fechou os olhos.

– Se apresse que o paciente já está na sala.

– O que é?

– Bala.

Pulou do banco, como se o tivessem alvejado.

– É bandido!? Você sabe que eu não entro pra salvar esses caras.

O primeiro cirurgião olhou para cima.

– Tem de ser você. Não tenho com quem operar.

O segundo cirurgião se aproximou do lavatório.

– Deixa morrer!

O primeiro cirurgião respirou fundo. Enchia o peito de paciência,
pois conhecia a história infeliz do colega mais jovem. O pai também res-
pirava assim, como se fosse engolir todo o ar da serra. A mãe ria, achava
o marido semelhante a um cavalo, depois do galope.

– Eu faço tudo pra livrar você desses casos.

– Às vezes acho que é uma provação.

– Deixe de trabalhar em Emergência, já disse.

– E vou trabalhar onde?

– Em qualquer outro lugar.

O segundo cirurgião apanhou uma escova e abriu a torneira do
antisséptico.

A anestesista avisou que o paciente estava quase pronto. Trabalhava apressada, mal disfarçando um leve tremor nas mãos. Tinha um encontro de casais na paróquia do bairro e o marido chegaria às sete horas para buscá-la. Verificava no monitor os batimentos cardíacos, media a pressão arterial e aplicava remédios. Escutou a história do bandido e soube que era traficante. O filho de vinte e um anos saíra de casa, fazia uma semana, quando ela e o marido o surpreenderam fumando maco-nha, o que todos os amigos achavam normal para a idade e os tempos atuais. Ela e o marido não pensavam assim e a convivência na família se tornara um inferno. Sem conter a ansiedade, apanhou um lençol e armou a tenda cirúrgica, espécie de cortinado resguardando o rosto do paciente.

O corpo estendido sobre a mesa parecia insignificante: as pernas finas, os braços sem musculatura saliente, a boca aberta pela cânula do respirador, mostrando dentes podres. A instrumentadora cirúrgica contemplava indiferente o algoz de tantos infortúnios, arrumando seus apetrechos. Sentia cansaço e raiva porque chegaria atrasada ao plantão do hospital particular. Descontariam o atraso no salário irrisório que lhe pagavam. Confirmou a hora, pensou em ligar para casa, mas achou cedo. Sempre que a escalavam no sábado, o marido largava a filha pequena com a empregada e caía na farra com os amigos.

O primeiro cirurgião levantou mais uma vez a cabeça para o alto, buscando uma imagem de Jesus Crucificado, pregada na parede de um hospital de interior, onde trabalhara nos primeiros anos depois de formado. Pedia socorro. Sentia-se sozinho e sem amparo. Mas a sala atual pertencia a um complexo cirúrgico moderno, de paredes cuidadosamente pintadas, sem qualquer objeto que ferisse as normas de controle de infecção hospitalar. Na falta de um socorro celeste, decidiu começar a cirurgia sozinho.

– Podemos? – perguntou à equipe.

A anestesista respondeu que sim. Consultou o relógio, analisando se chegaria a tempo na reunião da paróquia, lembrou do filho, sentiu um amargo na boca e ânsia de vômito. Evitava encarar, mesmo de relance, o rosto adormecido pelas drogas anestésicas, o corpo entregue.

Quando o médico auxiliar entrou com bastante atraso, o campo operatório já ficara pronto, deixando à mostra apenas a barriga raspada do paciente.

– Deviam construir blocos cirúrgicos com teto solar – brincou o primeiro cirurgião.

– Você e a mania de olhar para o céu – rebateu o segundo cirurgião, que tinha a barba por fazer. Levantara com um sentimento de morte.

– Eu nasci no topo de uma serra. No inverno, as nuvens passavam por dentro de minha casa.

– Já sei; vai dizer: qualquer dia largo tudo isso e volto pra lá.

O primeiro cirurgião convencera-se que não voltava. Cidade grande vicia. Com os anos, fica mais difícil retornar às origens. Criam-se necessidades: os congressos, os cursos, o acesso à cultura.

– Os colegas que foram para o interior são mais felizes.

Pensou melhor: muitos se tornaram alcoólatras. Continuavam casados com as mesmas mulheres, mas enchiam a cara para suportar o tédio. Ele separou-se. O casamento durou oito anos. Envergonhava-se da festa para seiscentos convidados e um final tão breve. Três plantões por semana, o consultório e a chefia de um serviço médico estragaram a relação. Morava nos hospitais, nunca via a filha e a esposa. A mulher também era médica: pediatra. O mesmo tanto de empregos e plantões. Os dois competiam, mas ele sempre ganhou mais dinheiro. Comprou um apartamento de quatro quartos, com cinco garagens, *playground* e piscina. Nunca deu um mergulho. Não tinha tempo.

– Ainda largo tudo – falou alto, como se estivessem acompanhando seus pensamentos.

– Você? Você é viciado em medicina. Pior que maconheiro.

A anestesista estremeceu.

– Maconha dá tontura? – perguntou o primeiro cirurgião.

– Vai perguntar a mim? Eu nunca fumei. Você nasceu perto das plantações, deve ter experimentado.

– Esse bandido fumava – brincou com o colega, esquecendo suas feridas.

– Não enche, pois deixo você operando sozinho! Estou aqui me segurando pra não olhar a cara do safado.

As mãos do segundo cirurgião tremeram e ele furou a luva num instrumento.

– Porra! E ainda por cima me contamina! Esse marginal deve ser aidético! Me dê outras luvas, minha filha! Depressa! – pediu à circulante de sala.

A instrumentadora cirúrgica lembrou do marido. Suspeitava que dormisse com um dos amigos. Tinha medo de se contaminar. E se ele não usasse camisinha?

“Será que esse bandido também é maconheiro como meu filho?”, perguntou-se a anestesista. Se a cirurgia demorasse além do tempo previsto, chegaria atrasada ao encontro de casais em Cristo, do movimento carismático.

O segundo cirurgião mergulhou de volta nas sombras. Já não enxergava nada à sua frente. Desejava acabar logo, chegar em casa e dormir. Devia ter abandonado a profissão no dia seguinte à tragédia. Ingressaria na polícia. Assim teria direito a matar todos os bandidos. Mas

estava preso a um juramento, a uma ética que o obrigava a salvar sempre, em qualquer circunstância. Sentiu o impulso de transpor os limites da tenda cirúrgica, derrubar os panos verdes que o separavam do rosto do paciente. E se fosse o bandido que destruiu sua vida? Conhecia os sinais do seu corpo. Todos. Nos minutos em que ele praticou a torpeza contra a mulher que amava, o segundo cirurgião olhou-o com tamanho ódio que seria impossível esquecê-lo.

– Nunca mais bebo água de coco – falou ao acaso.

– O que você disse? – perguntou o primeiro cirurgião.

– Nada. Esqueça!

– Desta água eu não bebo – repetia no torpor do sono, as mãos se movendo entre vísceras, chafurdando na dor da violência.

Fora jogado dentro da mala do carro, a namorada no banco traseiro.

– Nunca mais bebo água de coco, na praia de Boa Viagem.

Os bandidos chegaram por detrás, os revólveres apontados para eles. A namorada aconchegou-se ao seu corpo, implorando socorro, mas a arrancaram com fúria. Da mala escutava os gemidos dela e os gritos enlouquecidos dos três marginais.

– Acorda, homem! Você vai cair dentro do campo! – alertou o primeiro cirurgião.

– Desculpe. Estou morto!

– Daqui a pouco eu libero você. Os rebanhos estão chegando.

A anestesista consultava o relógio, a cada minuto. Tinha sob os cuidados uma pessoa que alimentava o vício do filho. Uma vez desejara que fossem eliminados todos os traficantes do mundo, sumariamente, sem julgamento. Assim, o filho se livraria da maconha. E se ela mesma começasse a faxina? Bastavam duas ampolas de cloreto de potássio na

veia do traficante e todos imaginariam que ele sofrera mais uma parada cardíaca. A polícia nem suspeitaria de um crime. Só Deus.

– Só Deus! – gemeu alto, passando a língua no aparelho dentário que distorcia sua voz e lhe dava um aspecto imbecil de adolescente.

A instrumentadora perguntou as horas. Era possível que o marido não tivesse chegado. Temeu pela segurança da filha. Pensou em morar com a mãe, mas não queria perder a casa, os móveis, quase tudo comprado com o seu dinheiro.

O primeiro cirurgião olhou para cima, no gesto habitual.

– Não sei por que não constroem blocos cirúrgicos com teto solar. A gente podia ver o dia amanhecendo.

Ninguém comentou a proposta. Sentiam-se cansados e sem esperanças.

– Meu pai completou setenta e nove anos, acorda às três horas da manhã, nunca adoece, nem toma remédios. Sempre morou na serra, mas pensou fazer um bem me botando pra estudar medicina aqui no Recife.

– Eu queria ser policial, pra matar sem remorso – comentou o segundo cirurgião, a barba por fazer.

– Quem disse que policial não sente remorso?

A anestesista lembrava o filho dormindo numa granja suspeita, na companhia dos amigos roqueiros.

– Todo rapaz que escuta rock fuma maconha?

– Quem gosta de forró também pode fumar um baseado – brincou o primeiro cirurgião.

– Na minha igreja...

Calou-se.

A instrumentadora resolveu faltar ao plantão no outro hospital e ir para casa.

A circulante de sala repunha compressa e gazes sobre a mesa do instrumental e a enfermeira chefe escrevia o relatório de ocorrências.

O segundo cirurgião moveu-se de lado, querendo ver o rosto do paciente.

Dois bandidos seguravam seus braços, o magricela em cima da namorada. O magricela se aproximava dele, excitado, uma tatuagem horrível subindo do ombro direito pelo pescoço, a morte com uma foice. No peito esquerdo uma índia apache. Reconheceria essas marcas até no inferno. E faria o quê? Percorria os boxes das emergências, atrás do inimigo. Um dia o magricela estaria em suas mãos, entregue a ele. Nunca mais conseguiu tocar o corpo de uma mulher, nem mesmo depois de casado. Rememorava a cena de horror e o sexo lhe parecia carregado de violência e morte.

– Eu mato! – gritou.

A cabeça latejava, o suor escorria tão abundante que poderia contaminar a ferida aberta. Observou o colega, concentrado em suturar uma alça intestinal. E se recuasse no seu ódio, se esquecesse tudo? Ainda teria chance?

– Esse bandido possui algum sinal particular? – perguntou tão baixo que só foi ouvido pelo primeiro cirurgião.

– Não! Ele é bandido como todos os outros.

O segundo cirurgião queria saber mais:

– Vale a pena...?

– Imagino o que deseja saber e respondo que não vale.

– Ora, porra! Você, agora, adivinha?

– Adivinho.

O primeiro cirurgião lembrou da mãe. Ela sempre adivinhava seus pensamentos. Fugiu ao alcance dos olhos inquisidores, abandonou a igreja, as missas, as rezas, tudo o que o esmagava com catolicismo e compaixão. Às vezes sentia falta do confessor, de ser absolvido das culpas. Quando era menino e comungava, um véu de inocência e alegria baixava sobre ele. Agora, vivia só para a medicina. Cultuava a ciência, a técnica, o brilho. A façanha de uma grande cirurgia importava mais que a vida do paciente, constatou envergonhado.

– Os sinais vitais estão bem? – perguntou à anestesista.

– Estão.

– Se fosse um pai de família honesto, ele teria morrido.

O segundo cirurgião afastou-se do campo, evitando olhar o rosto desconhecido.

– Eu acredito que os reideiros chegaram. Posso descer e pedir pra me substituírem?

– Não precisa. Eu termino sozinho.

– Então, vou embora. Bom carnaval pra vocês!

Já ia saindo quando foi chamado.

– Você não quer um mês de férias?

– Quem fica no meu lugar?

– Eu dou um jeito.

– Sendo assim, quero.

– Vá com sua mulher lá pra serra de meu pai.

– Você é doido? Se eu ficar três dias no mato, enlouqueço. Vou à praia.

O segundo cirurgião, Olímpio, transpôs a porta da sala. Antes de abandonar o centro cirúrgico, parou um instante. Deixara de examinar um bandido que esteve junto dele, sob os seus cuidados. Olhava a porta fechada à sua frente. Não custava nada conferir. Pediria à colega aneste-

sista que descobrisse o ombro e o peito do rapaz; só isso. As tatuagens são eternas, ninguém consegue removê-las. Bateu a cabeça contra a porta, três, quatro, cinco vezes. Quis chorar. Entrou no banheiro, olhou-se num espelho. O inimigo o estragara por dentro e por fora. – E se for ele? – perguntou à imagem refletida, um rosto devastado pelo ódio. – Se for ele, eu mato bem devagar, como ele me mata. Abriu a torneira, jogou água fria na cabeça, não se importando em molhar o resto do corpo. Penteou os cabelos com os dedos, olhou-se novamente.

– Meu amigo, sua chance é agora.

Deixou o banheiro para trás, o corredor, o centro cirúrgico. Do lado de fora, dois policiais montavam guarda. Olímpio se aproximou, contemplou-os sorrindo, e antes que pudessem perguntar o que ele desejava, gritou como um louco.

Os homens não compreenderam nada, mas Olímpio sabia o que falava. Desceu os quatro andares pelas escadas, aos pulos. Apanhou a chave do carro, a maleta, e nem trocou de roupa.

Marcelo, o primeiro cirurgião, completava a sutura operatória quando o telefone da anestesista tocou. Denise afastou-se para um canto e durante longo tempo falou através de monossílabos, chorando baixinho, de costas para a equipe.

Marcelo preocupava-se com o seguimento da anestesia.

A instrumentadora Fernanda conferia pinças, tesouras e afastadores, temendo o esquecimento de algum corpo estranho dentro do abdome que Marcelo fechava. Sentia-se distraída, fora do mundo.

Denise retomou o trabalho, os olhos vermelhos, as mãos trêmulas. Verificou a pressão do paciente, os batimentos cardíacos, tudo como prescrevia a rotina.

A enfermeira chefe Maria do Carmo arranjava uma vaga na UTI.

– Se fosse um trabalhador honesto, não conseguiria escapar – repetiu com amargura o mesmo comentário feito por Marcelo.

As falas soavam dolorosas na sala sem réstias de luz natural, sem uma única lembrança de sol atravessando telhados.

A cirurgia terminou com sucesso. Marcelo arrancou as luvas, despiu a indumentária e retirou-se para a sala dos médicos, caindo numa poltrona. Apesar dos avisos proibindo fumar, acendeu um cigarro. A fumaça buscou saída no cubículo fechado e continuou presa entre as paredes. Um fog cancerígeno.

– Não sei por que não constroem salas com teto solar.

Maria do Carmo não levantava os olhos do livro de ocorrências. Terminado o plantão, havia uma infinidade de papéis a preencher.

– Seria bom olhar uma nesga de céu, você não acha? Vivo trancado, a maior parte do tempo. Esqueço até que o sol existe. Essas luzes fluorescentes fazem mal à saúde.

A enfermeira continuava sem prestar atenção no que Marcelo falava.

– E o ar-condicionado? Já pensou na porcaria de ar que a gente respira?

Soprou a fumaça do cigarro para cima. Riu da própria contradição. Era assim mesmo, não tinha jeito.

– Antes do inverno, meu pai preparava as brocas. Cortavam o mato com foices e depois ateavam fogo. Eu gostava das labaredas, mas tinha pena das árvores que morriam. Só não lamentava as espécies ruins, podiam queimar à vontade.

Solange, a circulante de sala, trouxe mais folhas de papel para serem preenchidas. Marcelo começou pelo laudo cirúrgico. No alto da página estava escrito: Samuel Pereira da Silva.

– Solange, esse rapaz tem nome. A gente só chama ele de bandido.

A moça sorriu.

– Samuel é o nome de um grande profeta. Eu lia a História Sagrada, quando era menino.

Continuou escrevendo. Parecia contente com a descoberta.

– Solange, você é evangélica?

– Sou.

– O que significa Samuel?

Ela não gostava que zombassem de sua religião.

– Diga, Solange. Eu me interessou em saber.

– Significa: eu o pedi a Deus.

Marcelo suspendeu a escrita.

– Quer dizer que esse marginal também foi pedido a Deus?

– Se ele veio pra terra foi porque Deus achou que era preciso.

– Desculpe, mas eu discordo. As ervas daninhas devem arder no fogo. Nada justifica a existência de traficantes e terroristas.

A moça não teve coragem de contestar; pediu licença e deixou a sala. Marcelo escrevia ligeiro. Tinha de passar o plantão, antes de ir embora.

Estava saindo quando lembrou do telefone celular. Voltou à sala de cirurgia com o sentimento de que estragara o domingo. As enfermeiras arrumavam o paciente nu, antes de o levarem à unidade de terapia intensiva. Olhou-o de relance, sem vontade. A auxiliar perguntou sobre um procedimento qualquer, obrigando-o a virar-se e chegar perto do rapaz estendido sobre a maca. Parecia vê-lo pela primeira vez. Agira como um sonâmbulo, nas últimas horas. Recordou o nome: Samuel.

– Tua mãe te pediu a Deus – sussurrou baixinho.

Só agora reparava num desenho estranho, subindo do ombro para o pescoço. Aproximou-se. A figura feminina da morte, sustentando

uma foice, oscilava aos movimentos do respirador. O desenhista conseguiu dar a impressão de que a foice decapitava o pescoço fino do bandido. Marcelo sentiu um calafrio. A imagem evocava seus terrores infantis, uma estampa de confessionário, a morte arrastando uma alma pecadora. Examinou mais de perto a tatuagem. Quis tocá-la, porém sentiu escrúpulos em fazê-lo. Tudo naquele paciente provocava repulsa. Buscou uma palavra na lembrança.

– Catana! – gritou.

– O que foi, doutor? – perguntou uma auxiliar.

– Nada. Desculpe! Pensei alto.

Reconheceu Catana, a Senhora da Morte. Ninguém resistia ao seu chamado. Falava bonito, parecia cantar. Provocava sonolência, um torpor paralisante como o que experimentava agora, contemplando-a no seu ofício. Mulher e foice confundiam-se; as duas, uma só. O peito oscilava, animando a figura pintada nas cores vermelho, azul e preto. Marcelo nem reparou num outro desenho, uma índia apache. Não desprezava os olhos da imagem faceira, dançando com movimentos precisos, girando o instrumento mortal. O pescoço do magricela, haste de capim, seria decepado a qualquer momento. Ele também sufocava, a boca sem saliva, a garganta tapando.

– Vou morrer! – falou apavorado.

– O senhor deseja alguma coisa? Nós vamos levar o paciente.

Percebeu onde estava. A sala na desarrumação de fim de cirurgia, o foco ainda aceso, cenário desmontado de uma peça em que interpretara o papel principal. Sentiu alívio ao reconhecer a prisão. No dia seguinte estaria de volta.

A moça insistia:

– Alguma coisa, doutor?

– Não! – respondeu envergonhado. – Estava conferindo a respiração do paciente. Desculpem se atrasei vocês.

Saiu ligeiro. Cruzou com Solange e ela desejou-lhe um bom domingo. Ligou para a filha; continuava esperando por ele. Acendeu mais um cigarro. Visitariam a reserva florestal, antes que as árvores queimassem de vez.

Conto inédito, publicado com a permissão do autor.

José Luís Jobim. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. 214 p.

O último livro de José Luís Jobim, *Literatura e cultura*, relaciona-se intrinsecamente com o projeto descortinado em seus títulos anteriores e, ao mesmo tempo, anuncia novos caminhos. Talvez seja mais correto dizer, numa perspectiva inspirada no olhar cubista, que se trata de buscar um ângulo novo para iluminar o mesmo conjunto fundamental de questões.

Princípio, portanto, pelo primeiro livro de José Luís Jobim, *Literatura e encenação*, originalmente sua dissertação de mestrado. A premissa que estimulou seu trabalho já traz as marcas da reflexão que seria aprofundada nos livros seguintes: “Pode haver Encenação sem Literatura Dramática (como também Literatura Dramática sem Encenação): a história nos fornece exemplos concretos disso. Há tipos de Encenação que tradicionalmente não recorrem a texto, como a Mímica por exemplo” (Souza; Jobim, 1980: 87. A publicação reúne as dissertações de Mestrado dos dois autores).

Nesse trabalho, Jobim procurou entender a diferença fundamental entre, digamos, a permanência possibilitada pelo texto escrito, e a radical transitoriedade da performance, que se esgota no próprio ato de sua realização. Nas palavras do autor:

[...] se tomarmos uma mesma obra de arte literária dramática, verificaremos, por exemplo, que um encenador do século XVI poderá ter feito dela uma leitura diferente da leitura de um encenador do século XX, o que poderá ocasionar encenações diferentes entre si. Mas dentro destas variantes, haverá sempre uma invariante: o texto dramático, do qual partiram estas encenações (p. 137).

Destaque-se a sutil dialética: é precisamente o caráter “fixo” do texto o que assegura a metamorfose das encenações. Essa oscilação entre polos opostos

caracteriza os exercícios críticos do autor, estimulando o princípio de uma radical contextualização dos lugares de enunciação discursiva – como mostrarei adiante.

Por isso mesmo, no seu livro seguinte, *A Poética do Fundamento* (1996), é preciso ler o título com uma pitada de sal. Ora, ao contrário do que uma leitura apressada poderia sugerir, não se tratava de buscar os cimentos de uma poética dos gêneros ou, em sentido ainda mais ontológico, de encontrar os elementos para uma definição atemporal da experiência literária. Na avaliação exata de Luiz Costa Lima: “A História se historicizou a si mesma: passou a contar com a própria temporalidade das categorias com que opera. O livro que Jobim ora publica pressupõe essa mudança radical” (In: Jobim, 1996: 10).

Tal orientação atravessa os ensaios do livro, mas se explicita no texto dedicado ao exame dos pressupostos da “História da Literatura”; instância ideal para surpreender a historicização do próprio objeto de estudo:

O que a própria História da Literatura nos mostra é que houve sucessivas e diferentes representações daquilo a que chamamos ‘literatura’. Ou seja, a nossa civilização ocidental concebeu de modos diferentes o que denominou ‘literatura’: dependendo do momento, do ponto de vista, do lugar a partir do qual se fale, ela pode não ser a mesma coisa (1996: 67).

Trata-se de passagem-chave para compreender o percurso crítico de José Luís Jobim.

De um lado, a dimensão propriamente temporal anuncia a diferença de sentidos; diferença essa produzida de acordo com contextos particulares de enunciação, assim como informada pela *Weltanschauung* definidora deste ou daquele momento histórico. Assim, a operação crítica exige a reconstrução de ambientes históricos determinados, levando-se em consideração o regime discursivo dominante à época.

De outro lado, Jobim adiciona uma nova ordem de contextualização, agora voltada para a identificação rigorosa *do lugar a partir do qual se fale*. Naturalmente, não se trata de investigação geográfica, porém do reconhecimento das hierarquias que atribuem autoridade aos discursos.

Desse modo, a contextualização radical é a marca da reflexão de José Luís Jobim.

No livro seguinte, *Formas da teoria* (2002), a dupla inscrição, espaço-temporal, se aprofundou, radicalizando ainda mais a contextualização dos objetos

culturais, histórica e espacialmente investidos de significação. Ademais, nesse livro, Jobim adiciona uma nova variável à reflexão acerca dos lugares e dos tempos dos discursos: a importância da materialidade dos meios de comunicação.

Aspecto, aliás, observado por Hans Ulrich Gumbrecht: “[...] todas aquelas idas e vindas continuam a ser permeadas e tornadas complexas pelas realidades de um novo ambiente de meios, cuja ambiguidade só se tornou mais poderosa” (2002: 13).

E particularmente no ensaio “A produção textual e a leitura: entre o livro e o computador”, Jobim amplia seu horizonte, incorporando um elemento novo na equação espaço-temporal que dominou seus livros anteriores. Vejamos uma passagem-chave nessa constelação de temas:

Considerando que o sistema de produção e circulação de textos em meio digital, até por ser muito posterior ao tradicional sistema de circulação em livros, paga tributo à tradição do livro como um objeto relevante, pode ser mais fácil perceber o quanto a literatura e a produção textual no computador se esforçam em fazer referência, quando não reduplicar, aspectos da palavra impressa em livros (2002: 221).

Vale dizer, a equação agora reúne três fatores: tempo, espaço e materialidade dos meios de comunicação. Assim, a tarefa do analista equivale à arqueologia de formas; formas essas compreendidas num tempo determinado, associadas a lugares específicos de enunciação, invariavelmente incorporando a dinâmica própria do meio de comunicação dominante na enunciação.

Daí, no último livro, *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional* (2013), essas questões convergem para o que se pode considerar o livro, até agora, mais bem-sucedido de José Luís Jobim. (Nesta resenha não tratarei de *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil* – Rio de Janeiro: Caetés; EdUERJ, 2012 –, pois me concentro na análise dos livros que lidam direta ou indiretamente com o processo de radical contextualização.)

Vejamos como seus “campos de força”, retomando o vocabulário do livro anterior, e corretamente destacado no prefácio de Hans Ulrich Gumbrecht (2002: 11-2), concentram os aspectos discutidos até aqui.

Essa dimensão foi sugerida pelo autor, ao recordar a ênfase de seu trabalho: “[...] formulei questões sobre *como, por que, para que, a partir de que princípios e com que termos conceituais* estes processos foram produzidos e recebidos” (2013: 9-10).

O princípio de uma radical contextualização ajuda a entender a estrutura do livro: os primeiros quatro capítulos tratam fundamentalmente do caráter histórico dos conceitos de passado, história literária, o “novo”, identidade nacional, e, por fim, discute-se o alcance e o significado da propalada “crise da cultura”. Nos três capítulos seguintes, Jobim lida sobretudo com deslocamentos temporais e suas consequências estéticas e cognitivas; por fim, do oitavo ao décimo capítulo, o exame de ângulos diversos do conjunto da obra de Mário de Andrade permite desenvolver estudos de caso, a fim de aprofundar as intuições expostas nos capítulos anteriores.

Exemplar desse cruzamento de preocupações é o oitavo capítulo, “O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as trocas e transferências literárias e culturais”. O parágrafo de abertura esclarece a posição do ensaio no projeto do livro (a citação é longa, mas ajuda a sintetizar o rumo da reflexão proposta por José Luís Jobim):

No primeiro capítulo, já fiz uma primeira abordagem da correspondência entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade nos anos vinte do século passado. [...] Mário de Andrade também produz uma teorização – que podemos observar emergindo na década de vinte – sobre como se operam as trocas e transferências literárias e culturais. E esperamos demonstrar que suas ideias sobre o sentido dos processos de apropriação e transformação do material “alheio” – tanto no sentido mais pessoal, de um poeta para outro, quanto no sentido mais abrangente, de uma literatura nacional para outra – ainda são pertinentes e atualizadas no quadro das discussões contemporâneas sobre estes temas (2013: 151).

Chegamos, assim, à dimensão mais complexa da atual reflexão do autor. Vale dizer, além da associação do plano espaço-temporal com a materialidade dos meios de comunicação, Jobim agora se pergunta sobre os modos concretos de assimilação do alheio na confecção do próprio. Desse modo, ele busca inaugurar uma reflexão de mão dupla, na qual importe especialmente a compreensão dos *contextos* nos inúmeros processos possíveis de trocas culturais.

Em outras palavras, Jobim volta sua preocupação para o *contexto de recepção*, valorizando o processo seletivo que leva à adoção desta ou daquela ideia. Por que tal ou qual sistema filosófico foi assimilado em lugar de outras inúmeras possibilidades? Como caracterizar os fluxos e circuitos que definem os sistemas literários? Vale dizer, mais do que destacar a “origem” dos sistemas simbólicos

– o que geralmente conduz à eterna busca de “influências” –, Jobim se pergunta pelas torções e adaptações que ocorrem em todo processo de trocas culturais.

As teorias também viajam, conforme propôs Edward Said em célebre ensaio (2000: 195-217). Jobim parece estar de acordo com a premissa, mas deseja mapear os caminhos e identificar os atalhos, pois essa é uma viagem cujo ponto de chegada é mais importante do que o porto de partida. Esse deslocamento de perspectiva é muito promissor. Trata-se, sobretudo, de compreender o caráter dinâmico do fenômeno de intercâmbio envolvendo culturas diversas.

Devemos, pois, aguardar os próximos livros de José Luís Jobim, a fim de acompanhar o aprofundamento das hipóteses apresentadas em *Literatura e cultura*: do nacional ao transnacional.

TRABALHOS CITADOS

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Prefácio. In: JOBIM, José Luís. *Formas da teoria*: sentidos, conceitos, políticas campos de força nos estudos literários. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

JOBIM, José Luís. *A poética do fundamento*: ensaios de Teoria e História da Literatura. Niterói: Eduff, 1996.

JOBIM, José Luís. A produção textual e a leitura: entre o livro e o computador. In: _____. *Formas da teoria*: sentidos, conceitos, políticas campos de força nos estudos literários. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

JOBIM, José Luís. *Formas da teoria*: sentidos, conceitos, políticas campos de força nos estudos literários. Rio de Janeiro: Caetés, 2002.

JOBIM, José Luís. História da Literatura. In: _____. *A poética do fundamento*: ensaios de Teoria e História da Literatura. Niterói: Eduff, 1996.

JOBIM, José Luís. *Literatura e cultura*: do nacional ao transnacional. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JOBIM, José Luís. *Literatura e encenação*. In: SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de; _____. Rio de Janeiro: Cronos, 1980.

JOBIM, José Luís. O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as trocas e transferências literárias e culturais. In: _____. *Literatura e cultura*: do nacional ao transnacional. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LIMA, Luiz Costa. Apresentação. In: JOBIM, José Luís. *A poética do fundamento*: ensaios de Teoria e História da Literatura. Niterói: Eduff, 1996.

SAID, Edward. Traveling Theory. In: _____. *The Edward Said Reader*. New York: Vintage Books, 2000.

João Cezar de Castro Rocha

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Regina Zilberman. *Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2012. Xxxx p.

No panorama da academia, dentro e fora dos muros da Universidade, Regina Zilberman é um exemplo acabado de *scholar*. Aliando vasta erudição a uma clareza meridiana na exposição de suas ideias; combinando um conhecimento abrangente da cultura ocidental com a interpretação refinada da literatura brasileira como um todo e da obra de Machado de Assis em particular; e dominando com segurança o aparato teórico pelo qual pauta a sua interpretação da obra do autor, a professora gaúcha oferece nesse livro uma enriquecedora experiência de leitura desse que é o autor mais reverenciado da nossa literatura.

Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor é uma reunião de ensaios publicados anteriormente em diversos periódicos, no Brasil e no exterior. A vantagem é do leitor, que os tem agora reunidos num só volume. O propósito do livro é, por um lado, incorporar-se ao “legado” de *Brás Cubas*, integrar a fortuna crítica do aclamadíssimo romance de Machado de Assis, em duas perspectivas específicas: a ordem histórica (o diálogo do narrador Brás Cubas com a tradição literária, as representações da sociedade) e a singularidade do processo criativo de Machado de Assis. A principal âncora teórica é a Estética da Recepção, mas a autora declara no prólogo que fará uso também da Sociologia e da História da Leitura, linhas teóricas já palmilhadas por ela em sua intensa produção acadêmica.

O livro se divide em duas grandes partes: na primeira, que contém quatro capítulos, a autora se dedica exclusivamente a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o romance machadiano que mais impacto causou quando de sua publicação, por representar uma violenta quebra de paradigma no curso da literatura brasileira, na tradição que se ia formando entre nós de uma narrativa de ficção; na segunda, que se desdobra em seis capítulos, amplia o olhar para outras reali-

zações da prosa machadiana, que estuda, principalmente (mas não exclusivamente), pela lente da teoria da recepção.

Sendo talvez excessivo para o escopo de uma resenha comentar cada um dos ensaios, permito-me selecionar alguns, admitindo desde logo o caráter subjetivo da escolha, certamente originário de maior afinidade com um ou outro dos dez capítulos do livro. Começo pelo primeiro, em que a ensaísta lê Brás Cubas como herói fundador. No diálogo do romance com a tradição, Zilberman assinala o caráter peculiar da aventura intertextual, na qual ressalta, especialmente na apropriação dos clássicos e da Bíblia, o rebaixamento, a dessacralização como traço principal. Mas vai além e, esmiuçando o diálogo com Sterne e Garrett, chama atenção para como os três compartilham a recusa do realismo verista, a eleição da paródia, a convocação acintosa do leitor, a problematização do posicionamento do narrador. A originalidade do ensaio “Brás Cubas herói fundador”, no entanto, reside a meu ver na proposta de leitura do romance como reinvenção da tópica da viagem (que Garrett já dessacralizara nas *Viagens na minha terra*) e, a partir disso, a conclusão de que, leitor atento dos clássicos e, ao mesmo tempo, observador agudo dos acontecimentos de seu tempo, Machado de Assis enfrenta, no romance “da virada”, um tema fundamental: “a modelagem de um herói nacional, capaz de corporificar a nacionalidade” (p. 39). Ao fazê-lo – o ensaio o demonstra de modo convincente –, constrói um narrador que, póstumo, passa em revista o seu próprio tempo, a sua própria história.

O segundo ensaio se debruça sobre a poética de Machado de Assis, sempre a partir das *Memórias póstumas*. Nele, a autora compara a primeira edição do romance, em fascículos quinzenais, na *Revista Brasileira*, em 1880, e as três edições da obra em vida do autor, em 1881, 1896 e 1899. Observando que, embora colaborador de inúmeros periódicos, Machado era plenamente consciente da maior durabilidade do livro, que requeria “cuidados e esmeros especiais” (p. 52), Zilberman coteja as várias edições e demonstra que as modificações introduzidas a cada edição revelam o processo de criação do autor. Interessante é a anotação da ensaísta de que, na edição na *Revista*, Machado pode “matar o autor”, já que seu nome só aparece ao fim do oitavo capítulo: o que o leitor vai lendo são as memórias póstumas de um “autor”, Brás Cubas, só identificando o autor empírico quando já leu algumas dezenas de páginas. Na primeira edição em livro, esse autor histórico “ressuscita” logo na capa, embora seu nome não figure na folha de rosto. A autora destaca também o fato de que, nas edições em livro (já a partir da primeira, de 1881), suprime-se uma epígrafe tomada a

Shakespeare e se inserem o prólogo “Ao leitor” e a dedicatória “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do [s]eu cadáver”, o que descarta a semelhança entre Brás e o melancólico Jaques, de *As you like it*, prenunciador de Hamlet. Apagado na primeira edição (em fascículos), o autor ressurgiu nas edições em livro, sendo que, na de 1899, reconhece, num prólogo assinado, a existência de modelos literários (Sterne, Xavier de Maistre e Garrett) e, por esse reconhecimento, reintroduz-se na frente da cena de seu livro. Com este aparentemente simples gesto de suprimir/inserir, Machado de Assis opera uma radical mudança na eventual recepção de seu narrador (e, por consequência, do romance como um todo) pelo público leitor: o da época e o da posteridade.

No capítulo seguinte, Zilberman recupera o percurso intelectual de Machado, o qual desembocaria em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que se supera de vez o Romantismo na literatura brasileira, ao mesmo tempo que se promove, ficcionalmente, a recusa radical do Naturalismo que o autor já promovera, criticamente, nos ensaios sobre *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós (1878) e sobre “A nova geração” de poetas brasileiros (1879). Examinando o autor como leitor / escritor, Zilberman afirma que

[e]m sua atividade da escrita, Machado atua retrospectivamente, construindo sua poética a partir de sugestões advindas de suas leituras, que converte em testemunhos de seu processo de produção. Mas o ficcionista atua igualmente de modo prospectivo, já que retoma o próprio texto e submete-o a correções permanentes, impedindo compreendê-lo como uma obra acabada (p. 121-2).

Para a ensaísta, em formulação que considero primorosa, *Memórias póstumas de Brás Cubas* instaura a mutabilidade como forma e evidencia que a autoria de Machado de Assis é um processo em trânsito.

No último ensaio dessa primeira parte, Brás é visto como *flâneur*, cuja perambulação pela cidade do Rio de Janeiro serve ao autor como instrumento de denúncia social candente: a cena que presencia no Valongo – o famoso episódio em que seu ex-escravo, o agora liberto Prudêncio, espanca impiedosamente um moleque que adquirira para seu serviço, nele descontando as pancadas que recebera de Brás menino – reproduz a ação do próprio Brás ao adotar a casa da Gamboa em que vive seus amores adúlteros com Virgília. O episódio do Valongo, alerta-nos a autora, reflete o todo, e o espaço percorrido pelo narrador-protagonista funciona como metonímia da questão ética proposta pela obra inteira.

Os ensaios da segunda parte percorrem um arco cronológico extenso, começando por comentar uma das histórias de *Contos fluminenses* (1870), “Confissões de uma viúva moça”, publicado antes no *Jornal das Famílias* em 1865, e terminando com uma interessante leitura de *Memorial de Aires*, último romance publicado por Machado de Assis, em 1908. Dos seis, destaco dois belos capítulos: um sobre o terceiro romance de Machado, intitulado “*Helena*: leitura e recepção”; outro, chamado “*Dom Casmurro* no horizonte de sua recepção”.

No ensaio sobre *Helena*, são particularmente iluminadoras as associações com os mitos gregos de Electra e de Édipo, as quais enriquecem a compreensão das personagens centrais, acrescentando-se a isso o fato de que a invocação da tragédia grega está contida no texto do romance, no discurso determinista do padre Melchior, que adverte Estácio sobre o horror do incesto: este, diz o padre, pode servir de tema aos gregos, mas não é aceitável na tradição cristã. Sabemos, os leitores, que não haveria incesto algum, mas, para além do tabu, as peias sociais se revelam intransponíveis: irmã de Estácio, Helena não pode com ele casar-se; pobre, pertencendo a outra prateleira social, tampouco pode unir-se a ele, mesmo sabendo todos que não era sua irmã. A consideração das condicionantes dessa interdição, trazendo à cena o Brasil e, especialmente, o Rio de Janeiro da década de 1850 (quando se passa a história) e da de 1870 (quando a obra é publicada), conduz a uma incursão bastante feliz pela estética da recepção e também pela sociologia da leitura.

Ao analisar *Dom Casmurro* partindo de um exame diacrônico das teorias da recepção, em que remonta a Aristóteles, e chegando às contribuições da sociologia e da história da leitura, Zilberman lembra as décadas finais do século XX, para observar que teóricos como Robert Darnton e Roger Chartier ensinam que “a literatura apresenta horizontes plurais de recepção e consumo” e que, por causa disso, “todo julgamento pode ser precipitado, se calcado unicamente em critérios contemporâneos” (p. 207). Recorre em seguida a Hans Robert Jauss, cujo objetivo principal seria recuperar a historicidade da literatura (descartada tanto pela sociologia da literatura como pelo estruturalismo), para isso valorizando a ação do leitor, “responsável pela permanente atualização das obras do passado” (p. 208). Aí é fundamental o conceito de “horizonte de expectativa”, porque nenhuma obra, quando aparece, cai no vazio. Assim, quando chega ao subcapítulo “*Dom Casmurro* no horizonte da leitura”, Zilberman já preparou o terreno para que o seu leitor dela (para usar uma forma cara a Machado) possa entender o romance como obra composta na contramão das

ideologias e das tendências literárias vigentes no fim do século XIX. Esse estar na contramão, esse escrever a contrapelo é o que cria a “distância estética”, que o torna emancipatório. Com efeito, a história de Bentinho e Capitu, narrada por aquele indivíduo amargo e só em que se transformou o jovem de outrora, reinventa o romance oitocentista de adultério e se instaura como novo paradigma. Machado de Assis não se limita a representar o tema: apresenta-o “como problema ao leitor, estabelecendo um diálogo que não se encerra na última página do romance” (p. 218). Fica demonstrado, nesse ensaio sobretudo, que uma teoria que leve em conta o leitor e as histórias de leitura de que determinada obra é objeto favorecem a melhor fruição dessa obra.

Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor, que, já a partir do título, espicaça a curiosidade do leitor machadiano, se configura como obra indispensável para os estudiosos e aficionados da obra do nosso Bruxo do Cosme Velho.

Marta de Senna

Fundação Casa de Rui Barbosa

Alexandra Isfahani-Hammond. *White Negritude: Race, Writing, and Brazilian Cultural identity*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. 194 p.

Alexandra Isfahani-Hammond traz a lume com *White Negritude* uma importante contribuição para o campo de estudos comparativos de discursos sobre raça. Como a própria autora refere, não se trata de uma obra historiográfica, mas de uma análise da mestiçagem brasileira em comparação com outros “creolismos” presentes nas Caraíbas, na América Latina e nos Estados Unidos. É, acima de tudo, um trabalho que reflete sobre o processo de escrita em obras como *Casa-Grande e Senzala* de Gilberto Freyre e como esse mesmo processo pode mascarar formas de controle e de poder.

Gilberto Freyre é já alvo comum em trabalhos que tentam desconstruir a idéia de uma excepcional harmonia racial no Brasil. Desta forma, Freyre é utilizado por Isfahani-Hammond como modelo de uma ideologia perpetrada por uma classe branca intelectual que se autoposiciona como a proprietária do poder de falar em nome e sobre a classe negra nas sociedades pós-coloniais. Como a autora sugere, “In looking at the rhetorical strategies white writers employ to justify their incorporation of blackness, I am particularly concerned with Freyre’s discussion of white-authored black text as evidence of hybridization and, by extension, of Brazil’s superiority to the United States” (5). Na sua leitura de Freyre, Isfahani-Hammond explora os usos que este faz de termos como *cultura*, *natureza* e *atmosfera* para demonstrar como ciência racial e supremacia branca estão implicadas no conceito de hibridismo, no sentido de responder a algumas questões como: “How can we understand white supremacism in the veil of multiculturalism? To the (eugenic and political) obliteration of blackness?” (15).

No segundo capítulo do livro, intitulado “Poetry and the Plantation: Jorge de Lima’s White Authorship in a Caribbean Perspective,” a autora propõe, através de uma leitura da poesia de Jorge de Lima, um exemplo de como um

escritor euro-brasileiro “consome” a cultura afro-brasileira. Baseando-se no tema da antropofagia do Modernismo brasileiro, Isfahani-Hammond explica que tal como o canibal, a figura do escritor branco é emblemática da assimilação brasileira. No entanto, diferencia-se do canibal, pois a incorporação da autoria africana é uma metáfora para a apropriação da “voz” negra. Essa apropriação do discurso negro é, segundo a autora, uma estratégia de subjugação linguística e genética do elemento negro brasileiro. No final do capítulo, são colocadas algumas questões como: “How does the white-authored transcription of Black experience acomodate whitenning? How is black authorship constituted as evidence of a U.S. racist/segregationist agenda?” (43), que Isfahani-Hammond retomará no capítulo seguinte através da leitura da introdução por Gilberto Freyre aos *Poemas Negros* de Jorge Lima.

Intitulado “White Man in the Tropics: Authorship and Atmospheric Blackness in Gilberto Freyre,” esse capítulo debruça-se extensivamente, mas não exclusivamente, sobre a “Nota Preliminar” escrita por Freyre aos *Poemas Negros*. Nele, a autora argumenta que o interesse de Freyre nesses “poemas negros” tem a ver com o fato de estes apoiarem a premissa e a autoridade narrativa de *Casa-Grande e Senzala*. Por outras palavras, os poemas de Lima seriam uma “reprodução” do mesmo tipo de ideologia propagada por Freyre.

No capítulo quarto, intitulado “Joaquim Nabuco: Abolitionism, Erasure, and the Slave’s Narrative,” Isfahani-Hammond procura demonstrar, através do prefácio que Freyre escreve a *O Abolicionismo*, de Joaquim Nabuco, como este se apropria do primeiro para justificar a sua narrativa sobre as relações sociais e sexuais desenvolvidas no contexto dos engenhos. Gilberto Freyre vê Nabuco como um exemplo de uma figura branca cuja autoridade autoral advém da situação privilegiada de relacionamento com negros, o que lhe dá o poder de falar em seu nome. De acordo com a autora *O Abolicionismo* é um texto que inaugura uma voz escrita de autoria branca que fala em nome dos escravos, mas que os exclui das atividades da escrita e da autorrepresentação.

Isfahani-Hammond encerra *White Negritude* com um capítulo intitulado “From the Plantation Manor to the Sociologist’s Study: Democracy, Lusotropicalism, and the Scene of Writing”, em que explica como o emprego por Freyre dos termos cultura, natureza e atmosfera excluem socio-historicamente os mestiços da síntese afro-europeia não biológica. Nesse capítulo, Isfahani-Hammond analisa dois ensaios de Freyre (“Como e Porque Escrevi Casa-Grande e Senzala” e “Reinterpretando José de Alencar”) nos quais este elabora

a relação da hibridização com a escrita. Vendo-se a si próprio como uma voz habilitada para narrar e falar de identidade nacional, Freyre exclui outras vozes, por exemplo, Machado de Assis, baseando-se na descendência afro-européia. Assim sendo, Machado não estaria apto a falar/narrar sobre identidade nacional uma vez que a sua “mistura” afro-européia bloqueia a sua interpretação acerca tanto da elite escravocrata como das classes mais baixas compostas por negros e mulatos.

A autora conclui enfatizando a ironia inscrita em *Casa-Grande e Senzala* e na ideologia do Lusotropicalismo: “The cannibalized black subject fuels not only his seigniorial-cum-sociological authority but also Brazil’s international reputation as a preeminently hybrid, racially democratic polity” (154).

Muito fica ainda por dizer sobre *White Negritude*, principalmente no que diz respeito a questões desenvolvidas pela autora sobre gênero, eugenia e a comparação entre o Brasil, as Caraíbas, a América Latina e os Estados Unidos. Entretanto, o ambicioso projecto de Isfahani-Hammond infelizmente não consegue preencher todos os seus propósitos. Apesar de respeitar a posição da autora em relação a Gilberto Freyre, penso que uma leitura mais sutil da sua obra a levaria a concluir que as idéias do antropólogo pernambucano são bastante mais ambivalentes do que se tem feito crer. Um outro exemplo que me parece pertinente como falha na análise de Isfahani-Hammond, e que poderá deixar o leitor confuso, é a sua avaliação das posições ideológicas do estadista Joaquim Nabuco. Contudo, o seu projeto, no geral, levanta questões inteligentes e pertinentes sobre raça e gênero. O maior senão é a falta de clareza que se encontra, muitas vezes, no seu desenvolvimento e demonstração.

Sandra I. Sousa
University of Iowa

BRASIL/BRAZIL publishes scholarly articles on Brazilian literature and in Comparative Literature with a focus on Brazilian literature, as well as book reviews, interviews with writers, English language translations of Brazilian literature and original prose and poetry by Brazilian authors. Only submissions by BRASIL/BRAZIL subscribers in good standing will be considered for publication. Manuscripts must be submitted in duplicate and should not exceed 30 double-spaced pages (see Style Sheet). All material submitted to BRASIL/BRAZIL is evaluated anonymously by at least two readers. Final decisions are the responsibility of the editors.

BRASIL/BRAZIL publica ensaios sobre Literatura Brasileira e Literatura Comparada enfocando a Literatura Brasileira, bem como resenhas, entrevistas com escritores, traduções para o inglês e inéditos de poesia e prosa de autores brasileiros. Só serão examinadas contribuições de assinantes efetivos de BRASIL/BRAZIL. Estas, em duas vias de no máximo 30 laudas em espaço duplo (veja Folha de Estilos), serão submetidas à apreciação do conselho editorial. Os editores são inteiramente responsáveis pela seleção final.

Redação e Assinaturas (Brasil)

Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo

Endereço para correspondência: Rua Ten.-Cel. Fabrício Pilar, 205/301

90450-040 Porto Alegre, RS, Brasil

Tel.: (51) 3330 8050

E-mail: revistabrasilbrazil@gmail.com

Dados bancários: Banco Bradesco, Número 237, Agência 1971, conta 0016834-3

Brasil/Brazil é publicada semestralmente,

a R\$ 50,00 ao ano para assinaturas individuais no Brasil.

Número avulso: R\$ 30,00.

Editorial Office and Subscriptions (USA)

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Box O – Brown University

Providence, R.I. 02912, USA

Tel.: (401) 863-3042

E-mail: brasilbrazil@brown.edu

Brasil/Brazil is a semestral publication,

at US\$ 35.00 a year for individual subscriptions. Individual (past) issues:

US\$ 12.00 each. Institutional membership is \$70 per year.

Visite o *site* de Brasil/Brazil na Internet no endereço: [www.brown.edu/](http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/publications/brasil.html)

[Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/publications/brasil.html](http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/publications/brasil.html)

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a Brasil/Brazil deverão ser encaminhadas à Redação em CD-ROM ou por e-mail, digitadas nos processadores de texto usuais, observando o seguinte formato:

(1) Para a seção ENSAIOS, apresentar o título e eventual subtítulo, nome do Autor e instituição a que pertence, seguido de abstract em inglês se o texto for em português, ou vice-versa, e palavras-chave. Inserir as notas no final do texto e as referências bibliográficas também, sob os subtítulos "Notas" e "Trabalhos citados". Marcar as primeiras no texto com números elevados e as segundas entre parênteses, com o sobrenome do Autor, quando não foi mencionado antes, e o número da página, sem vírgula de separação. Apresentar citações de mais de quatro linhas em bloco separado e recuado.

(2) Para a seção LITERATURA – que inclui inéditos em português, textos traduzidos para o inglês ou entrevistas com escritores – em textos inéditos, apresentar o título, o Autor e breve informação biográfica. No caso de traduções, citar o nome do tradutor e sua instituição, mencionando, no final, a fonte utilizada, com a referência bibliográfica completa. No caso de entrevistas, fazer constar o nome do entrevistado e um subtítulo que abarque o assunto, o nome do entrevistador, a instituição a que pertence e um pequeno texto introdutório sobre as circunstâncias da entrevista. As perguntas e respostas devem ser antecedidas de duas iniciais maiúsculas que identifiquem o entrevistador e o entrevistado.

(3) Para a seção RESENHAS, iniciar com a referência bibliográfica do texto resenhado, incluindo o número de páginas. Assinar no final, informando a instituição do resenhista.

(4) Indicar todas as referências bibliográficas, seja no texto, nas notas ou nos trabalhos citados, segundo a norma técnica da ABNT, para textos brasileiros, e segundo a norma da MLA, para textos estrangeiros.

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

All submissions to Brasil/Brazil should be sent to the appropriate editor in the respective countries on CD-ROM, IBM compatibility, or by e-mail, and in Word for Windows or Word Perfect, observing the following format:

(1) For the section titled ESSAYS, provide the title and subtitle, the author's name and home institution plus abstract and key words. Place footnotes, as well as bibliography, under the titles "Notes" and "Works Cited" at the end of the text. Within the text, place the numbers of the notes above the line and the titles in parenthesis with the author's last name when not previously cited, plus the number of the page without a comma. Place quotes of more than four lines in a separated indented block.

(2) For the section titled LITERATURE – which includes unpublished texts in Portuguese, texts translated into English or interviews with writers –, in the case of literary texts, place the title, the author and a brief biographic note; in the case of translations, place the name of the translator. At the close of the texts in translation, cite the source used for the translation, with the complete bibliographic reference. In the case of interviews, record the name of the interviewee and a subtitle reflecting the topic of the interview, the name of the interviewer and his/her home institution, along with an short introductory statement describing the context of the interview. Include within the text the questions and answers preceded by the initials, in caps, of the interviewee and the interviewer.

(3) For the section titled REVIEWS, begin with the full bibliographic reference of the text under review, including the number of pages. Place the name and home institution of the reviewer at the close of the review.

(4) Provide all bibliographic references, either within the text, the notes or the works cited, according to the technical format of the ABNT, for Brazilian submissions, and according to the MLA format for submissions from other countries.

North American submissions may also be sent in Microsoft Word 4 or 5 or OS 10 for the Macintosh. Any posted submissions should include two paper copies of the text along with the CD.

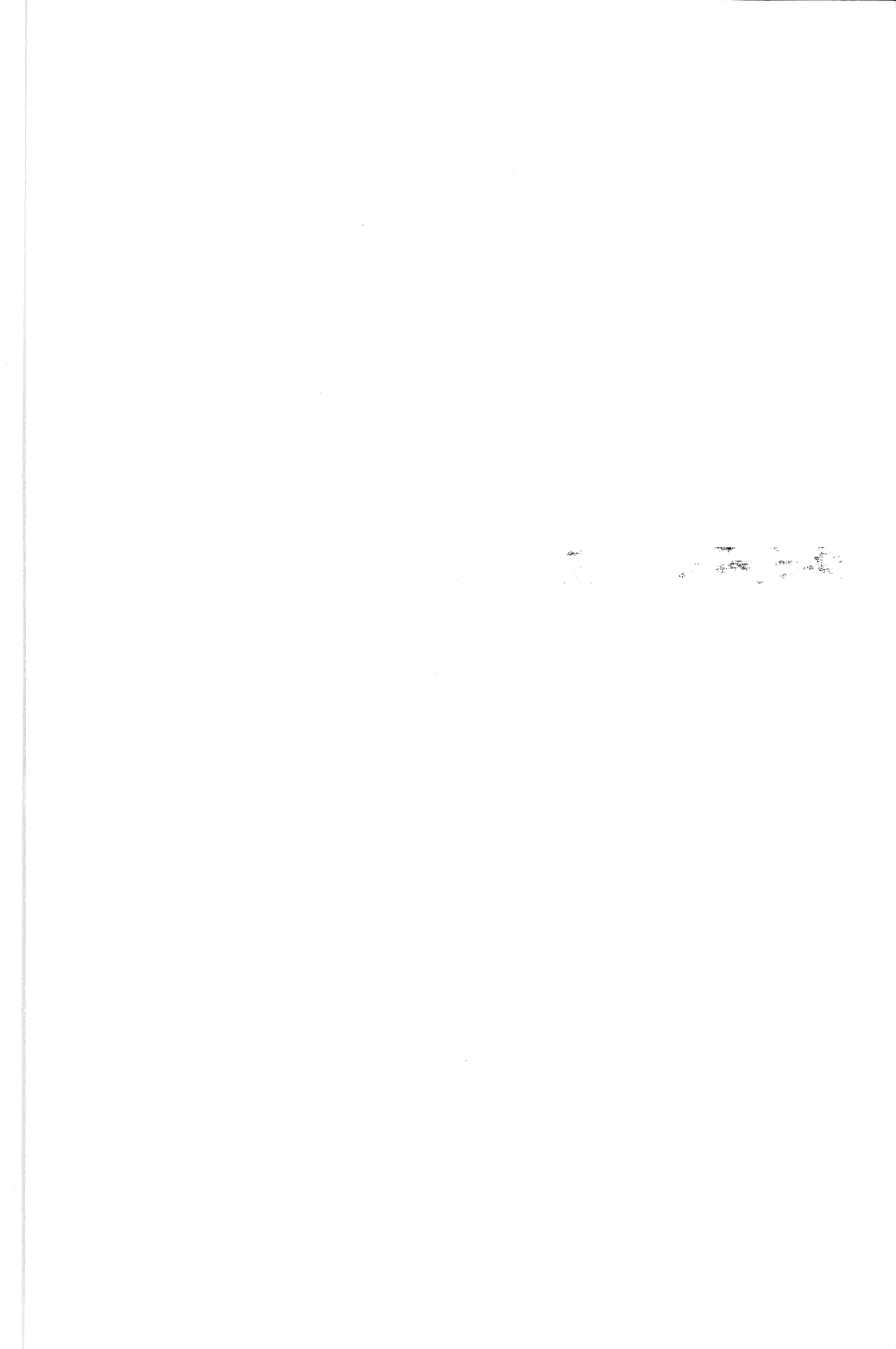
Impressão:

Evangraf

Rua Waldomiro Schapke, 77 - POA/RS

Fone: (51) 3336.2466 - (51) 3336.0422

E-mail: evangraf.adm@terra.com.br



BRASIL BRAZIL



ALOE V
Acervo Literário de Erico Veríssimo