

BRASIL

BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 17 / ANO 10 / 1997




**MERCADO
ABERTO**



ISSN 0103-751 X

Copyright © 1997 by **Brasil/Brazil**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO GRANDE DO SUL**

Chanceler

Dom Altamiro Rossato

Reitor

Ir. Norberto Francisco Rauch

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Mons. Urbano Zilles

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras

Dra. Regina Zilberman

EDIPUCRS

Prof. Antoninho Musa Naime

BROWN UNIVERSITY

President

Dr. E. Gordon Gee

Provost

Dr. James R. Pomerantz

Dean of the Faculty

Dr. Kathryn T. Spoehr

Director of the Department of Portuguese and Brazilian Studies

Prof. Onésimo T. Almeida

Coordinator of Brazilian Studies

Prof. Nelson H. Vieira

EDITORA MERCADO ABERTO

Editor

Roque Jacoby

ENSAIOS

Raduan Nassar: masculino e feminino, contemporâneo	
Tânia Pellegrini	9
Saga familiar e história política	
Regina Zilberman	27
Construindo realidades:	
indagações sobre a função da literatura no século XIX	
Maria Helena Rouanet	43
<i>Meu tio o iauaretê:</i>	
um homem-onça nas fronteiras brasileiras	
Chiara Vangelista	59

LITERATURA

Poems from <i>Instants of the world</i>	
Patrícia Bins	71

ENTREVISTA

João Gilberto Noll: o tempo da cigarra	
José Weis	79

RESENHAS	95
-----------------	----

FÓRUM	104
--------------	-----

Editores/Editors

Nelson H. Vieira (Brown University)

Regina Zilberman (Mercado Aberto)

Editores Associados/ Associate Editors

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini (PUC – Rio Grande do Sul)

Produtor Editorial/Editorial Assistant

Rosane Gava (Mercado Aberto)

Conselho Editorial/Editorial Board

Affonso Romano de Sant'Anna (PUC – Rio de Janeiro)

Candace Slater (University of California – Berkeley)

David Haberly (University of Virginia)

Elvo Clemente (PUC – Rio Grande do Sul)

Gregory Rabassa (Queens College)

João Alexandre Barbosa (Universidade de São Paulo)

Lygia Fagundes Telles (Ficcionista)

Silviano Santiago (Universidade Federal Fluminense)

Consultoria Editorial/Advisory Board

Dirce Cortes Riedel (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Earl Fitz (Pennsylvania State University)

Elizabeth Lowe (University of Florida)

George Monteiro (Brown University)

Heloísa Buarque de Hollanda (Univ. Federal do Rio de Janeiro)

Jon Vincent (University of Kansas)

Leticia Mallard (Universidade Federal de Minas Gerais)

Lígia Chiappini Moraes Leite (Universidade de São Paulo)

Malcolm Silverman (San Diego State University)

Maria Luisa Nunes (State Univ. of New York – Stony Brook)

Marisa Lajolo (Universidade Estadual de Campinas)

Moacyr Scliar (Ficcionista)

Randal Johnson (University of California)

Ricardo Sternberg (University of Toronto)

Sérgio Sant'Anna (Ficcionista)



BRASIL/BRAZIL publishes scholarly articles on Brazilian literature and in Comparative Literature with a focus on Brazilian literature, as well as book reviews, 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, 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.

Assinaturas:

Editorial Office (Brazil)

Editora Mercado Aberto Ltda.

Rua Dona Margarida, 894 – 90240-610 – Porto Alegre – RS

Tels: (051) 337 4833 – Fax: (051) 337 4905

<http://www.vanet.com.br/mercadoaberto>

E-mail: mercado@vanet.com.br

brsbrz@music.pucrs.br

Brasil/Brazil é publicada em junho e novembro, a US\$ 15.00 ao ano para assinaturas individuais e US\$ 40.00 para assinaturas institucionais e bibliotecas. No Brasil, a conversão é efetuada pelo dólar comercial.

Subscriptions:

Editorial Office (USA)

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Brown University – Box 0

Providence, R.I. 02912

Tel: (401) 863 3042

Brasil/Brazil is published in the months of June and November, at US\$ 15.00 a year for individuals, US\$ 40.00 for library and institutional subscriptions.

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a Brasil/Brazil deverão ser encaminhadas à redação em disquetes de 5 1/4 ou 3 1/2 polegadas, digitadas nos processadores de texto Word 5 ou Wordperfect, Word for Windows ou Wordperfect for Windows, observando o seguinte formato:

1) Para a seção ENSAIOS, apresentar o título e eventual subtítulo, nome do Autor e instituição a que pertence, abstrato em português para textos em inglês e vice-versa, de 10 linhas no máximo. 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 cinco linhas em bloco separado e recuado.

2) Para a seção LITERATURA, que inclui inéditos em português ou textos traduzidos para o inglês, apresentar o título, o Autor e, no caso de traduções, o nome do tradutor. No final de textos traduzidos, citar a fonte utilizada para a tradução, com a referência bibliográfica completa.

3) Para a seção ENTREVISTA, fazer constar o nome do entrevistado e um subtítulo que abarque o assunto, o nome do entrevistador, a instituição a que pertence e um texto introdutório de 10 linhas sobre as circunstâncias da entrevista. Apresentar o texto com as perguntas e respostas antecedidas de duas iniciais maiúsculas que identifiquem o entrevistador e o entrevistado.

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

5) Para a seção FÓRUM, dar um título à notícia e assinar no final, entre parênteses e mencionando a instituição a que pertence o colaborador.

6) Indicar todas as referências bibliográficas, seja no texto, nas notas ou nos trabalhos citados, segundo a norma técnica da ABNT, para textos nacionais, 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 diskettes of 5 1/4 or 3 1/2 inches, IBM compatibility, and in either of the following programs – Word 5 or Wordperfect, Word for Windows or Wordperfect for Windows** – observing the following format:

(1) For the section titled **ESSAYS**, provide the title and subtitle, author's name and home institution, and an abstract in Portuguese for texts in English and vice-versa of no more than ten lines. 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 five lines in a separated indented block.

(2) For the section titled **LITERATURE**, which includes unpublished texts in Portuguese or texts translated into English, place the title, the author and, in the case of translations, 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.

(3) For the section titled **INTERVIEW**, 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 introductory statement of ten lines 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.

(4) 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.

(5) For the section titled **FORUM**, provide a title for the news item and place, within parenthesis, the author's name and home institution.

(6) 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 for the Macintosh. All submissions should include two paper copies of the text along with the diskette.

**RADUAN NASSAR:
MASCULINO E FEMININO, CONTEMPORÂNEO**

Tânia Pellegrini
Universidade Estadual Paulista
Araraquara, SP

This article argues that Raduan Nassar in the text *Um copo de cólera* mixes the vestiges of values previously reserved for Brazilian regional literature (land, family, man) with elements typically associated with contemporary urban fiction (uncertainty, angst, imbalance, etc.) to create a dense yet subtle work. The redefinition and the questioning of many of Brazilian society's patriarchal values and ideas, which were challenged by "modernization" during the military regime, are subversely expressed in the treatment of social relations, especially between men and women. In the final analysis, that subversion is reflected in the inability to define the text within a specific literary genre.

*Num mundo estapafúrdio – definitivamente fora de foco – cedo
ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista.
(Raduan Nassar, Um copo de cólera)*

A prosa de ficção, no Brasil, pode ser considerada uma das mais novas do mundo, pois mal completou cento e cinqüenta anos. Mesmo tendo se iniciado como uma das “primas pobres” da literatura portuguesa, e por isso às vezes um tanto rarefeita e hesitante, sobretudo durante o período colonial, vista historicamente, pode-se afirmar que já abriga um grupo de autores importantes, surgidos sobretudo sobre a base de um esforço longo e continuado para a construção de uma literatura diferente daquela de Portugal, que correspondesse à formação da nacionalidade brasileira, como aponta Antonio Candido (1969). Tais autores, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, são, com certeza, comparáveis aos melhores das outras literaturas nacionais. Parecem poucos, os quatro, mas grandes autores são raros em qualquer literatura; a maioria de qualquer conjunto sempre é composta de autores médios, como afirma Berta Waldman, acrescentando: “a abundância, para mais ou para menos, decorre de uma literatura média composta de diluidores talentosos dos autores de gênio. Esses escritores médios são necessários em qualquer literatura. São eles que mantêm, como se diz, a carruagem em marcha” (1969).

Nessa linha, quando hoje se fala em narrativa contemporânea, no Brasil, não se pode ter unicamente em vista a idéia de “grande autor”, mesmo porque ainda não há suficiente perspectiva histórica para afirmar quem terá força suficiente para construir uma obra de relevo, quais aqueles que se revelarão bons autores de manutenção, ou ainda, aqueles outros que,

mesmo tendo escrito obras significativas, acabarão não resistindo às expectativas do mercado, o qual vem se impondo como uma espécie de novo critério de valor, cada vez com maior força.

Há ainda um outro elemento a considerar, ligado à questão da periodização. Costuma-se hoje usar o termo “contemporâneo”, em relação à literatura brasileira, de maneira mais ou menos vaga, referindo-se àquela produzida a partir da década de 20, sendo que aí “contemporâneo” passa a ser um sinônimo difuso de “moderno”, obviamente ligado ao sentido de “modernista”. Então, o autor contemporâneo seria o autor moderno, ou melhor, aquele que, por suas características, encontra-se mais ou menos ligado às questões estéticas levantadas desde a Semana de Arte Moderna, em 1922. Ora, 1922 está a completar quase um século e muitas foram as transformações pelas quais passaram o País e o mundo desde então, transformações essas econômicas, políticas, sociais e técnicas, que influenciaram sobremaneira também os modos de produção cultural e literária.

No Brasil, essas transformações acentuaram-se a partir da década de 60, com o advento do regime militar, que além de investir na “modernização”, através da industrialização do país – deixemos de lado os “investimentos” político-sociais e seus efeitos, por demais conhecidos –, incentivou, por meio de mecanismos variados, a implantação de modernas técnicas e esquemas de organização no setor da cultura, o que culminou na definitiva consolidação de um novo mercado de “bens” culturais, dentro do qual vai se inserir a literatura.

Desse modo, seria mais adequado usar o termo “contemporâneo” com referência ao período que se inicia mais ou menos nessa década, a qual, em termos culturais, vai assistir o esvaziamento gradativo dos cinemas, o surgimento das rádios FM, a televisão ocupando todos os espaços públicos e privados, a expansão do mercado fonográfico, o crescimento do mercado editorial, a definitiva profissionalização do escritor e a introdução dos computadores.

Os autores que começam a escrever nesse período ou que continuam a produzir ao longo de seu curso, não podem evitar, no conteúdo e na forma de seus textos, as marcas do novo horizonte econômico, social, técnico e ideológico que se desenha, sendo essas marcas o índice de sua contemporaneidade.

Desse modo, aos poucos vão ficando raros, então, temas ligados à terra, à natureza, ao misticismo, ao clã familiar, ao sincrétismo religioso, que recheavam a chamada literatura *regionalista*, uma das vertentes mais atuantes da ficção brasileira, desde o século XIX, cujos ápices Graciliano Ramos e Guimarães Rosa representam. Esses resíduos de um mundo pré-capitalista encontram representantes em textos de Jorge Amado, Márcio Souza, Antônio Torres, João Ubaldo Ribeiro, Darcy Ribeiro e outros, todavia sem a agudeza descarnada de Graciliano ou o experimentalismo quase poético de Rosa.

O que ganha espaço é a outra vertente, a da temática urbana, intimista, com ênfase na solidão, ansiedade e angústia relacionadas a todos os problemas existenciais colocados pela vida nos grandes centros urbanos, temática essa na qual, sem dúvida, vez ou outra insinuam-se bem longe ecos machadianos e despona, maior ou menor, a influência de Clarice Lispector. Inserido nessa vertente urbana, mas constituindo um seu aspecto particular e único, está o *realismo feroz* (Candido, 1987, 212), presente já em Dalton Trevisan, acentuado em João Antônio, potencializado em Rubem Fonseca (ressalvadas as óbvias diferenças entre eles), com certeza produto de um tempo de violência em todos os níveis.¹

Surgem também os primeiros textos abordando a questão homossexual, como os de Caio Fernando Abreu, já nos anos 80, e o exercício de pseudotransgressão literária de Sérgio Sant'Anna, de distantes raízes oswaldianas, muito relacionado à sociedade de consumo. Todos esses autores, ao lado de muitos como Luís Vilela, João Gilberto Noll, Moacyr Scliar, João Silvério Trevisan, Zulmira Ribeiro Tavares, Ignácio de Loyola Brandão, Raduan Nassar, etc. são os novos narradores brasileiros – os “novíssimos”, como às vezes são chamados –, os verdadeiramente contemporâneos, e dentre estes e outros já se destacam aqueles que, talvez, farão mais que apenas manter o “andar da carruagem”.

Nessa linha, vem se revelando extremamente instigante o trabalho de Raduan Nassar, autor de apenas dois livros, *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, nos quais entrecruzam-se resquícios de valores antes reservados à literatura chamada *regionalista* com elementos típicos da ficção urbana, o que confere ao seu texto traços da mais viva contemporaneidade,

expressa sobretudo numa espécie de subversão de forma e conteúdo. Tal subversão está também necessariamente ligada à redefinição e questionamento de muitos dos valores e ideais patriarcais típicos da sociedade brasileira, postos em xeque a partir da “modernização” encetada durante o regime militar, por mais conservadora que esta tenha sido. Em *Um copo de cólera* a mencionada subversão imprime sua marca no tratamento conferido às relações sociais, notadamente entre homem e mulher, e, em última instância, expressa-se na indefinição do texto enquanto gênero literário.

De fato, a crítica ligeira dos jornais e revistas parece não ter chegado a um acordo com relação ao gênero desse texto, que passou quase despercebido por ela e pelo público em geral, quando da sua primeira publicação, em 1978. Não obstante, a crítica acadêmica logo lhe reconheceu extraordinário valor e, muito embora o livro não tenha aparecido com destaque em listas de mais vendidos, circulou preferencialmente nas mesas de cabeceira de leitores selecionados, assim como *Lavoura arcaica*, de 1975.

Publicados numa década marcada por situação política específica criada pela ditadura militar, culturalmente materializada na censura, ambos causaram uma certa perplexidade – seguida de discreta euforia, por parte dessa mesma crítica – por romperem com a predominância da narrativa de cunho político claro ou implícito, dominante no período, muitas vezes mais preocupada com o conteúdo do que com a forma, embora eles mesmos apontassem para a possibilidade desse tipo de leitura – a política –, pela densa abrangência de seu simbolismo.²

Bem a propósito, a contracapa da edição aqui utilizada pergunta: “O que é um copo de cólera? É uma guerra entre sexos? É um discurso do marginalizado? É uma descrição de Narciso? É uma reflexão sobre o poder? É um confronto entre a força do corpo e o postigo das ideologias? É uma reflexão sobre as relações entre razão e emoção? É uma história de amor?” E responde: “Pode ser tudo e até mais, *mas é sobretudo linguagem*” (Grifo meu). Seja como for, parecia enfim surgir nas letras brasileiras contemporâneas um escritor com perfeito domínio da língua e da linguagem literária, capaz de criar, num estilo muito particular, livros inteligentes que, a seu modo, também prestavam contas às injunções da realidade social e política do momento.

Se *Lavoura arcaica* recebeu sem problemas o rótulo de romance, o mesmo não ocorreu com *Um copo de cólera*. Chamado de novela, *narrativa sintética*, *romance*, *pequeno romance*, o texto curto, de apenas oitenta e uma páginas, envolve muito mais questões que a de seu enquadramento enquanto gênero, a qual, contudo, é delas um índice significativo.

Há mais de meio século, Walter Benjamin já afirmava ser muito vasto o horizonte a partir do qual se impunha repensar a idéia das formas ou gêneros literários, com vistas a alcançar as “formas de expressão adequadas às energias literárias do (nosso) tempo” (123). Observada por esse prisma, a indefinição genérica de *Um copo de cólera* confere-lhe um toque de indiscutível atualidade naquilo que se refere justamente à reformulação pela qual vêm passando os gêneros literários, agudizada hoje pela acelerada transformação do horizonte técnico, num nível que Benjamin jamais ousaria pensar.

Claramente centrada num estilo que reflete uma percepção imediata e veloz da realidade, entremeando movimento, fala e pensamento das personagens em cortes abruptos, o texto também poderia ser chamado de *conto* e provavelmente só não o foi porque sua extensão ultrapassa um pouco a média usual para narrativas desse tipo. Tem unidade de ação, poucas personagens, densidade, intensidade, tensão e brevidade, tudo o que se costumou achar adequado para os contos em geral.

Se o rótulo aqui só tem importância pelo que *não* consegue definir, o mesmo não acontece com o texto em si. Narrativa hemorrágica, rompe de repente uma barragem minada que, entretanto, depois ainda fica de pé. As palavras irrompem, ferinas, em cáustica enxurrada, respingando fel, instaurando o caos na clara ordem das coisas banais. As frases escorrem, rápidas e líquidas, como o conteúdo de um copo emborcado, só vírgulas como goles abruptos, um copo de cólera que se despeja ou engole e depois descansa vazio...

Trata-se de um momento na vida de um homem, um dono de chácara, sua mulher e o casal de empregados, momento esse que se instaura de repente, em meio à suave quietude da manhã fria que sucede uma noite de amor entretanto carregada de indícios. A ordem aparente súbito se rompe com um fato corriqueiro: o homem enxerga um buraco feito por formigas na verde uniformidade de uma cerca-viva.

...e essas coisas quando acontecem a gente nunca sabe bem qual o demônio, e, apesar da neblina, eis o que vejo: um rombo na minha cerca-viva, aí de mim... (28)

Esse é o fato banal a desencadear a crise, um violento acesso de cólera, que cresce a partir daí, como círculos concêntricos na água parada, cuja irradiação atinge primeiro a empregada, depois seu marido, mas toca principalmente a mulher, desdobrando-se então numa espécie de duelo verbal em que as palavras ferem tanto quanto a movimentação dos corpos e o dardejar dos olhares. Contudo, esgotado o copo, a cólera se aplaca e restaura-se a ordem (qual?), tanto que o último capítulo tem o mesmo nome do primeiro, *A chegada*, mudando porém o foco narrativo que, da primeira pessoa do homem, passa agora à primeira pessoa da mulher. Fecha-se o ciclo (conserta-se a cerca), restaura-se o equilíbrio rompido e, na aparência, tudo volta a ficar como fora.

O espaço de tempo ocupado entre as duas chegadas é preenchido de determinações que se estruturam com base numa relação triangular, na qual o vértice é a figura masculina, o macho e patrão. Num dos lados da base, a mulher, no outro, os caseiros. Se é verdade que esse triângulo enforma claramente a questão do poder e da ordem, estabelecidos de cima para baixo, do mais forte para o mais fraco, todavia não o faz de modo linear, pelo menos não no que se refere à relação homem/mulher, que se lerá melhor se feita pelo avesso. Dizendo de outra forma, o colérico transbordamento do macho pode ser entendido como o seu contrário, não como furibundo exercício de dominação, mas como exorcismo da dependência, frustração e incompletude em relação à mulher, que só em presença dela se aplacam. Consciente do perigo que ela, enquanto necessidade física e psicológica, representa, o macho corcoveia e sacode os arreios ("mas – atrelado à cólera – eu cavalo só precisava naquele instante de um tiro de partida") (34) numa vã tentativa de se libertar, ao mesmo tempo que escolhe os empregados, contudo já acostumados à submissão.³

Temos nesse livro de novo o discurso em primeira pessoa, como na grande maioria das narrativas contemporâneas brasileiras. De novo o eu, minimizado e perplexo, que na escrita busca recompor a integridade perdida, que na escrita disfarça o

medo e a frustração quase à flor da pele, tanto que basta um fato da magnitude de uma formiga para romper o equilíbrio a duras penas mantido. O buraco no ligustro da cerca-viva é o buraco através do qual se pode olhar para além do jardim e da casa quieta, o buraco que representa o desequilíbrio e a desordem, as paixões deixadas à solta,⁴ a torrente desatada, pois a normalidade da branda quietude é como que o disfarce de um reservatório interior subterrâneo e turvo: "... as cortadeiras trabalham em geral no escuro da noite" (35).

Desde o início, a atitude do homem pauta-se pela contenção e pela representação, como se ele fosse espectador de si mesmo: "...parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém, e este alguém éramos sempre eu e ela, cabendo aos dois ficar de olho no que eu ia fazendo, e não no que ela ia fazendo..." (10). Observando e controlando cada gesto ou sentimento, mesmo no ato de amor, ao qual não parece se dar inteiro,⁵ ele se mostra como personalidade dividida, Narciso, que precisa sempre do olhar de outrem para se sentir completo e, como num teatro, a platéia é o seu espelho. Pessoalmente, "ator, (eu) só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía" (37) e no clímax do exercício do papel, cheio de sutilezas e filigranas, afive-la ao rosto uma máscara demoníaca, que surpreende essa mesma platéia pela virulência.

...precisava mais do que nunca – pra atuar – dos gritos secundários de uma atriz, e fique bem claro que não queria balidos da platéia, longe disso, tinha a lúcida consciência então de que só queria meu berro tresmalhado... (40)

Mais ainda: ele quer transformar a todos, a mulher e os empregados, em co-participes do seu ato, ampliando o jogo de cena, de maneira a reinar sozinho como protagonista onipotente, desde que, no fundo – inseguro e ameaçado – é sempre o mais agudo e implacável espectador de si mesmo. Isso se revela pelo modo obsessivamente meticuloso com que *observa os outros a observá-lo*, atento aos seus menores movimentos.

...e ela onde estava eu sentia que me olhava e fumava como eu, só que punha nisso uma ponta de

ansiedade, certamente me questionando com a rebarba dos trejeitos, mas eu nem estava ligando pra isso... (28)

Embora negue com veemência, até a opinião dos caseiros importa-lhe e o incomoda; olha atento dona Mariana a olhá-la lá da horta, tentando ver nela o que ela vê de si :

...comecei a pensar quase com cuidado no que poderia passar pela sua cabeça de purezas, e fui concluindo como sempre (...) “bolas! pra sua falta de entendimento, dona Mariana, sim, a mesma cama escancarada, mas bolas! pro que a senhora pensa” ... (25)

É como se sua inteireza pessoal residisse sobretudo na opinião e manifestação dos outros, numa admirável atualização do problema da identidade, da divisão do ser e do desdobramento da personalidade, simbolizados pelo mito de Narciso. Isso leva ao questionamento implícito dos limites entre ordem e desordem, entre equilíbrio e desequilíbrio e até entre razão e loucura, se quisermos considerar essa última como o paroxismo de impulsos irrefreáveis que subitamente acometem o narrador, numa espécie de ato gratuito e inexplicável, o qual, contudo, mais revela do que busca esconder. Sim, pois como ele mesmo explica, as nuances são mais sutis e os limiares muito mais fluidos do que se poderia pensar:

...minha razão naquele momento trabalhava a todo vapor, suspeitando menos ainda que a razão jamais é fria e sem paixão, só pensando o contrário quem não alcança na reflexão o miolo propulsor, pra ver isso é preciso ser realmente penetrante... (33)

Dessa forma, se os atos e sentimentos do narrador parecem cercar-se de um halo de absurdo, de gratuidade (“mas o que foi?”) (28), que tornaria difíceis quaisquer valorações morais ou psicológicas, na essência revestem-se de uma lógica própria, de uma razão específica, peculiar à paixão desenfreada, que o tempo todo disseca, analisa e seleciona sua própria

substância, enquanto nela se consome. É no fio dessa lâmina⁶ que o relato se constrói: a ambigüidade dessa razão dilui os conceitos preestabelecidos e revela um mundo escorregadio, onde os opostos se interpenetram e dissolvem.

Apesar da organização linear e cronológica dos fatos, estruturados em capítulos – *A chegada, Na cama, O levantar, O banho, O café da manhã* –, que pressuporia a quieta ordem de uma rotina comum, nada se mantém sob esse aparente controle. As formigas trabalham na escuridão, apesar do calculado esforço para manter o silêncio e o equilíbrio: “...no terraço a gente só ouvia o ruído alegre do alumínio das panelas, e eu estava achando muito bom que tudo fosse exatamente assim...” (25).

Antes que se desencadeie a crise, porém, há um breve instante em que o homem parece apaziguado, quando o que sobressalta na crueza anterior do ato amoroso quase desaparece: é o banho, no qual a água do chuveiro como que limpa o “visgo grosso” (16) da vontade de potência, transformando de novo o narrador num menino que se entrega dócil ao carinho materno (“e eu ali, todo quieto e largado aos seus cuidados”) (20),⁷ como em suave reminiscência:

...e com os olhos escondidos vi por instantes, embora pequenos e descalços, seus pés crescerem metidos em chinelões, e senti também suas mãos afiladas se transformarem de repente em mãos rústicas e pesadas, e eram mãos minuciosas que me entravam com os dedos pelas orelhas, me cumulando de afagos, me fazendo cócegas, me fazendo rir baixinho sob a toalha... (21)

A linguagem maleável consegue “efeitos especiais” plásticos e inesperados, em que a carga visual fica por conta da transformação de pés e mãos jovens e ágeis em similares “rústicos e pesados”, com uma irreprimível dose da ternura que falta em todo o resto do relato masculino. Esse instante fugaz, que quase passa despercebido, essa súbita imagem simbiótica da mãe/mulher ilumina o texto com a tênue luz da fragilidade masculina, a medo revelada: “...eu só sei que me entregava inteiramente em suas mãos para que fosse completo o uso que ela fizesse do meu corpo...” (22).

Assim, é o ritual do banho que revela um dos conteúdos dessa que, na verdade, é mais que tudo uma relação de dependência mútua. Entretanto, a ele corresponde, ao contrário, o ritual do amor, sendo que ambos estão carregados de simbologia. Se, no primeiro, são as mãos e dedos da mulher que agem e controlam, disfarçadas na tarefa inofensivamente feminina de cuidar do asseio do amante, no último são as masculinas que dirigem e subjugam às claras, imprimindo uma “elaborada geometria” (14), calculadamente passional, que a mulher aceita como parte do jogo: “...eu, fechando minha mão na sua, arrumava-lhe os dedos, imprimindo-lhes coragem, conduzindo-os sob meu comando...” (12). Juntamente com as mãos, porém com muito mais força simbólica, os pés completam a inquietante relação.

“Patás” (38), “cascos” (39), inconfundíveis sinais de força e dominação, esses pés masculinos todavia também são dois desconcertantes “lírios brancos”(15), fetiches eróticos irresistíveis para a mulher, com toda sua carga sexual aflorando no clímax da discussão entre os dois, à página 70. Na verdade, porém, eles são uma insofismável imagem narcísica masculina, cultivada na meticulosa descrição de cada detalhe:

...firmes no porte e bem feitos de escultura, um tanto nodosos nos dedos, além de marcados nervosamente no peito por veias e tendões, sem que perdessem contudo o jeito tímido de raiz tenra... (11)

O todo pela parte. Esses pés que se sentem ternos, que se sabem tenros e naturais, “como se tivessem sido arrancados à terra” (11),⁸ mas que usam a “prensa do calcanhar”(30) quando querem demonstrar força, são um retrato de si que o narrador exhibe, talvez sem perceber: contraditório, dividido, frágil na nudez que a rudeza das botas na maior parte do tempo encobre. Como fêmea, a mulher capta a muda linguagem desses pés que se oferecem brancos e limpos e, apesar e por causa de sua fragilidade, o apelo sexual que deles emana transforma-os em instrumentos de dominação, no jogo que ambos jogam com perícia: “...e eu vi então que eu tinha definitivamente a pata em cima dela...” (70).

A sexualidade latente e/ou declarada é o moto-contínuo de todo o texto, o responsável pela economia narrativa e pela

linguagem que escorre, liquefeita, tanto que o capítulo principal tem o nome de *O esporro*, ou seja, jato seminal, jorro incontido, como se na explosão colérica se produzisse um outro orgasmo, muito mais forte, do qual os anteriores, reais, porém apenas sugeridos, foram apenas preâmbulos: “ela nunca tinha o bastante, só o suficiente” (67). Através dessa sexualidade irreprimível alcança-se um nível mais profundo, que vai tocar questões relativas à tentativa de transformação da mulher em objeto do homem, estreitamente vinculadas à alienação e reificação.

Todo o texto sugere um surdo intento de devoração da mulher através do discurso masculino, dominante, de que o ato sexual é apenas a metáfora. A realização deste, filtrada pelo tempo da memória – “(que) trabalha e embaralha simultaneamente coisas díspares e insuspeitadas” (15) – e pautada por um quase sadismo, revestido do que “existia (em mim) de mais torpe e sórdido” (12), deixa inequivocamente aflorar a vontade de potência masculina que, entretanto, é usada em proveito próprio pela mulher, parceira e cúmplice atuante no ritual, fruidora de todo o prazer que lhe cabe. Essa “devoração consentida”, porém, só existe na cama; fora dela, a mulher revela-se a “femeazinha emancipada” (30), que reage, contesta e enfrenta, retribuindo à altura o esporro aparentemente inexplicável. Assim como “inteligência ágil e atuante” (14) na cama – nas palavras do próprio parceiro – ela não se presta ao papel de simples objeto de prazer, também não aceita o de platéia ou atriz coadjuvante, que apenas secunda o monólogo do protagonista. Participa como sujeito de uma cena que não escreve, mas que pressente como sua também, na medida em que intui a importância do próprio papel: esse é um dos elementos a espicaçar a ira masculina e a determinar o ritmo do discurso.

O duelo verbal que se instaura, a partir do esporro inicial, tematiza as várias formas de dominação, de que a relação homem/mulher é apenas um nível. As relações de classe surgem nítidas, com toda a sutileza de suas contradições, não no tratamento direto dado aos empregados, que amedrontados saem de cena – óbvio índice –, mas na substância do discurso masculino, que vitupera contra o “populismo” da mulher, de quem não suporta o jeito de tagarelar “tão democraticamente com gente do povo que, por sinal, era uma das suas ornamentações

prediletas" (30). Ele aponta, apoplético, a contradição de quem nunca "dá o ar de sua graça nas áreas de serviço" (*id.*), esses "filhos arrependidos da pequena burguesia, competindo ingenuamente em generosidade com a maciez de suas botas, extraíndo desse cotejo uns fumos de virtude libertária..." (38).

O que ressuma desse caldo, construído num diálogo fortemente em que as palavras sucedem o pensamento num ritmo de galope, é o quadro ideológico dominante dos anos da repressão, em que as várias posições de esquerda se digladiavam pela melhor forma de ocupar o pouco espaço que restava para ação ou esperança sob as patas da ditadura. Alardeando o poder dos "próprios tribunais" (49), negando qualquer "'ordem' que se instale" (58),¹⁰ caracterizando o povo como "massa de manobra" (*id.*),¹¹ zombando dos "filhos arrependidos da pequena burguesia" (p.38), derrubando "o altar dos dogmas" (44), exaltando a "força do empirismo" (45), o narrador, no seu catártico discurso, incorpora ao texto – como nenhum outro conseguiu – o cerne das discussões políticas do período, com uma densidade na qual a paixão, tão negada então, é a corrente subliminar que se incorpora à razão exaltada, desnudando-lhe as fissuras, apontando as brechas, enfim, mostrando o buraco na cerca-viva, no corpo vivo do ser humano cercado.

Contudo, é preciso destacar que a ordem que ele renega aí é a que vem de fora, com as formigas, símbolo de organização eficaz;¹² os valores, os que lhe são impostos, inclusive os do poder constituído ("negado o respiro, me foi imposto o sufoco"), (52) e assim, anarquicamente, pode proclamar, em convulsão:

não aceito pois nem a pocilga que está aí, nem outra ordem que se instale, olhe bem aqui (...) tenho colhão, sua pilantra, não reconheço poder algum! (...) toda ordem privilegia... (59)¹³

O círculo se fecha: renegando qualquer poder que não seja o seu próprio, claramente falocêntrico, reage como pode ao domínio feminino que sente insinuar-se na sua carência de indivíduo só e fragmentado, que tem como único refúgio e lenitivo a chácara cercada – *locus amenus* – e as sólidas lembranças da infância em família, dentre as quais avulta com força a figura materna, uterina e envolvente.

Tanto aqui como em *Lavoura arcaica*, a força da personagem feminina é subliminar, sub-reptícia, insinua-se pelas rachaduras das paredes da casa, minando os fundamentos e vigas inabaláveis “daquela estufa” (76) com seu amor visceralmente carnal, feito de toques macios e cheiros mornos,¹⁴ ao contrário da seca autoridade de fato e de direito que protege o homem nesse universo machista. Em *Lavoura arcaica*, a figura do pai, personagem fundante, é a do pãtriarca, do *pater familias*, do pastor bíblico que tange seu rebanho para onde lhe apraz, até que uma ovelha desgarrada aponte a existência de outros caminhos, de abismos profundos, assinalando a autoridade de outros laços; aqui, essa figura ainda permanece, mas como uma fotografia desbotada sobre a cômoda do quarto: “... ele solene, o peito rijo, um grão de prata fechando o colarinho sem gravata, e mais a cara angulosa de lavrador severo, o bigode denso, o olhar de ferro...” (76), a povoar o inconsciente do narrador com seu apelo imemorial.

Eis que, esgotado o copo de cólera até a última gota, quando o narrador larga-se enfim, derreado, “um ator em carne viva, em absoluta solidão – sem platéia, sem palco, sem luzes...” (75), a primeira imagem que lhe vem à mente, como a socorrê-lo, não é a do pai, viga mestra, “círculo de luz”, mas a da mãe, sua contraparte feminina, uma espécie de área de penumbra, fundamentalmente entranhada em si, “o cotovelo fincado na mesa, a cabeça apoiada na mão, os olhos pregados no passado” (*id.*), espicaçando-lhe a culpa ao repetir mais uma vez a lição não cumprida de que “um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa e levanta outra casa para nela procriarem...” (76).

Dessa maneira, a figura feminina reveste-se de um sentido mítico, quase bíblico, ancorado no pecado original¹⁵ – e por isso pleno de culpas e conflitos – entretanto essencial para a completude do ser humano. Masculino/feminino, revela nas entrelinhas o discurso do homem, que, então, textualmente se completa no da mulher, do último capítulo, também *A chegada*, a sugerir um eterno retorno: “...eu, mesmo atrasada, sempre viria...” (80).

É quando toma forma definitiva a mulher também como personagem principal da narrativa, aquela cuja importância vem crescendo aos poucos pela força da negação, à medida que o

narrador, opondo-se-lhe, contra ela despeja sua fúria; aquela cuja quase ausência de fala diz mais que a própria voz, até que, no final, fica com a última palavra. Soberana, volta porque sabe que quer e que pode voltar; entra calma e vai decifrando as calculadas pistas espalhadas pelo amante, entre as quais avultam as "sandálias de couro cru, abandonadas displicentemente como as sandálias de uma criança" (81), a lembrar os pés brancos como lírios e tudo o que eles significam. Recolhendo os sinais com o olhar, como se fossem os últimos fiapos de afeto que ele deixara soltos, ela os fia devagar e suave no seu texto até chegar de novo ao quarto, onde mãe/mulher, sabendo-se necessária e vital, abre-se "inteira e prematura para receber de volta aquele enorme feto" (*id.*).

Assim, pode-se dizer que, além de uma reflexão sobre o poder e a autoridade, além de um confronto entre a razão e as paixões, além de um libelo político e de um poderosa história de amor, o livro é uma profunda reflexão sobre a complexidade do ser humano, dividido entre as pulsões masculinas e femininas que habitam o âmago de cada um, agudizadas num mundo hoje estapafúrdio, "definitivamente fora de foco" (52).

A toda essa complexa temática corresponde um estilo denso, "breve, descarnado pelo cálculo" (80), em que cada palavra parece incrustar-se no engaste da frase como pedra escolhida a dedo pelo matiz específico ou textura própria, de maneira a produzir, como que de propósito, a impressão de que nenhuma outra poderia substituí-la sem alterar substancialmente o conjunto, sem desfazer o elaborado desenho, profundamente individual e subjetivo. Se a seleção e a combinação das palavras acordam ecos poéticos de inegável ressonância pessoana, o encadeamento sintático torrencial, em que as vírgulas mais que nunca são apenas pausas para respirar, a fim de que não se perca o fôlego, lembra, por sua vez, as soluções encontradas por alguns autores latino-americanos, tais como García Márquez ou Roa Bastos.

O resultado disso é uma composição que nunca deixa que se desvaneça a percepção lingüística do texto, que nunca permite à força verbal ser substituída por imagens mais plásticas ou fotográficas, como costuma acontecer na maioria das narrativas de hoje, com freqüência tentando recriar, em simulacros verbais, as imagens cambiantes das telas dos cinemas ou da TV.

Paradoxalmente, porém, a economia das ações, contraposta ao esbanjamento de discurso, faz com que o leitor se sinta – sim – como se estivesse assistindo a um filme em câmera lenta, em que as ações fossem sempre retardadas, quadro a quadro, em fotogramas fixos, em imagens paralisadas pela força líquida dos pensamentos imediatamente transformados em palavras que tudo inundam, em primeiro plano. Alguns closes meticulosos em partes do corpo – pés, mãos, boca, língua, olhos – acentuam essa impressão e evidenciam uma temporalidade específica: tudo acontece em poucos e rápidos minutos engastados em outras tantas poucas horas, talvez vinte e quatro, se quisermos considerar que a volta da mulher deu-se no entardecer do mesmo dia.

É essa unidade de tempo, de uma certa forma estática, associada à unidade do espaço da chácara e à estrutura em quase monólogo, que faz com que, além de tudo, o texto tenha também um caráter teatral – aliás insistentemente assinalado no seu interior, como vimos – um caráter de cena clássica, quase fixa, enquadrada na moldura de um palco.

O entrecruzamento dessas possibilidades de linguagem – a teatral, a cinematográfica e a literária – é, portanto, uma das importantes marcas do nosso tempo no trabalho textual de Raduan Nassar. Um tempo que, no seu frenesi tecnológico, aproxima distâncias impossíveis, desenha horizontes improváveis, desconhece limites, territórios, fronteiras. Um tempo em que o indivíduo não se reconhece mais como sujeito, em que as relações entre os seres, entre as classes e entre os sexos desfazem antigos padrões para criar outros tantos esboços, projetos, rascunhos de possíveis aproximações, talvez melhores, talvez piores, mas com certeza bem outros. São essas incertezas do tempo que criam o homem incerto, a mulher incerta, o gênero incerto, traduzidos na forma metódica, audaz e peculiaríssima criada pelo autor, forma essa que, por trás da aparente rudeza e virulência, deixa transparecer um lirismo impregnado de força questionadora, eco de tempos outros, talvez, mas profundamente ancorado na experiência sensível da vida dos nossos dias.

Ainda é cedo para dizer se Raduan Nassar será um daqueles “autores de gênio” a que nos referimos no início deste trabalho, um “clássico” que será lido pelas gerações futuras; mas com certeza sua prosa apresenta a espessura e a densidade

necessárias que impellem a muitas releituras, ou seja, a uma possível permanência, apesar de tudo ainda um critério importante a determinar o valor de um texto.

NOTAS

¹ É importante também mencionar, não como vertente constante, mas como tipo específico de um período, a ficção produzida na década de setenta, sob o signo da censura e da repressão. São os chamados "textos de resistência", de caráter marcadamente político. A respeito, ver: PELEGRI, Tânia. *Gavetas vazias – ficção e política nos anos 70*. Campinas/São Carlos: Mercado de Letras/Edufscar, 1996; SILVERMAN, Malcom. *Protesto e o novo romance brasileiro*. São Carlos/Porto Alegre: Edufscar/Editora da Universidade, 1995.

² "...é importante para a gênese da obra ter-se em vista que ela foi escrita em 1970, em pleno período Médici." *Istoé*, 10/abr./1985.

³ Encontra-se esse mesmo tema, estruturado dessa maneira, em *Lavoura arcaica*, pungente narrativa de um incesto entre irmãos, André e Ana, em que a figura do pai representa a autoridade exercida sobre os filhos, mas solapada pela força da feminilidade das mulheres da casa, principalmente a mãe: "Se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição". (*Lavoura arcaica*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 136).

⁴ "...o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado." (*Lavoura arcaica*, 56).

⁵ Nesse sentido, é bastante feliz a solução encontrada para a descrição do amor físico, no capítulo *Na cama*. A descrição não é direta; proustianamente, o narrador descreve o momento em que, esperando pela mulher, já deitado, saboreia as minuciosas lembranças do último encontro. Ele não narra o ato, mas as lembranças que tem dele e, nessa espécie de narrativa de segundo grau, duplamente filtrada, *sozinho*, mais uma vez se faz espectador de si mesmo: "...e me atirando na cama fiquei aguardando por ela (...) e com isso fui repassando sozinho na cabeça as coisas todas que fazíamos..." (12).

⁶ "...a razão é pródiga, querida irmã, corta em qualquer direção, consente qualquer atalho, bastando que sejamos hábeis no manejo desta lâmina..." (*Lavoura arcaica*, 133).

⁷ "e eu ali, entregue aos cuidados de tantas mãos..." (*Lavoura arcaica*, 153): descreve-se também aí uma cena de banho, preparado pelas irmãs, quando André volta para casa, depois de ter dali fugido, tângido pelo medo e pela culpa.

⁸ A associação dos pés com a terra, elemento feminino, fundante, em que eles se prendem como raízes, é imagem recorrente também em *Lavoura arcaica*, como se por aí se realizasse a síntese uterina e apaixonada entre homem e natureza, entre homem e mulher: "eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando debaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era (...) me cobrir inteiro de terra úmida..." (32).

⁹ "...notei com o rabo do olho direito – espichada no canto da casa – a dona Mariana recolhendo com presteza a cara, e com o rabo do esquerdo – atropalhada entre as folhas do arbusto – apanhei em cheio a cara lerda do seu Antônio..." (49).

¹⁰ "...'ordem', palavra por sinal sagaz que incorpora, a um só tempo, a insuportável voz de comando e o presumível lugar das coisas..." (58)

¹¹ "...o povo fala e pensa, em geral, segundo a anuência de quem o domina..." (58)

¹² Desnecessário reiterar aqui as conotações de "exército" laborioso e eficiente, mas as formigas, como vimos, também estão relacionadas às angústias internas do narrador: "...eu estava dentro de mim, eu já disse (e que tumulto!), estava era às voltas c'o imbróglio, co'as contorções terríveis duma virulenta congestão, co'as coisas fermentadas na panela do meu estômago, as coisas todas que existiam fora e minhas formigas pouco a pouco carregaram..." (41)

¹³ "Hosana! eis chegado o macho! Narciso! sempre remoto e frágil, rebento do anarquismo!..." (59)

¹⁴ "...até que eu, que fingia dormir, agarrasse suas mãos num estremecimento, e era então um jogo sutil que nossas mãos compunham debaixo do lençol, e eu ria e ela cheia de amor me asseverava num cicio 'não acorda teus irmãos, coração' e ela depois erguia minha cabeça contra a almofada quente de seu ventre e, curvando o corpo grosso, beijava muitas vezes meus cabelos..." (*Lavoura arcaica*, 27).

¹⁵ Esse aspecto é muito forte em *Lavoura arcaica*, notadamente no que se refere à irmã, Ana, a qual carrega consigo toda a simbologia da serpente no paraíso: "...seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas e as flores dos cestos (...) os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta..." (31).

TRABALHOS CITADOS

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: —. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1969, 2. v.

—. A nova narrativa. In: —. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

WALDMAN, Berta. Romance. Para onde vai? *Correio Popular*, Campinas, 6 jun. 1996.

SAGA FAMILIAR E HISTÓRIA POLÍTICA

Regina Zilberman
PUCRS

How Poetry and History come together, overcoming Myth, is the tour-de-force of Aeschylus' *Oresteia*, and also of modern Verissimo's *O continente*. In one case, the political issues of the Trojan war and of the birth of democracy in Athens are resolved when the sexual and familial passions of the Atridae are neutralized by the youngest and desexualized generation, and power is passed on to the hands of the people, under the blessings of goddess Pallas Athena. Myth, thus, presides over the ultimate victory of History. In the second case, the narrative architecture is similar, with equivalent interplay of History and Myth, although there is no substitution of plural collectivity in State for individual and/or family authority. This strategy suggests that the characteristics of State formation in Rio Grande do Sul are better represented in fiction, with its power of providing coherent answers where History only leaves gaps.

*A estória não quer ser história.
A estória, em rigor, deve ser contra a História.*

Guimarães Rosa¹

Desde os gregos

As epopéias constituíram, para os gregos, as primeiras formas de narrar. Reuniram histórias de guerras – a de Tróia é matéria, pelo menos, da *Ilíada*, da *Pequena Ilíada* e do *Saque de Tróia* [*Iliupersis*] – e de famílias – como nas desaparecidas *Edipodia* e *Tebaida*, que passaram a responder pelo passado helênico, representado por seus heróis, oriundos da aristocracia e capazes de executar ações elevadas, conforme a expressão de Aristóteles, na *Poética*.²

De todas as guerras, a mais famosa foi a de Tróia; de todas as narrações da guerra de Tróia, a mais célebre foi a de Homero, nome que pode encobrir um poeta assim denominado que teria vivido no século VIII a. C., uma corporação de aedos profissionais ou uma pessoa de talento excepcional, mas de identidade ignorada. Mas nem a *Ilíada* nem a *Odisséia* dão conta de toda a guerra. Episódios esporádicos dela compõem o primeiro poema, centrado na cólera de Aquiles, motivada pelo arbítrio de Agamêmnon, que lhe roubou a escrava Briseida, e pela valentia de Heitor, que roubou a vida de seu amigo e parceiro, o bravo Pátroclo. Superados os motivos que desencadearam a ira do primeiro dos mirmidões, a epopéia se fecha, até de modo melancólico, apresentando os funerais de Heitor, cujo cadáver é resgatado por seu pai Príamo, cedido por Aquiles, num raro momento de piedade. A *Odisséia* aborda o *day after*, a partida de Tróia após a destruição da fortaleza pelas tropas aquéias, a dispersão da frota vencedora, a diáspora de Ulisses até a chegada desse, no

final do canto XII, à sua ilha natal, cuja reconquista ocupa os demais doze cantos, vale dizer, a metade do poema.

Os dois poemas centram-se nas proezas dos heróis, "*homens superiores*"³ que se defrontam com iguais, outros nobres, ou então com seres fantásticos e deuses que vão plantando dificuldades ao longo da trajetória do protagonista, vencidas todas, mas aos poucos, o que estende e protela a ação por 24 cantos, até chegar a um determinado ponto, nem sempre conclusivo, mas suficientemente terminal para encerrar o relato.

A guerra de Tróia de Homero não tem princípio, nem causas. A ação da *Iliáda* começa *in media res* e não chega a acabar, interrompida pelo narrador que, se retorna ao assunto na *Odisseia*, não é para contar o fechamento do conflito, e sim a abertura do outro. A tomada e destruição de Tróia não é apresentada nesse poema para concluir o primeiro, e sim para explicar o começo da aventura de Ulisses na direção de casa. Portanto, a guerra, que não teve início, também não finda, sendo apenas transferida de lugar, já que uma das razões para o périplo de Ulisses pelos mares e para seus infortúnios é a vingança de Poseidon, protetor de Tróia e desafeto do rei da Ítaca, responsável direto pela queda da cidade onde o soberano dos mares detinha seus templos.

É Ésquilo que, na *Orestéia*, vai narrar a história da guerra de Tróia, articulando suas causas e conseqüências e apresentando-a do começo até o final. Agamêmnon, a primeira tragédia da trilogia, é, por intermédio dos cantos corais e de alguns dos episódios, quase toda dedicada a recuperar os principais acontecimentos do conflito entre os aqueus e os troianos. O párodo, por exemplo, centra-se na reunião da frota dos aqueus em Áulide e no sacrifício de Ifigênia, a primogênita de Agamêmnon, que, chefe do exército helênico, precisou imolar a filha para obter a graça dos deuses e encaminhar seus aliados às praias de Tróia.⁴

No primeiro episódio, por sua vez, Clitemnestra, sabedora da derrota da cidade inimiga, lamenta o destino dos vencidos, imaginando a reação das mulheres após a perda de seus homens e da tranqüilidade doméstica:⁵

Neste momento os Aqueus dominam Tróia.
Na praça capturada certamente ouve-se
o burburinho de mil vozes bem distintas,

.....
Mulheres desvairadas tentam descobrir
os corpos dos irmãos e dos esposos mortos;
sobre os cadáveres dos pais crianças choram
(são lábios antes livres lamentando males).⁶

O primeiro estásimo refere-se ao crime de Páris, que desrespeitou o lar de Menelau, seduzindo e raptando Helena, esposa daquele. O segundo episódio, quando Clitemnestra recebe notícias atualizadas da tropa aqueia, apresenta a partida de Tróia e a dispersão dos gregos, matéria tratada na *Odisséia* e na epopéia, hoje desaparecida, os *Regressos* [*Nostoi*]. O segundo estásimo completa o retrospecto, quando volta ao tema da destruição de Tróia, atribuindo a Páris a causa do destino funesto da cidade.

Mais do que Homero, é Ésquilo que faz a crônica da guerra de Tróia, atribuindo-lhe uma causa – a atitude de Páris, desrespeitando o lar de Menelau, quando tinha sido recebido conforme as normas da hospitalidade – e conseqüências, quais sejam: a destruição da cidade e a dispersão dos gregos, já que nem todos têm oportunidade de, como Agamêmnon, chegar sãos e salvos a seu reino, providos de escravos, amantes (Cassandra, no caso desse general grego) e despojos.

Essa crônica de guerra e de dois povos é, por seu turno, uma crônica familiar. Histórias de família já tinham sido matéria de epopéias, mas Ésquilo procede à articulação fundamental: a história dos Átridas fica embricada à história da própria Grécia, pois, se o conflito entre Atreu e Tiestes têm causas internas – a rivalidade dos irmãos, o adultério e o crime –, os atritos vivenciados entre seus respectivos descendentes – Menelau e Agamêmnon, de um lado; Agamêmnon e Egisto, de outro – não podem ser dissociados de um plano mais geral, de natureza política e militar. Afinal, Agamêmnon vai à guerra para defender a honra de Menelau, maculada por Páris, tendo mesmo de imolar a própria filha para dirigir os favores divinos no sentido dos soldados aqueus, o que depois custa sua vida. É esse ato, de significado religioso, militar e político (estava em questão a liderança de Agamêmnon) que Clitemnestra entende como crime, justificando, uma década depois, o assassinato do marido. O mesmo acontece com Egisto: ele quer vingar a morte do pai,

Tiestes, apunhalando Agamêmnon que se banhava; ao mesmo tempo, é cúmplice da amante, Clitemnestra. Entretanto, o crime e o adultério colocam-no no comando de Micenas, de que se torna tirano até ser morto por Orestes, filho de Agamêmnon que, vingando o pai, recupera o poder a que teria direito enquanto herdeiro do rei.

A tragédia de Ésquilo ata a saga familiar à história política de uma cidade-Estado, unidade administrativa fundamental conforme o modelo de governo adotado pelos gregos no século V a.C., quando a *Orestéia* foi apresentada ao público ateniense pela primeira vez. A história política conta a passagem da tirania à democracia, pois Orestes é inocentado pelo areópago reunido sob a égide de Palas Atena, a deusa protetora da cidade de Atenas, que assim comemorava coletivamente a adoção de um sistema que a diferenciava perante as outras pólis da Grécia. Outra narração é a da instalação da justiça civil, exercida e executada por um tribunal que ouve o réu, em vez de eliminá-lo, e julga a partir dos argumentos favoráveis e contrários à sua ação. Esse mundo é o do público e do coletivo, em vez do privado e individual, que moveu as atitudes de Egisto e Clitemnestra, tendo se reproduzido na ação de Orestes e sua irmã, Electra, mas é superado ao final da tragédia, quando os juízes de Atenas submetem até as Fúrias, que querem beber o sangue do criminoso, em vez de entender seus motivos.

Com esse nome, a trilogia confere o principal papel a Orestes, o último descendente da família dos Átridas. Ésquilo concentra a ação na morte de Agamêmnon, matéria da primeira tragédia, e na vingança armada por seus filhos, Orestes e Electra, que punem a mãe e seu amante, Egisto, com a morte, sendo depois o rapaz julgado pelo tribunal de Atenas. Nos diálogos e cantos corais, a ação retrocede, voltando ao conflito entre os irmãos Atreu e Tiestes, quando o primeiro atraiu o segundo, e seus filhos, para uma armadilha mortal, sobrevivendo apenas Egisto, que depois responderá na mesma moeda: tornar-se-á amante da mulher de Agamêmnon, Clitemnestra, e juntos, os dois levarão o general à morte.

Entre esse evento passado e as ações contemporâneas apresentadas em cena, outro acontecimento merece destaque por Ésquilo: é a guerra contra Tróia, motivada pelo rapto de Helena, sendo atingido Menelau, irmão de Agamêmnon. Assim, o

mito não ultrapassa o período de três gerações, formadas todas elas pelos pares de irmãos: Atreu – Tiestes; Menelau – Agamêmnon; Orestes – Electra. Ésquilo deixa de fora outros crimes anteriores da família: o do ancestral Tântalo, que tentou enganar os deuses, oferecendo-lhes para comer a carne de seu filho Pélops, e foi punido com a sede eterna que, no Hades, não consegue saciar (é assim que Homero o mostra, quando Ulisses, na Odisséia, desce aos Infernos); e o de Pélops, que, para conquistar Hipodâmia, engana o pai da moça numa corrida fatal.

Três gerações bastam para traçar uma rota de dissimulações e enganos. Além disso, entre os pares Atreu/Tiestes, Agamêmnon/Menelau e Agamêmnon/Egisto predomina um tema comum: o adultério, punido com a morte. A esse tema, soma-se uma associação: as mulheres podem ter sido vítimas da sedução, como Helena em relação a Páris, mas convertem-se em cúmplices, quando optam pelo amante em detrimento da família, piores ainda quando ameaçam com o sacrifício dos filhos. Clitemnestra exemplifica melhor do que ninguém – e nem mesmo a Medéia de Eurípedes faz sombra a essa sinistra rainha – o cinismo feminino, que fascina para enganar, atrai para matar.

A saga familiar é feita de sangue e morte; lega aos descendentes a tarefa de punir os culpados, vivendo à margem da justiça. São Orestes e Electra que rompem o ciclo, porque se particularizam em vários aspectos:

- constituem um par diferenciado pelo sexo; logo, não competem pelo(a) mesmo(a) amante, como nos casos citados antes;

- mantêm-se sexualmente castos, sendo de supor que permaneçam virgens;

- sua tarefa é vingar o pai, matando a mãe, logo o objeto de sua ação pertence à geração anterior, e não contemporânea.

O que mais se salienta na composição dos dois príncipes é a assexualidade de ambos, como se, para interromper o ciclo de mortes e desforras, fosse preciso eliminar a causa principal: a libido. Orestes é inocentado, e Electra deixa a cena ao final de *As coéforas*, segunda peça da trilogia. Ambos são substituídos por outra forma de governo, a democracia, e não se supõe que pudesse ser diferente: eles não têm descendentes, nem parece que possam vir a ter. A saga familiar se encerra com a eliminação da família, e sua substituição pelo Estado.

Na *Orestéia*, Ésquilo lida com algumas questões que podem iluminar as relações entre poesia e história:

– a proximidade desse drama com a história advém do fato de Ésquilo estar fazendo a crônica da Grécia, com seu berço na guerra de Tróia e conseqüências que se estenderão até a instalação do tribunal de Atenas; para tanto, ele se vale de uma forma poética, exposta por meio do drama e da narrativa, estilo esse adotado pelos cantos corais, que recuperam e resumem o passado helênico, bem como articulam-no às ações presenciadas pelos espectadores naquele momento na encenação;

– a articulação entre o passado e o presente pode ser realizada porque o gênero literário escolhido é o dramático, que manipula a atualidade: o que está sendo visto está acontecendo. Graças à fusão entre narrativa e drama, Ésquilo pode explicar aos atenienses sua própria história, iniciada com o conflito entre generais troianos e aqueus e concluída quando, após as quízzias familiares que se arrastaram por gerações, o areópago assumiu seu papel ordenador e pôs fim, em definitivo, às rixas e desavenças;

– mas o encerramento das questões domésticas também se deveu a um fator interno: a própria família se dissolveu enquanto entidade ordenadora. A incapacidade de controlar seus instintos sexuais, as rivalidades internas, a esterilidade de seus membros mais moços levam-na ao desaparecimento enquanto *célula mater* da sociedade, cabendo ser trocada por outra instituição, no caso, o Estado, mais competente porque coletivo e anônimo, independente das vontades particulares e idiossincrasias individuais.

Com a *Orestéia*, Ésquilo dá uma lição de poética histórica: mostra como operar com a temporalidade e a cronologia e como, partindo do passado, chegar ao presente, interpretando a atualidade para os sujeitos que fazem parte dela. Mais importante: Ésquilo mostra como tratar, simultaneamente, de figuras mitológicas e entidades históricas, como acontece ao final de *As Eumênides*. Ali colocam-se frente a frente os austeros juízes atenienses e as divindades olímpicas, Apolo e Palas Atena, bem como as outrora rebeldes Erínias, convertidas ao final em pacíficas Eumênides, deusas protetoras da poderosa cidade de Atenas.

Ninguém, antes de Ésquilo, ousara com tanta naturalidade passar do mítico para o histórico e voltar, sem desfigurar

nenhum dos dois. Só o próprio Ésquilo o fizera, em *Os persas*, drama isolado em que narra a vitória ateniense sobre os invasores comandados por Xerxes. Todavia, nessa obra, Ésquilo não recorre à mitologia, como que resguardando a esfera divina e mitológica do panteão grego. A *Orestéia* revela que ele decidira ir mais adiante, reunindo tempos diversos e entidades de natureza distinta. O resultado foi único, porque os gregos não tentaram essa conjunção de novo, nem mesmo Aristófanes, que deixa o mítico, para se dedicar ao histórico. Competiu à atualidade tentar renovar esse pacto, sendo Friedrich Nietzsche um de seus arautos, quando, em *O nascimento da tragédia*, coloca a trilogia de Ésquilo no papel de modelo da *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total. Cabe verificar a que chegou a saga familiar, quando Erico Verissimo a retoma, em *O continente*.

Até os gaúchos

O romance histórico constitui provavelmente o projeto mais antigo e contínuo da ficção brasileira. Os românticos adotaram-no porque correspondia a um gênero de vanguarda na primeira metade do século XIX, criação exclusiva do período, que cabia transplantar para o Brasil, pois o país em formação, logo após se separar de Portugal, precisava de narradores de seu passado. Tanto melhor que fossem romancistas, que poderiam recorrer à imaginação para conferir heroicidade aos episódios da conquista do território, nem sempre conhecidos, nem sempre dignos de tratamento épico.

Num ensaio de 1843, publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* em janeiro de 1845, o botânico alemão Karl Friedrich Philipp von Martius, conhecido pelo trabalho de que se originou a obra *Viagem pelo Brasil*, publicada em parceria com Johann Baptist von Spix entre 1817 e 1820, explica "Como se deve escrever a História do Brasil". Depois de analisar o processo de formação do povo brasileiro, elege um modelo para a redação da história que coincide com o projeto do romance histórico, como se esse fosse o mais adequado para o fortalecimento do sentimento nacional e de identidade entre os habitantes de um país: "Como qualquer história que este nome merece, deve parecer-se com um Epos!"⁷

Os romancistas, a começar por José de Alencar, acataram a sugestão de Martius: procurar⁸ no passado episódios que

tivessem conotação épica e estabeleceram os padrões nativistas de escrita da história. De lá para cá, o projeto tomou vários rumos, sendo rejeitado pelos naturalistas, que preferiam a crítica à atualidade, e retomado pelos modernistas, de modo ufanista ou paródico, mas dificilmente alcançando o efeito destacado a propósito de Êsquilo: a capacidade de articular passado e presente, unindo figuras míticas e históricas, para refletir sobre a atualidade e tomar posição diante dela.

Com *O continente*, Erico Verissimo habilitou-se à realização de tarefa similar e, como foi capaz, com esse romance e com o todo da trilogia *O tempo e o vento*, de chegar a um resultado positivo, deu novo sentido ao romance histórico brasileiro, colocando-o num patamar diante do qual outros aspirantes a efeito parecido precisam se posicionar e eventualmente superar.

Nem *O continente*, em particular, nem *O tempo e o vento*, no conjunto, podem ser considerados reapropriações do mito tratado por Êsquilo na *Orestéia*. De todo modo, alguns traços comuns são verificáveis:

- o romance narra a tomada do poder pelos Cambarás, e os episódios dispersos nas várias cenas de *O sobrado* mostram como Licurgo chega ao governo de sua cidade, Santa Fé, por força da luta e do morticínio;⁸

- a ascensão dos Cambarás consome três gerações, desde sua associação aos Terras: Rodrigo Cambará disputa Bibiana com Bento Amaral; seu filho Bolívar Cambará é assassinado pelos Amarais, ainda senhores da cidade; Licurgo Cambará, depois de resistir dentro de sua casa ao cerco dos Amarais, sai vitorioso e Intendente da cidade, durante a Revolução Federalista de 1893.

O aspecto em comum mais importante, contudo, situa-se em outro lugar: também Erico Verissimo reflete sobre as relações entre família e Estado. *O continente* narra em princípio a história de um clã, os Cambarás, formado na confluência de vários troncos:

- a) o primeiro Cambará é, na realidade, Chico Rodrigues, aventureiro e, entre outros crimes, ladrão de gado, que toma aquele sobrenome quando resolve constituir família e virar proprietário. Como quer criar raízes, adota o nome de uma árvore:

Resolvi mudar de vida, requerer sesmarias, fazer casa, parar quieto, ser um senhor estancieiro, ter

mulher, gado, cavalos e filhos com a minha marca...

(...)

Olhou para uma árvore forte, que havia à beira da estrada.

De hoje em diante vou me chamar Francisco Nunes Cambará.⁹

b) seu descendente, Rodrigo Cambará, casa-se com Bibiana Terra, cujos avós tinham origem étnica distinta: Ana Terra descendia de paulistas transferidos para o Sul, pequenos proprietários rurais assolados pelos ladrões, de um lado, e, de outro, pela prepotência dos grandes latifundiários, como os Amarais; Pedro Missioneiro, da sua parte, era mestiço, filho de um bandeirante e uma índia, educado pelos jesuítas nas Missões guaranis, até a derrocada dessas, com a vitória de Gomes Freire de Andrade sobre as tropas nativas de Sepé Tiaraju;

c) ao mesmo tempo, cresce e se desenvolve a família dos miseráveis Carés, representantes dos gaúchos pobres e desterrados que vêm a se fixar no Angico, propriedade dos Cambarás, até o surgimento de Ismália Caré, amante que Licurgo mantém antes e depois do casamento.

A miscigenação e a diversidade étnicas são fatores poderosos na constituição do romance, pois estão ainda presentes membros dos grupos de imigrantes alemães – como os colonos que se localizam nas proximidades de Santa Fé ou o Doutor Winter, o médico estrangeiro que atua como fino analista dos comportamentos humanos no universo das personagens ficcionais – e dos pretos, como Severino, o companheiro de infância de Bolívar, enforcado por decorrência do depoimento do jovem Cambará, na véspera do dia do noivado desse.

Também o recorte social é minucioso, estando representadas as diferentes camadas, desde os grandes proprietários – grupo a que os Cambarás se integram após o casamento de Bolívar e Luzia Silva, herdeira do Sobrado e do Angico – até os miseráveis sem-terra, como os Carés, os escravos e os peões, exemplificados por Fandango.

A história da família concentra, portanto, os vários ângulos de uma história social, revelando-se paradigmática. *O continente* sintetiza a história do Rio Grande do Sul, escolhendo um

início para ela – a guerra missioneira, com a integração do Continente de São Pedro ao território português depois da destruição dos Sete Povos pelo exército de Gomes Freire de Andrade – e um elemento de agregação – a miscigenação étnica, que une Pedro Missioneiro e Ana Terra, depois Bibiana Terra e Rodrigo Cambará. Concluído o processo de miscigenação, o elemento de agregação passa a ser a própria família, de onde sairão os soldados para as guerras – Rodrigo, Bolívar, Florêncio, Licurgo – e as mulheres para a sustentação do lar. A história narrada por Erico não elege heróis individuais, sejam militares ou civis envolvidos em conflitos bélicos, como o romance histórico do Romantismo, e sim o grupo; também não destaca uma camada social, e sim o núcleo doméstico, responsável pelo aparecimento e manutenção das gerações, num processo sem fim de que depende o funcionamento da sociedade.

A família escolhida para paradigma, contudo, não é “média” ou “exemplar”: ela vai, aos poucos, se elevando socialmente. Dos marginais Pedro Missioneiro e Chico Rodrigues provêm o acomodado Pedro Terra e o inquieto Rodrigo Cambará, estes ainda despossuídos; mas o neto de um e filho de outro, Bolívar, casa com a rica herdeira Luzia Silva, o que garante o futuro tranqüilo de Licurgo, figura que, ao contrário de seus ancestrais, não precisa ter preocupações financeiras ou profissionais. A elevação social tem seu preço: os Cambarás chegam ao poder, quando o Intendente Licurgo, parceiro dos republicanos e de Júlio de Castilhos, suplanta os maragatos por ocasião da disputa de Santa Fé.

Licurgo, que tem nome de chefe de Estado,¹⁰ e Estado com propensões guerreiras, chega ao comando de Santa Fé por ter sido eleito Intendente e por ter sabido conservar a posse da cidade, diante do assédio dos rebeldes liderados por Gaspar Silveira Martins. Quando o romance conclui, ele é o chefe vitorioso e respeitado, que certamente ocupará papel influente no processo de repartição dos negócios públicos no Rio Grande do Sul. Assim, ele muda de condição: o chefe de família torna-se chefe do Estado, e o romance de família, narrativa do exercício do poder. As demais etapas da trilogia desenvolverão essa idéia, quando a questão familiar se transfere para um segundo plano, deslocada pela discussão das relações entre o indivíduo e o governo.

Essa passagem, que Ésquilo narrara por meio dos Átridas, é a matéria virtual de *O continente*. Como na tragédia, o drama doméstico toma a maior parte do texto, para contar a mudança essencial: como o Estado se constitui, desde o mundo familiar até sua substituição por outra entidade, mais distante e anônima, a democracia no caso do drama grego, a tirania no caso do romance gaúcho. Eis por que, em Ésquilo, quando a transição ocorre, Orestes sai de cena, cedendo o lugar para os deuses e os juízes, estes colocados no mesmo plano daqueles, enquanto, na saga de Erico Verissimo, Licurgo muda de um plano a outro, sem desaparecer. Ao final, ele passa a se confundir com o poder, e esse não é democrático. Portanto, sua vitória pessoal é a imposição de um modelo administrativo personalista, como o Rio Grande do Sul e o Brasil testemunharão por várias décadas no século XX.

O estabelecimento do Estado como entidade responsável pelo funcionamento da sociedade corresponde ao enfraquecimento do poder e influência da família, que abre mão da faculdade de arbitrar sobre os problemas, tanto internos – domésticos – como externos, ao alcance de sua órbita de atuação. Essa passagem vai corresponder, na tragédia de Ésquilo, à transferência do mundo mítico para o mundo histórico: Orestes, o herdeiro que descendia longinquamente dos deuses e proximamente do general que comandou os aqueus na guerra de Tróia, dá lugar aos juízes anônimos, e Palas Atena gerencia a mudança. *O continente* lida com essa transformação de modo peculiar.

Para se ocupar dela, cabia introduzir o mito na narrativa, apesar do compromisso original com o romance histórico. Erico resolve a questão, recuperando a cosmovisão mítica que pessoas vivendo num contexto tão primitivo e bárbaro, como o Rio Grande no século XVIII, quando o relato inicia, e ainda no século XIX, antes da influência dos positivistas (experimentada, no plano ficcional, tão-somente por Licurgo e sua geração), provavelmente compartilhariam.¹¹ Assim, Pedro Missioneiro tem visões premonitórias e acredita-se filho de Nossa Senhora, constituindo-se o exemplo mais flagrante de um modo de ver o real que sacraliza o espaço e anula a transformação do tempo.¹² Mas igualmente o universo de Ana Terra é marcado pela ausência de cronologia e pela repetição, apontando para uma primitividade que é a da criação do mundo:

Mas na estância onde Ana vivia com os pais e os dois irmãos, ninguém sabia ler, e mesmo naquele fim-de-mundo não existia calendário nem relógio. Eles guardavam de memória os dias da semana; viam as horas pela posição do sol; calculavam a passagem dos meses pelas fases da lua; e era o cheiro do ar, o aspecto das árvores e a temperatura que lhes diziam das estações do ano. (72)

Além disso, Erico transplantou o modo de entender a realidade peculiar ao pensamento mágico para a composição da estrutura narrativa, pois as seqüências de que se compõe o romance repetem, ritualisticamente, dois modelos de ação:

– os episódios protagonizados pelos homens (Peu, Missioneiro, em *Ana Terra*; Rodrigo Cambará, em *Um certo capitão Rodrigo*; Bolívar Cambará, em *A Teiniaguá*) se caracterizam por apresentar a história de um homem jovem que é morto após conquistar a mulher e gerar nela seu herdeiro, conforme um processo de substituição, próprio aos ritos rurais, de um ser mais velho pelo mais moço, capaz de fertilizar a terra com mais vigor e robustez;

– os episódios protagonizados por mulheres (Ana Terra, em *Ana Terra*; Bibiana Cambará, em *Um certo capitão Rodrigo*, *A Teiniaguá* e *A guerra*) se caracterizam pelo esforço delas de perenizar a família e a sucessão, garantida à custa da castração sexual (Ana e Bibiana não voltam a ter parceiros masculinos) e da dedicação obsessiva aos filhos.

A repetição das principais ações vivenciadas pelos protagonistas, sutilmente camuflada pela caracterização variada das personalidades e pela diversidade de seres que povoam os acontecimentos, indica a prevalência do modelo narrativo próprio ao mito: como no ritual, reproduzem-se os processos, sugerindo que, sob a capa da mudança, esconde-se o eterno retorno. A ruptura, contudo, é protagonizada num dado momento, sendo Licurgo, o homem de Estado, responsável por ela: é ele quem sobrevive ao cerco do Sobrado, quando seu pai morrera tentando deixá-lo. Assim, o filho reitera o ato paterno, para suplantá-lo, instaurando uma nova ordem.

Impõe-se outra situação, que rompe com o mundo do mito e depara-se com o acontecimento, sempre diverso, impossível

de ser interpretado pelo padrão das igualdades e das repetições. Este é o mundo da história, cuja instalação Erico, como antes dele Ésquilo, narra. Por isso, o encerramento da narrativa, em *O continente*, coincide com o final de *O sobrado*, e não com a interpolação das vozes coletivas que faziam a passagem de um episódio a outro.

Com efeito, *O continente*, constituído de sete episódios, quais sejam, *A fonte*, *Ana Terra*, *Um certo capitão Rodrigo*, *A Teiniaguá*, *A guerra*, *Ismália Caré* e *O sobrado*, apresenta uma grande diferença entre este último e os outros seis:

– *O sobrado* é apresentado em partes que se fragmentam ao longo de todo o romance, enquanto os demais correm de forma ininterrupta;

– após cada um dos seis episódios, segue-se uma narrativa em itálico, enquanto, mesmo depois de concluído *O sobrado*, não aparece o trecho com tais marcas gráficas. A narrativa em itálico desempenha dupla função:

a) faz a colagem cronológica entre os episódios, preenchendo as lacunas entre cada período histórico narrado pelo ficcionista e o seguinte; assim, após *A fonte*, que mostra a formação do Rio Grande em meio às guerras missionárias, são relatados outros eventos da ocupação do território; após *Ana Terra*, a instalação dos imigrantes alemães; após *Um certo capitão Rodrigo*, a Guerra Farroupilha; e assim sucessivamente;

b) apresenta a perspectiva popular, que igualmente carrega dupla face: o narrador expressa a *vox populi*, quando avalia os malefícios causados pela guerra e as perdas sofridas pelas famílias:

*Dei tudo que tinha pros Farrapos. Meus sete filhos.
Meus sete cavalos. Minhas sete vacas. Fiquei sozinha nesta casa com um gato e um pintassilgo. E Deus, naturalmente. (299)*

e, além disso, conta a história das classes populares, sumariadas na família Caré, que ocupa a linha inferior da composição social sul-rio-grandense:

João Caré anda sozinho, de pés no chão, quase nu, mal tapando as vergonhas com um chiripá

esfarrado. No inverno, quando o minuano sopra, ele cava na terra uma cova e se deita dentro dela. Quando a fome aperta e não há nada para comer, João Caré mastiga raízes, para enganar o estômago. E quando o desejo de mulher é muito, ele se estende de bruços no chão e refocila na terra. (149)

Já se vê que os trechos intercalados exercem, no romance, o papel que os cantos corais desempenham na tragédia grega, especialmente no *Agamêmnon*, de Ésquilo: completam a crônica histórica, empregando a voz coletiva e recuperando a ótica popular.

Mas esse sujeito plural desaparece ao final de *O sobrado*. Quando a família é suplantada pelo Estado, e este toma a forma personalista representada pelo vitorioso e onipotente Licurgo, o narrador que falava em nome do cronista popular se cala. Ao se instaurar o mundo da história e do acontecimento, suplantando o do mito, o que significa anunciar a realidade do progresso e da modernidade, não há mais lugar para o coletivo.

Tal qual o dramaturgo grego, o romancista sul-rio-grandense ensina uma lição sobre o presente. Pouco eufórica, ao contrário daquele, razão por que suas palavras finais são de desalento, sob a égide da figura esclerosada de Bibiana:

A porta torna a fechar-se. Fandango suspira, aliviado. De repente o sino cessa de badalar e ele fica com uma zoadá nos ouvidos, como se sua cabeça fosse um ninho de marimbondos.

Sem saber ao certo por quê, dirige-se para o quarto de Bibiana, bate na porta e, como não obtém nenhuma resposta, abre-a devagarinho e entra. Lá está a velha sentada em sua cadeira de balanço, com o chale nas costas, mascando fumo, remexendo a boca como uma vaca a ruminar. (638 - 639)

Saga de uma ascensão política, *O continente* elege o modo de narrar do cronista grego, sugerindo que, nos intervalos da História, coloca-se a ficção para enunciar, pela outra, o que precisa ser contado.

NOTAS

¹ ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Terceiras estórias. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 3.

² Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

³ *Ib. ibid.*

⁴ Esse tema é desenvolvido mais tarde por Eurípedes, em *Ifigênia em Áulide*.

⁵ Tema igualmente desenvolvido por Eurípedes, em *Hécuba e As troianas*.

⁶ ÊSQUILO. *Agamêmnon*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 13-14.

⁷ MARTINS, Karl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a História do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 24, p. 389-411, jan. 1845.

⁸ Em outro estudo, examinamos como a tomada de Santa Fé implica o sacrifício da própria descendência de Licurgo, com a morte da filha, Aurora. V. ZILBERMAN, Regina. *Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul; Porto Alegre: Escola Superior de Teologia, 1977. V. também ZILBERMAN, Regina. "O tempo e o vento: história, mito, literatura". *Nova Renascença*. Porto: Fundação Eng. Antônio de Almeida v. 15, p. 341-363, Primavera/Verão de 1995.

⁹ VERISSIMO, Erico. *O continente*. Porto Alegre: Globo, 1949. p. 65. As demais citações provêm dessa edição.

¹⁰ Licurgo foi o lendário legislador de Esparta, tendo vivido supostamente no século IX a.C. Credita-se a ele o fato de ter organizado a cidade como uma nação de soldados. Plutarco, em *Vidas paralelas*, conta sua biografia.

¹¹ Em *O diabo e a Terra de Santa Cruz*, Laura de Mello e Souza indica como as condições em que se deu a colonização no Brasil dos primeiros séculos favoreceram o fortalecimento de uma visão mágica do mundo e da natureza. Cf. SOUZA, Laura de Mello. *O diabo e a Terra de Santa Cruz*. 5. reimpr. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

¹² Relativamente ao conceito de mito, v. ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama, 1968; —. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1972; —. *Tratado de história das religiões*. Lisboa: Cosmos, 1977; —. *O sagrado e o profano*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

**CONSTRUINDO REALIDADES:
INDAGAÇÕES SOBRE A FUNÇÃO
DA LITERATURA NO SÉCULO XIX¹**

Maria Helena Rouanet
UERJ

Discussing peculiar narrative ways in Ferdinand Denis' *Palmares*, a short novel practically unknown in the fortune of Brazilian early literature, this essay examines Denis' concepts on the role of fiction in the foundation of Brazilian nationality. *Palmares* tells the story of the famous "quilombo" destruction and has a black protagonist, Zumbi, with all the virtues of the traditional European hero. The thesis is that its anonymity in Brazilian literary history, for lacking esthetic values, is due to Denis' belief that traits as those would bring such problems in verisimilitude that he preferred to describe tropical nature instead of developing epic episodes that would place too much emphasis on an inconvenient representative for the Nation.

Em 1824, três anos depois de regressar à França, Ferdinand Denis publicava as *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*, trilhando o percurso costumeiro dos viajantes europeus que visitavam o Novo Mundo. Se, nos dias de hoje, esse livro pode ser considerado mais um entre tantos relatos de viagens feitas a este continente, as pretensões de seu autor eram bem mais ambiciosas e sua ambição, embora modulada, foi sancionada pela resenha crítica que lhe fez Sainte-Beuve em seus *Premiers lundis* (1824, 65-71).

Basta ler as páginas iniciais das *Scènes* para se ter uma idéia precisa dos objetivos que Denis pretendia alcançar com a sua publicação, o que já está de certa forma sugerido pelo próprio título atribuído ao livro. Ele representaria, na verdade, uma *lição de boa literatura*, que deveria permitir aos europeus aprimorarem sua produção poética graças ao conhecimento de uma natureza exótica que o autor havia contemplado com seus próprios olhos. Aos que lessem o seu livro caberia apenas, segundo Denis, saber “tirar partido” daquilo que ele vinha lhes oferecer (1824, II).

No entanto, a pedagogia de Denis não vai se limitar a uma simples exposição de especialista: ele próprio tenta, em dois momentos de seu texto, abandonar a postura habitual do viajante-observador para vestir a pele do narrador de ficção. Ferdinand Denis realizava assim, na prática, uma concepção de literatura que será mais tarde formulada à maneira de um sistema em seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, publicado em 1826 e considerado o ponto de partida do processo que teria possibilitado, entre nós, a constituição de uma literatura efetivamente nacional.

“Os Maxacalis” e “Palmares” são duas novelas americanas, para usar uma expressão muito em voga na época, porque ambientadas no Brasil e porque tratam de temas locais, i.e.,

índios e escravos negros, respectivamente. À diferença de todos os demais capítulos que compõem as *Scènes*, essas narrativas apresentam personagens em ação, um enredo devidamente encaadeado, em suma, ingredientes que as distinguem dos relatos de viagens enquanto as aproximam de uma dicção romanesca.

“Os Maxacalis” narram as aventuras do índio Kumuráí e seu amor por Helena, a jovem branca, estabelecendo assim o confronto tantas vezes reproduzido entre o selvagem americano e o europeu colonizador. Esse texto, considerado por muitos como precursor do Indianismo no Brasil, foi traduzido para o português numa edição crítica de Jean-Paul Bruyas (1979). “Palmares”, por seu turno, se compõe de duas narrativas encaixadas uma na outra. A primeira delas, passada no século XIX, envolve três personagens: um jovem viajante europeu – que desempenha a função de narrador –, um velho negro forro, Juan – que o estrangeiro costuma ir visitar sempre que sai a passeio pelos arredores da cidade de Salvador –, e, o filho de Juan, que aparece apenas no final da narrativa, quando volta de uma viagem à região de Palmares. O tema das conversas entre o jovem europeu e seu anfitrião constituem a “narrativa interna” na qual Juan, filho de Zumbi, conta ao visitante a história de seu pai, desde sua partida da África até a sua morte na batalha que destruiu o quilombo de Alagoas.

No entanto, esta novela vem sendo praticamente ignorada por todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, têm-se dedicado a estudar a influência exercida por Ferdinand Denis em termos da formação de uma tradição literária no Brasil do século XIX. Tal diferença de tratamento já havia chamado a minha atenção há alguns anos mas, como escapava então aos objetivos de meu trabalho, acabou ficando restrita a uma nota de rodapé² enquanto esperava a ocasião de ser retomada. E a ocasião acabou se apresentando recentemente, com a tradução de “Palmares” para uma edição crítica reunindo três narrativas oitocentistas sobre o mesmo episódio.³

É bem possível, porém, que as pessoas se perguntem que motivos levariam alguém a traduzir e a publicar um texto como esse, apesar da recente comemoração dos trezentos anos da morte de Zumbi e da derrota do quilombo de Alagoas. Antecipo portanto a pergunta *Por que Palmares?*, acrescentando-lhe duas outras: *Por que não Palmares?* e *Por que Palmares como narrativa*

de ficção? Três interrogações que vão dar o andamento da reflexão que proponho aqui.

1. Por que Palmares?

Pareceu-me que seria interessante pôr as duas novelas de Ferdinand Denis em pé de igualdade quanto às possibilidades de estudos que elas pudessem oferecer aos pesquisadores brasileiros. Tanto mais que estou persuadida de que uma e outra fornecem importantes elementos para que se repensem as bases de uma concepção de literatura que deu origem a toda uma tradição no Brasil. Desde, é claro, que não se sigam pura e simplesmente os passos de Jean-Paul Bruyas, cujo trabalho limita-se a procurar, em "Os Maxacalis", tudo aquilo que pudesse servir para confirmar, uma vez mais, o papel de precursor habitualmente atribuído a Denis pela história da literatura brasileira.

Além disto, "Palmares" se presta mais a uma análise crítica dessa espécie de sistema que Denis vai formular no *Résumé* de 1826, e que visa ao estabelecimento de *uma literatura efetivamente nacional, apesar de produzida na língua do antigo colonizador*. É nessa narrativa, mais do que em "Os Maxacalis", que se pode perceber a presença – e o funcionamento – dos três suportes que Ferdinand Denis considerava indispensáveis para a execução de seu projeto: (a) um episódio da história do país, aliado a (b) uma descrição detalhada de cenas da natureza tropical, aliança esta que deve ser realizada (c) pelo talento daquele que escreve.

Tal análise será desenvolvida na terceira seção desse texto. Por enquanto, basta assinalar que não tenho a intenção de reparar injustiças ou de restabelecer alguma verdade. Se retomo a narrativa de "Palmares", é porque ela me permite recuperar, para a reflexão, alguns aspectos que ficaram como que submersos pela recepção tornada canônica da obra de seu autor e que o estudo de Bruyas apenas contribui para ratificar.

2. Por que não Palmares?

O tempo que separa a publicação dessa narrativa de sua tradução em língua portuguesa, bem como o silêncio que reina

a seu respeito nas obras que se referem a seu autor, são bons indícios de que sua acolhida não terá sido das mais calorosas por parte do público brasileiro. Embora esta observação possa ser estendida às *Scènes* como um todo,⁴ não há dúvida que “Os Maxacalis” mereceram destino bem mais ameno.

Tal privilégio pode ser justificado pela ideologia da sociedade escravista do Brasil do século XIX, que não dava espaço em seus escritos para a existência de heróis negros. Escrevendo a este respeito, Heloísa Toller Gomes recorria à imagem forjada pelo romancista Ralph Ellison, em seu *Invisible man* (1972), para apontar o fenômeno da *invisibilidade* a que os textos oitocentistas condenavam a personagem do negro em geral (1988). A esta constatação, comumente apresentada como uma evidência que, por isso mesmo, dispensaria maiores indagações, é importante acrescentar uma observação: não se trata, aí, de um capricho de natureza individual, nem sequer coletiva, mas sim de uma necessidade de ordem institucional. Para compreendê-la, será preciso antecipar, por enquanto apenas de passagem, alguns aspectos que vão ser considerados mais adiante.

Antes de mais nada, seria importante lembrar que o surgimento do romance, na Europa do século XVIII, está diretamente relacionado à concepção moderna de indivíduo compreendido como uma das partes que compõem o todo orgânico que é a sociedade. Ou, como escreve Michel Zérafra, uma concepção segundo a qual “o indivíduo não é um ser singular, independente nem autônomo” e só será dotado de existência na medida em que “*represente* os traços de uma classe ou o sistema de valores a que esta se refere para marcar e mascarar, a um só tempo, o exercício de seu poder” (1969, 10; grifo meu). Assim, os romances nada mais eram – ou pretendiam ser – que relatos de experiências *representativas*, recheados, por certo, de um sem-número de peripécias, amores e aventuras destinados a torná-los interessantes ou, se quisermos adotar a afirmação de Henry Fielding, a fazê-los menos maçantes e evitar que o autor e o leitor caíssem no sono por causa de sua extensão (1749, 85-86).

Mas esses indivíduos “narrados” têm função bem específica: a de contribuir para o estabelecimento de padrões que ajudem a sociedade a se constituir dentro dos novos moldes que lhe são propostos e com os quais ela ainda não está familiarizada. Dentro de semelhante configuração, um negro jamais

poderia ser o protagonista de um romance, uma vez que, para uma sociedade escravista, ele *não* é um indivíduo. Ou melhor: os negros não devem ser vistos como partes constituintes de uma organização social que, para garantir o *bom funcionamento* de suas próprias engrenagens, *precisa* continuar a encará-los como simples objetos de uso. Em outras palavras: aquela *invisibilidade* referida mais acima é menos uma consequência do sistema escravista do que uma peça indispensável a seu próprio funcionamento.

Zumbi, o protagonista de "Palmares", apresenta portanto, de início, uma dupla dificuldade. Por um lado, não pode ser o indivíduo através do qual um romance proporia padrões de comportamento a serem assimilados por todo o conjunto da sociedade. Por outro, não pode servir à figuração da origem, esse elemento indispensável ao estabelecimento da genealogia que fundaria um caráter nacional; afinal, sendo africano, é aqui tão estrangeiro quanto qualquer europeu. Daí o privilégio concedido ao índio que, além de ser natural do país, ainda tem a vantagem de representar a pré-história da colonização.

Mais grave ainda, porém, sob o prisma do projeto político de fundação da nacionalidade, é a própria atuação de Zumbi que, para escapar àquela condição de *não-indivíduo* a ele imposta pela organização da sociedade escravista, cria para si *uma* pátria dentro do território que deveria constituir a Pátria. Com isso, ele ultrapassa a condição de simples empecilho à realização da tarefa atribuída às narrativas de ficção e passa a representar um dos maiores perigos que podem ameaçar a instituição de uma nacionalidade, i.e, a quebra da unidade pela infiltração do *outro* dentro das fronteiras encarregadas de assegurar os limites da *identidade*.

Esta questão se deixa entrever, no texto de Denis, através do uso elástico (e, por vezes, até contraditório) que aí se faz da palavra "pátria", bem como de possessivos apostos a outros termos para designar essa mesma noção. Logo no início de "Palmares", por exemplo, o velho Juan, surpreendido ao ver que o nome do quilombo não era desconhecido do jovem europeu, exclama: "Assim então [...] tua memória não se perdeu nas terras estrangeiras como na tua pátria, ó Zumbi!" (1824, 244-245; grifos meus). Essa palavra está designando o Brasil, lugar onde se desenrola a história narrada e onde os feitos do herói teriam

sido esquecidos – esquecimento que serve, aliás, de justificativa para a própria existência da novela que se abre e se encerra insistindo sobre esse aspecto.

Poucas linhas abaixo, ao começar o relato das desventuras de seu pai, o narrador interno volta a empregar esse termo mas, dessa feita, é a África que está sendo assim designada, “essa terra infeliz” separada do Brasil por “esse oceano imenso” (245). A relação de alteridade torna-se ainda mais evidente no fim do parágrafo seguinte quando Juan menciona as “trocas fatais [que] despovoavam uma região de homens livres, para povoar uma outra com infelizes escravos” (246; grifos meus).

Bem mais adiante, a palavra “pátria” vai sofrer novo deslocamento, passando a referir-se ao quilombo de Palmares. Se, de início, isso se dá de forma apenas sugerida, nas palavras de uma personagem secundária – a quem a atividade da cidade fundada pelos escravos dá a impressão de que “a África nada mais fez que mudar de clima” (284) –, a referência vai-se explicitar pouco depois, na pergunta feita a Zumbi por um dos koromantins que o acompanhavam em sua fuga. “Não veremos”, indaga ele, “esses campos férteis que devem tornar-se *nostra nova pátria?*” (284; grifos meus).

Seria inútil levantar outros exemplos dessa referencialidade flutuante, pois eles nada acrescentariam em termos de uma resposta à pergunta que serve de título a esta seção. À diferença do que ocorreu com “Os Maxacalis”, o sistema cultural brasileiro que se estava construindo no século XIX não tinha qualquer interesse na divulgação de “Palmares” porque essa narrativa não poderia contribuir para o processo de constituição e de representação de uma sociedade nacional. Mais valia, então, calar a seu respeito e evitar, assim, uma ameaça potencial, capaz de abalar os próprios alicerces dessa construção a um só tempo política e intelectual.

3. Por que Palmares como narrativa de ficção?

Esta é, sem dúvida, a questão que me parece capital a respeito de “Palmares”. Antes de mais nada, é preciso ter em mente que a concepção de literatura que tinha Ferdinand Denis mantém-se inalterada das *Scènes* para o *Résumé*, publicado dois

anos depois. Com uma única diferença: este último vem inscrever especificamente no campo da literatura a expressão particularizante “nos trópicos” que, no livro de 1824, como se vê pelo próprio título da obra, acompanhava a natureza e não a produção artística a ser por ela suscitada. Seja como for, a literatura continua a ser concebida como o produto de uma combinatória de fatores a que se atribui uma determinada função.

Um desses fatores seria “um episódio poético” considerado, então, como um “assunto digno de desenvolvimento” (1826, 47 e 58, respectivamente). A esse primeiro elemento devia acrescentar-se “a descrição da natureza grandiosa” (47) e semelhante aliança, sempre potencial na terra americana, só se realizaria efetivamente através do gênio de um indivíduo inspirado, isto é, que soubesse “tirar partido d[essa] oportunidade excepcional” (57). A receita se completa pela leitura de um trecho das *Scènes*, situado imediatamente antes do início de “Palmares”, em que Denis preconiza uma dosagem equilibrada daqueles elementos para garantir a qualidade da obra literária. “Cada pincelada”, escreve ele, referindo-se a um poema de Victorin Fabre, “oferece a mesma medida de exatidão e de novidade” (1824, 236).

Quanto à função atribuída ao resultado de tal aliança, a concepção de Ferdinand Denis aponta antes para um saber compartilhado que nada tem de propriamente original.⁵ Não se limitando a fazer como os povos primitivos (representados, no caso, pelo negro africano), que “canta[m] o que se lhes apresent[a] diante dos olhos” (267), uma narrativa como “Palmares” estaria num estágio mais avançado de uma cadeia evolutiva, mais próximo do que seria a épica, tal como a definirá Hegel: a produção artística que, tendo a guerra por eixo privilegiado, põe a coragem “em seu verdadeiro lugar”, i.e., a serviço de “uma empreitada nacional” (1835, 125).

A relação que se propõe entre esses dois valores se mostra de forma bastante evidente desde o início da novela de Denis, quando um e outro merecem um destaque todo especial. O primeiro deles corresponde à própria síntese da história do quilombo de Palmares, nas palavras do jovem europeu que responde a seu interlocutor: “Palmares”, afirma ele, “não precisa de monumentos para ser célebre. A *coragem* não é esquecida [...]” (1824, 244; grifo meu). Já a idéia de uma “empreitada

nacional" vai ser o fundamento mesmo dessa qualidade, como se vê algumas páginas adiante, no discurso indignado de Zumbi, cuja sabedoria *branca* esforça-se por combater a ingenuidade *primitiva* de seus compatriotas. "Não é em sacrifícios que se deve derramar o sangue dos homens", exclama ele, "mas sim para afastar de *sua pátria* a escravidão e a morte" (248; grifos meus).

É preciso acrescentar ainda que o patamar em que vem se inscrever "Palmares" não representa o último nível daquela cadeia evolutiva. O que se narra pode e deve permitir a continuidade do processo, fornecendo as bases para a constituição de um saber, a História, que representaria o estágio efetivamente posterior – e, portanto, superior – relativamente ao trabalho do poeta e do viajante. É o que se depreende do cotejo de duas passagens, do mesmo Denis, escritas em momentos diferentes. Por um lado, o trecho que faz as vezes de apresentação de "Palmares" aos leitores deixa claro que escrever literatura é uma forma de se pôr a serviço de objetivos mais amplos:

Vou tratar de apresentar, aquilo que deve principalmente excitar as idéias poéticas dos negros e dos europeus, são as diferentes cenas que resultam da escravidão e da nossa opressão [sic]; elas oferecerão o que há de mais notável nos costumes das diversas nações negras, e darão a conhecer, ao mesmo tempo, um dos maiores eventos jamais ocorridos no Novo Mundo (1824, 237).

Por outro lado, na extremidade dessa cadeia está a História, pois, como escreverá Denis alguns anos mais tarde, a respeito daquele "a quem se denominou por excelência o *viajante*":

Concedam a Humboldt as comodidades do sossego: vocês o viram como sábio incansável, como poeta de novas inspirações, e ele se *tornará* um grande historiador (1837, 760; grifo dele).

Ora, a mesma espécie de hierarquia pode ser encontrada em "Palmares", narrativa construída pelo agenciamento daqueles três componentes dessa articulação que é a obra

literária, na concepção de Ferdinand Denis. Há o episódio histórico representado pela escravidão, pela personagem de Zumbi e aqueles que o cercam, e pela longa guerra que culmina com a morte desse chefe africano e a dizimação da população do mais famoso quilombo de que se tem notícia. Há também as cenas da natureza tropical, com a descrição de vales e desertos, florestas e litoral, tudo em meio às indefectíveis listagens de espécimes da flora e da fauna locais. Há, enfim, a inspiração do escritor produzindo um enredo à maneira dos folhetins, em que não faltam a narrativa de um amor não correspondido e as mais diversas peripécias encarregadas de revelar ao leitor a coragem, a fidelidade, a lealdade, em suma, todas as qualidades de que são feitos os heróis. No entanto, esse último elemento é nitidamente sobrepujado pelos dois outros ao longo de toda a narrativa.

Já no primeiro capítulo, que se inicia como um típico relato de viajante, a ficção é introduzida pela presença de Juan que vai assumir a função de narrador da história contada dentro de outra história. Todavia, o narrador externo continua sempre muito presente (aliás, este seria um dos pontos fracos desse texto, na avaliação de Sainte-Beuve), não perdendo qualquer oportunidade de intercalar, na narrativa interna, os dois pontos que o seu sistema privilegia: a cada três ou quatro linhas, as descrições da natureza tropical ou o assunto escolhido como sendo "digno de desenvolvimento" entram em cena, sem a menor cerimônia, interrompendo o que quer que esteja sendo narrado. Com isso, o enredo constituído pela experiência individual de Zumbi vai perdendo terreno a cada passo e acaba revelando ao leitor a sua condição de mero articulador desses dois elementos mais importantes.

Um bom exemplo desse procedimento é uma cena do 3º capítulo que mostra Zumbi e aquela que será, tempos mais tarde, a mãe do velho narrador. Estamos, portanto, em pleno território da ficção e, supostamente, o leitor estaria interessado em saber como as coisas continuariam a se desenvolver em termos de enredo. Transcrevo a passagem, quase na íntegra, para que fique mais clara a argumentação:

[...] Um dia, estava sentado junto de Mery no alto de uma colina: o São Francisco corria majestosamente

a seus pés, as cássias misturavam-se às palmeiras cujo cimo a brisa agitava por sobre as outras árvores. A jovem ainda não tinha falado, e os seus olhos acompanhavam as águas tranqüilas cujas ondulações iam perder-se em meio às vagas do mar, quando, de repente, elevou a voz (1924, 264-265).

Pelo início do período, cria-se, no leitor, a expectativa de um acontecimento, através da nítida sugestão de uma subordinada temporal. Entretanto, o fio do trecho se interrompe, cortado pelos *dois pontos* que, ao invés de trazerem a sequência esperada, cedem lugar a uma descrição da natureza tropical. É ela que vai, então, dominar toda a passagem até que, de forma já um tanto inesperada, o fim do parágrafo traz uma oração temporal que não é, porém, a que anteriormente se anunciava, uma vez que tem outro sujeito e vem ligada à sua própria principal. Assim, aquela outra, apenas sugerida, ficou decididamente abandonada algumas linhas acima.

Mesmo admitindo a necessidade que teria Denis de introduzir um narrador negro para um relato que tematiza, segundo ele, a opressão imposta pelos europeus a essa raça escravizada, essa questão não deixa de intrigar por ser aparentemente desprovida de qualquer coerência. A diferença entre “Palmares” – juntamente com “Os Maxacalis” – e os demais capítulos que compõem as *Scènes* está precisamente no cunho de ficcionalidade que lhe confere a presença de personagens que falam, agem, vivem, em suma, que se constituem e se relacionam através do fio de um enredo. Este, porém, fica em posição secundária diante dos dois outros elementos que configuram o esquema completo daquilo que, aos olhos de Denis, seria a literatura. E sequer se poderia falar em estrutura folhetinesca já que esta, segundo Antonio Candido, privilegia a peripécia destacada como “verdadeira mola do entrecho, governando tiranicamente [até mesmo] o personagem” (1959, II, 127).

Se o tal “assunto digno de desenvolvimento” e a descrição de uma natureza exótica são o que efetivamente importa, Ferdinand Denis poderia muito bem ter-se mantido no plano do relato de viagens, fazendo em prosa o que faziam em versos os poetas descritivos que ele tanto admirava e que citava (diga-se de passagem, apenas duas páginas antes do início de “Palmares”)

como “exemplo daquilo que o gênio poético pode encontrar, em termos de fecundidade e originalidade, numa natureza ainda virgem” (1824, 235).

O fato é que Ferdinand Denis optou pela narrativa de ficção, modalidade que, ainda por cima, representa os dois momentos de exceção dentro desse livro, sugerindo que tais “fecundidade” e “originalidade” não seriam suficientes para que ele atingisse o objetivo que se propunha ao escrever “Palmares” e “Os Maxacalis”. Haveria, pois, nesses dois textos alguma coisa que justificaria a opção de Denis, quanto mais não seja o fato de eles estarem relacionados a episódios que deveriam tornar-se, um dia, a História oficial do Brasil? Nesse caso, a ficção seria antes um *veículo* – no sentido farmacêutico deste termo – encarregado de assegurar a boa circulação dos ingredientes efetivamente responsáveis pelos resultados do produto assim elaborado. A opção de Ferdinand Denis pelo relato ficcional decorreria, pois, de uma função bem específica que se atribuía a essa prática discursiva: ela permitiria, melhor do que qualquer outra, uma circulação, uma assimilação, ou talvez até uma ingestão mais eficaz daquilo que fosse aí veiculado.

Em sua resenha às *Scènes*, Sainte-Beuve adota o tom da correspondência pessoal para fazer uma crítica a Ferdinand Denis, cujos méritos ele acabava de louvar. “Apague-se [...] do quadro que oferece”, recomenda ele ao jovem escritor, “lance, aí, em seu lugar, personagens naturais que falem e ajam com um comportamento próprio e livre; não intervenha entre eles e nós; faça como Walter Scott e Cooper; desapareça para pintar melhor” (67). Para resumir a opinião do crítico, era preciso agir como um verdadeiro narrador de ficção, o que Denis havia aliás procurado fazer “em dois episódios bem notáveis” desse seu livro, nos quais “ele como que tentou aproximar-se do gênero desses dois grandes escritores” (*id.*, *ib.*).

Não é pois a escolha feita por Denis que merecerá as críticas de Sainte-Beuve, mas sim o seu desempenho nesse campo. Vale a pena observar o uso que o crítico do *Globe* faz dos pronomes pessoais na passagem transcrita acima. Há, aí, um “vós”, o autor, que não deve intervir na relação estabelecida entre alguns “eles” e um “nós”, i.e., personagens e leitores. O que delineia um triângulo, mas um triângulo imperfeito na medida em que se deixa perceber enquanto tal. Em momento algum

Sainte-Beuve vai negar a existência necessária dessa figura geométrica; propõe, contudo, que ela se deixe ver apenas em parte, já que um de seus lados deveria apagar-se para que os dois outros pudessem ter a sensação de estar em relação direta, sem a intervenção de intermediários. Criar-se-ia, assim, um clima de proximidade graças à eliminação ilusória ou à dissimulação efetiva da distância e da mediação.

Autor e crítico compartilham, pois, uma mesma convicção: essa “nova província do escrever” permite, mais que qualquer outra, que as realidades sejam concretizadas. É aí que, segundo aquele que se declarava seu fundador, “um exemplo é uma espécie de quadro em que a virtude [ou, acrescento eu, qualquer outro valor se queira incutir numa sociedade] torna-se, por assim dizer, visível” (Fielding, 10-11; grifo meu). Essa eficácia do romance já havia fascinado Diderot, cerca de cinquenta anos antes da publicação da resenha de Sainte-Beuve, permitindo-lhe justificar, por meio dela, o seu “Elogio a Richardson”, autor que conseguiu “p[ô]r em ação” “tudo aquilo que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld e Nicole haviam posto em máximas” (1762, 29). Na medida em que a máxima é “uma regra abstrata e geral de conduta”, prossegue ele, “ela não imprime, por si só, nenhuma imagem sensível em nossa mente; mas aquele que age, nós o vemos [...]” (29-30; grifo meu).

A eficácia atribuída ao romance estaria, pois, relacionada a essa sua capacidade de *dar a ver* que corresponde, na verdade, a um deslocamento da *mimesis* aristotélica da cena do teatro para a da narrativa. Ou seja: contando com a redução da distância entre a representação e o público, possibilitada pela intimidade que rege a relação da leitura individual, o romance vem tratar de pôr em cena “atores agindo, não narrando” (Aristóteles, *Poética*, VI). Ao longo do século XIX, esse processo vai ser ainda aprimorado na medida em que o onipresente narrador dos textos de Fielding tende a ser progressivamente substituído por uma alternativa capaz de aumentar a *visibilidade* do narrado: a “retórica da dissimulação”, que tem seu apogeu com Flaubert e Henry James (Booth, 1961, 44).

O que se ganha, com isso, é a possibilidade de tornar uma realidade *familiar* e apresentá-la, então, como simples evidência, como já fazia Diderot, sempre a respeito de Richardson, ao

afirmar que o romancista nos “mostra o curso geral das coisas que [nos] cercam” (31). Sob a capa da referência banal, há todo um trabalho de constituição dessa mesma realidade, ou em outras palavras, do processo através do qual o público passará a aceitar como *familiar* aquilo que, até então, não o era. É precisamente o que se lê em outra passagem do mesmo “Elogio a Richardson”, quando o crítico, em tom bastante categórico, se dirige diretamente ao seu leitor para contestar possíveis objeções feitas à extensão dos romances do autor britânico, em virtude da grande quantidade de detalhes por ele fornecidos. “Eles são *comuns*, direis; *é o que se vê todos os dias!* Engano vosso; *é o que se passa todos os dias diante de vossos olhos, e que não vedes jamais*” (35; grifos meus).

Está claro que ao fato e à natureza, signos de realidades consideradas concretas porque comprováveis, atribuía-se mais importância do que a tudo o mais. Ferdinand Denis não se enganava ao privilegiá-los. Em contrapartida, ao deixar em segundo plano o relato da experiência individual das personagens, ele praticamente põe tudo por água abaixo e arrisca-se a desperdiçar a eficácia da narrativa ficcional que tinha nesse campo o seu domínio de atuação por excelência. É por isso que, para Sainte-Beuve, o autor das *Scènes* apenas “tentou como que se aproximar do gênero [de] dois grandes escritores”, Walter Scott e Fenimore Cooper, ao escrever “Os Maxacalis” e “Palmares” (67). Se não teve êxito nessa tentativa, foi por “adotar” uma postura narrativa “pouco propícia àquele que quer aprender”: o narrador de Denis mostra-se excessivamente a seu leitor, “só lhe permit[indo] ver e sentir depois [dele] e através [dele]” (*id.*, *ib.*).

Ferdinand Denis não teria, portanto, compreendido o essencial: aquele *segundo plano* não deveria ser entendido num sentido figurado, valorativo, mas sim num sentido propriamente espacial. Ou seja: ele é responsável por uma articulação, mas esta não pode e não deve ser mostrada na superfície do texto que se dá a ler, uma vez que é precisamente ao permitir que os leitores acreditem estar em contato direto com as personagens, numa relação desprovida de qualquer forma perceptível de mediação, que romances e contos vão encontrar a sua função no mundo da Modernidade. Graças à contribuição da narrativa de ficção, a organização social também poderá ser

considerada uma realidade concreta porque passível de ser comprovada. Ela o será pela identificação que o leitor pode estabelecer entre o que se narra e a sua própria experiência, i.e., através de uma relação (aparentemente) direta que se trava entre indivíduos.

NOTAS

¹ Uma versão reduzida deste estudo foi publicada no v. 2 dos *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, sob o título "Ferdinand Denis e a literatura nos trópicos". Cf. Referências bibliográficas, mais adiante.

² Cf. ROUANET, 1991, p. 166, nota 20.

³ Cf. DENIS, Ferdinand. Palmares. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, jul. 1997.

⁴ Cf. ROUANET, 1991. esp. Cap. IV.

⁵ A mesma seqüência evolutiva está, por exemplo, no Prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, publicada três anos depois das *Scènes*.

TRABALHOS CITADOS

ARISTÓTELES. Poética. In: BRANDÃO, R. de O. (Org.) *A poética clássica*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1990. p. 19-52.

BOOTH, W.C. *The Rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago: The U of Chicago P, 1983 (1. ed. 1961).

BRUYAS, J.-P. *Os Maxacalis de Ferdinand Denis*. Ed. crít., trad. bras. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1979 (s/d para o original).

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 5. ed. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1979. 2 v. (1. ed. 1959).

DENIS, F. *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie; suivies de Camoëns et Jozé Indio*. Paris: Chez L. Janet, 1824.

—. *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Chez Lecointe & Durey, 1826.

—. *Voyages. Revue du XIXe Siècle*, Paris, t. 3, p. 705-718 e 749-760, 1837.

DIDEROT, D. "Éloge à Richardson". In: —. *Œuvres esthétiques*. Paris: Garnier, 1988. p. 29-48 (publ. orig. 1762).

FIELDING, H. *Tom Jones*. Trad. bras. São Paulo: Abril, 1971 (publ. orig. 1749).

GOMES, H.T. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

HEGEL, G.F.W. Esthétique. Trad. fr. In: KHODOSS, C. (Org.) *Textes choisis*. Paris: PUF, 1954 (publ. orig. 1835).

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

- . Ferdinand Denis e a literatura nos trópicos. In: ZILBERMAN, Regina & MOREIRA, Maria Eunice (Orgs.) História da literatura e literatura brasileira. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 2, n. 1, Porto Alegre, p. 15-19, jun. de 1995.
- SAINTE-BEUVE. "Ferdinand Denis. Scènes de la nature...". In: —. *Premiers Lundis. Euvres*. Paris: Gallimard, 1949. v.1, p. 65-71 (Bibliothèque de la Pléiade) (publ. orig. 1824).
- ZÉRAFFA, M. *La révolution romanesque*. 2. ed. Paris: U.G.E., 1972 (1. ed. 1969).

Ensaio Essay

MEU TIO O IAUARETÊ: UM HOMEM-ONÇA NAS FRONTEIRAS BRASILEIRAS¹

Chiara Vangelista
Università degli Studi di Torino

In the analysis of Guimarães Rosa's *Meu tio o iauaretê*, a historian could professionally emphasize Rosa's context or the connections with society, politics, economy, culture and artistic expression. This essay aims to discuss the short story in terms of the Brazilian boundaries, not only those of political geography, but others such as the ethnic, the indigenous, the internal ones regarding the Indian who could metamorphose into a jaguar. It pays special attention to the use of dialog, that reminds testimonies of rural subjects from the backlands in oral history, and to the loss of Indian identity, recovered as jaguar, the totem of the Tacunyapé, tribe of the *caboclo's* mother.

João Guimarães Rosa publicou pela primeira vez *Meu tio o iauaretê* em 1961, na revista *Senhor*. Após a morte do Autor, o conto apareceu em 1969 na coletânea *Estas Estórias*.² Nesse conto, Guimarães Rosa desenvolve a história de um caboclo do interior, nascido no vale do Xingu de mãe índia e pai brasileiro. O homem, depois de várias mudanças entre as aldeias indígenas e de lá até os assentamentos brasileiros, é enviado ao sertão, para caçar onças e assim livrar delas as terras de um fazendeiro. Aos poucos, o caboclo vai se aproximando das onças que está caçando, até identificar-se com elas, matando os homens.

As etapas da transformação do caçador de onças em caçador de homens e em homem-onça expressam-se no plano do discurso. O conto não é uma narração, mas um diálogo no qual o protagonista – o caboclo – revela, por estar bêbado de cachaça, sua verdadeira natureza. Na realidade, trata-se de um diálogo em que uma só voz se manifesta e a outra – a de um visitante noturno – é imaginada e identificada através do discurso direto do protagonista.

O drama se desenvolve numa noite, no espaço estreito do rancho do caboclo, e acaba com a morte do falante, morto pelo hóspede no momento mesmo em que está se transformando em onça. O momento da morte é evocado por Guimarães Rosa por meio das últimas palavras que o homem-onça dirige ao assassino.³

Uma leitura “histórica” desse texto de Guimarães Rosa é uma tarefa atrevida demais. Parece-me que qualquer enfoque profissional de minha parte, enquanto historiadora, empobreceria esse texto, privando-o de sua dimensão poética. Um aporte coerente com o trabalho de historiador seria a contextualização do conto na época em que Guimarães Rosa o escreveu, pondo em relação a obra do escritor com o Brasil dos anos cinquenta e

sessenta e evidenciando as conexões entre sociedade, política, economia, cultura e expressão artística. Nessa perspectiva, porém, outros podem fazer muito melhor do que eu, pois meus interesses profissionais não se colocam no campo da história da cultura e das mentalidades.

Outra via de leitura seria considerar o conto como se fosse um ensaio de etnohistória. As características da obra de Rosa, seu *status* de grande escritor regionalista, os temas e as personagens facilitam uma leitura desse tipo. Por outro lado, porém, a transformação artificial do conto num ensaio transforma também Guimarães Rosa em um etnólogo, ou em um sociólogo, subtraindo-lhe dessa maneira a qualidade essencial de escritor e de artista e pedindo-lhe extemporaneamente um rigor e uma coerência diferentes daqueles próprios de um novelista.

Uma possível terceira via de leitura, que vou praticar, seria examinar *Meu tio o iauaretê* como uma interpretação culta e refinada, seja na construção, seja nas formas de expressão, seja na escolha das temáticas, das fronteiras brasileiras. Essas seriam fronteiras de expansão, no sertão da economia e da sociedade nacional; fronteiras étnicas, entre os diferentes grupos indígenas e entre os indígenas e os luso-brasileiros. Seriam igualmente fronteiras interiores, concentradas na personagem do caboclo: no âmbito da cultura nacional, como mestiço de índia e branco; no âmbito indígena, como homem capaz de transformar-se em uma onça.⁴

Essas formas de fronteiras, materiais e imateriais, fazem parte tanto da novela de Guimarães Rosa como do conjunto dos processos de formação histórica da terra e do povo do Brasil. Elas têm, em cada uma de suas expressões, dois elementos e dois enfoques básicos diferentes e interagentes: o da cultura nacional e o das culturas étnicas. Por exemplo: na última fronteira que mencionei, a fronteira interior representada pelo homem-onça, há dois valores distintos: o étnico, da capacidade xamânica de transformação, e o nacional, da superposição e quase identificação do homem da selva com o animal da selva.

Nessa conjunção entre uma produção artística específica, como é *Meu tio o iauaretê*, e o objeto de uma pesquisa histórica, como são as fronteiras territoriais, étnicas e culturais do Brasil, podem situar-se e também legitimar-se as reflexões de uma historiadora a propósito de uma história de ficção. Essa perspectiva

de leitura também implica uma forma de ficção, pois o conto adquire dessa maneira um alto grau de autonomia, seja em relação às reais intenções do Autor, seja em relação aos referentes literários antecedentes e contemporâneos a sua produção. Dessa forma, chama-se a atenção sobre a atitude do conto de desenvolver uma ação autônoma, capaz de desvelar em sua complexidade os grandes temas ligados à natureza das fronteiras brasileiras e de pôr num centro multiforme e intensamente dramático personagens e situações que, na arte como nas ciências humanas, são consideradas pertencentes à marginalidade.

A forma do diálogo oculto, adotada em *Meu tio o iauaretê*, é particularmente interessante para uma leitura em clave historiográfica. Com efeito, logo nas primeiras frases do conto, o historiador que trabalhou com depoimentos orais no interior do Brasil pode imaginar, sem muito esforço, estar lendo a transcrição literal do depoimento de um caboclo, durante uma pesquisa de campo, uma transcrição em que foram suprimidas só as perguntas ou as observações do pesquisador que, com o gravador na mão, entrou no rancho na floresta.

Como freqüentemente ocorre nas transcrições desse tipo de entrevistas abertas, em que o entrevistador faz poucas perguntas e simplesmente orienta o depoimento com observações às vezes aparentemente casuais, a fala do visitante chegado ao rancho pode ser omitida, porque inútil. As palavras do outro se entendem perfeitamente no discurso do caboclo e seriam supérfluas no texto; representariam, sobretudo, a introdução de uma linguagem banal, em comparação com o morador do rancho.⁵

Como na transcrição literal de um depoimento, o *Iauaretê* é o resultado da união de dois discursos diversos: um, que é explícita e racionalmente dirigido ao interlocutor, com todas as características dos discursos populares ligados à cultura oral, e o outro, que podemos definir como interior, no qual os silêncios, as interjeições, as palavras cortadas ou repetidas não só dão ritmo ao diálogo e testemunham na palavra escrita as inflexões e as hesitações da voz, mas constroem também um discurso paralelo, às vezes alternativo e contraposto àquele que é conscientemente exteriorizado.

No caso de *Iauaretê*, revela-se logo a refinada construção literária, pois os dois discursos são conduzidos em dois idiomas diferentes: o brasileiro-rural, transcrito como é pronunciado, e

uma *koiné* prevalentemente tupi, que tem fortes e procuradas assonâncias com o primeiro.⁶ Existe inclusive um outro discurso, que se entrecruza com dois antecedentes e que, no desenvolvimento do drama, toma aos poucos prevalência, até dominar as frases finais do conto: é a linguagem da fera, produzida através do som das repetidas interjeições em tupi,⁷ que desvelam a natureza do protagonista e acompanham sua transformação.

Passando ao exame da trama, o conto apresenta inumeráveis elementos geográficos, étnicos, culturais e econômicos das fronteiras brasileiras. A partir, antes que mais nada, da própria biografia do homem-onça, que pode ser sintetizada nos seus nomes:

Ah eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Breó, também. Pai meu me levou para o missionário. Batizou, batizou. Nome Tônico; bonito, será? Antônio de Eiesus... Depois me chamaram de Macucônzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macucônzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro (...).⁸

Se a personagem do homem de muitos nomes é, no caso específico, uma invenção literária, essa invenção se torna realidade nas fronteiras étnicas americanas. A mudança de nome e sua pluralidade, cada um ligado a uma relação determinada, fizeram parte de cada homem e mulher índios da fronteira. Quem estuda a história das tribos de fronteira, desde o período colonial até nosso século, experimenta o quanto é complexo seguir os percursos e as ações dos atores sociais, que são lembrados nos documentos com nomes diferentes. Mesmo se podemos chegar, em alguns casos, aos apelativos étnicos, sabemos que dificilmente iremos atingir o verdadeiro nome tribal, por ser ocultado pelos próprios protagonistas.

No caso do homem-onça também: cada nome seu está ligado a um lugar, lugar esse que subentende uma relação; os nomes, assim, participam da fronteira étnica (na primeira parte do discurso) e da fronteira de expansão (na segunda parte), seja quanto aos lugares, seja quanto às relações sociais ou pessoais.

Os nomes, em outras palavras, seguem a passagem do protagonista da aldeia indígena à missão, ao sítio brasileiro na linha da fronteira de expansão. Quando o caboclo é enviado ao rancho, além da fronteira, para caçar onças, adquire o último nome, Tonho Tigreiro; depois, nada.⁹

Aqui também há uma relação entre o não-nome e o lugar: o nome é perdido, ou melhor, rejeitado, na terra *tapuia*, isto é, para os Tacunyapé – a tribo da mãe – a terra do inimigo.¹⁰ Na terra do inimigo tribal (os Gê), ou, como é talvez mais coerente com a trama do conto, no sertão bruto, na não-terra, o caboclo não precisa mais de nome, porque não precisa de identificação, seja étnica, seja religiosa, seja – digamos – profissional (o Tonho Tigreiro).

Como cada índio e não-índio do interior brasileiro, o homem-onça também percorreu na vida muitos quilômetros. Natural do vale do Xingu, de mãe Tacunyapé (*Tacunapéua* no texto), ele se acha, ao momento da ação do conto, na região central do Brasil, uma região não determinada, *tapuia*, sem limites, como o rancho em que mora, sem paredes.¹² A época também é indeterminada. Um tempo e um espaço que estão muito longe culturalmente – mas não histórica e geograficamente – do lugar em que, nos anos da composição do texto, Brasília estava sendo construída, ou das regiões nas quais ligas camponesas atingiam sua afirmação política e social.

Em meio a essa indeterminação temporal e espacial, aparece mais evidente a inequívoca identificação étnica. O homem-onça não é simplesmente de mãe índia, mas de mãe Tacunyapé, grupo tupi, inimigo dos Craó, do grupo gê, nas aldeias dos quais o protagonista passou algum tempo.

Não quero aqui acrescentar algo ao amplo e rigoroso ensaio de Walnice Galvão, que identificou no processo de metamorfose do homem-onça a dialética entre o cru e o cozido.¹³ Queria só nessa minha leitura do texto propor algumas reflexões sobre essa clara identificação étnica.

A escolha de uma tribo do vale do Xingu era talvez previsível no Brasil dos anos cinquenta e sessenta. É nessa época, com efeito, que se intensificaram os estudos e iniciaram as lutas pela defesa dos indígenas do vale do Xingu. Por outro lado, Guimarães Rosa não devia ser estranho à leitura dos ensaios de Curt

Nimuendaju sobre os grupos tupi e gê e do livro de Karl von den Steinen, na edição brasileira de 1940.¹⁴

Na base desses estudos – e em particular do livro de Steinen – os Tacunyapé, como os demais grupos, eram conhecidos desde o período colonial, quando já falavam a língua geral. Destruidos nas lutas intertribais em 1842, reapareceram numerosos em 1859, para serem considerados quase extintos (70 pessoas) por Karl von den Steinen, em 1884. Não obstante os contatos, pacíficos e de guerra, com os luso-brasileiros e os outros grupos étnicos, os Tacunyapé foram extintos sem que ninguém fizesse estudos de campo entre eles. Os jesuítas, que os catequisaram em meados do século XVII (sem estabelecer-se nas aldeias), afirmavam que eram um grupo patrilinear. Desse ponto de vista, o jaguar, irmão da mãe, não poderia ser considerado o pai do homem-onça.¹⁵ Não é essa, porém, uma questão que possa ser aprofundada na leitura do Iauaretê. O que me parece interessante é que nesse conto de Guimarães Rosa o caboclo não seja filho de uma índia qualquer, mas de uma mulher pertencente a uma tribo identificada, que tem uma longa história documentada, mesmo se em posição marginal no âmbito dos estudos antropológicos.

No homem-onça o componente índio ressalta de maneira mais evidente que a ascendência “branca”. Por exemplo, o caboclo mata outros caboclos, ou pretos, mas não índios. Despreza de maneira evidente os negros e define como medrosos todos os que ele, quando onça, mata. A coragem na caça e na guerra, e o medo manifestado pelos luso-brasileiros, são uma constante nos testemunhos indígenas que se podem recolher no curso da história, antiga e recente, das fronteiras étnicas. A caça feita pelo protagonista do conto é essencialmente indígena, inclusive quando ele é Tonho Tigreiro, porque tem consciência de estar rompendo as regras das leis tribais de caça. Outro exemplo é a conservação da cultura oral, mesmo se em alguns casos esta parece ser mais cabocla do que índia, como quando Tonho Tigreiro, para contar as onças mortas, conserva pedrinhas, e não peles, ou partes de animais.

Os estudiosos que citei examinaram profundamente, em chave antropológica, etnológica, lingüística e literária a transformação gradual do caboclo em onça, com todas as implicações, seja na trama do conto, seja na construção da psicologia da

personagem. Por minha parte, limito-me a fazer só algumas observações esparsas, que talvez possam acrescentar algo mais ao debate.

A transformação de homens e mulheres em animais faz parte não só da literatura popular brasileira, mas também do imaginário cotidiano do interior. A literatura de cordel está cheia de homens e mulheres que viram cobras, cabras, ou animais fantásticos; até chegar à alegoria social moderna (sempre no cordel, mas talvez de origem não popular) do nordestino que em São Paulo virou tatu, na construção do metrô. Nem vou dizer novidade nenhuma afirmando que essas transformações têm raízes tanto no imaginário medieval português, quanto nas culturas e nas sociedades indígenas.

O drama da transformação de *Meu tio o iauaretê*, porém, pode ser interpretado também, ainda uma vez, de outra maneira. A progressiva metamorfose do caboclo em onça pode de fato ser assimilada a duas transformações que caracterizam a cultura e a sociedade índias: a do caçador no animal que tem de caçar e a do xamã, no momento do sonho ou do transe, no animal totêmico. Afinal o jaguar, como todos os críticos notaram, é o animal mais presente nos mitos indígenas.

Não é preciso lembrar que, no universo de valores indígenas, a transformação do animal não é uma ficção poética, mas um aspecto da vida do grupo tribal, no qual se entrecruzam os elementos sociais, políticos e mágicos. Pensando em interpretações como a loucura e a marginalidade, vou propor uma pergunta extrema, que provavelmente não tem nada a ver com as intenções do Autor, mas que é coerente, segundo entendo, com o perfil do protagonista. A cachaça faz o caboclo dizer a verdade, desvelando sua loucura, ou o faz entrar em transe, no qual, recuperando ainda mais suas origens indígenas, descreve em tempo real o sonho xamânico de transformação no animal totêmico, irmão da mãe?

A recente consciência, na Europa, da convivência de culturas e etnias variadas tem desenvolvido, sobretudo na França, uma linha de estudos de psicanálise “dos outros” e da loucura “dos outros”, na qual põem-se em justa relevância os diferentes valores morais e os diversos imaginários étnico-religiosos. Nessa perspectiva, o diálogo oculto do conto tomaria ainda mais a forma de dois discursos tragicamente separados pelas culturas

diferentes: um diálogo-monólogo entre o visitante que vê a loucura do caboclo, o qual confessa ser assassino, e o índio-caboclo que, com a cachaça, recupera definitivamente suas raízes tacunypapé e, como seus xamãs, está finalmente transformando-se em jaguar de verdade.¹⁶

NOTAS

¹ Leitura de *Meu Tio o iauaretê*, de João Guimarães Rosa, para o III Seminário Internacional "Leituras Cruzadas-Lectures Croisées", na Universidade de Poitiers, 3-4 de junho de 1996. Sugestão do Prof. Flávio Aguiar, da USP (São Paulo). Ao começar esse trabalho, tive a orientação bibliográfica e as sugestões de Flávio Aguiar, Ettore Finazzi-Agrò e Angelo Trento, aos quais vão meus agradecimentos; obviamente, não são responsáveis por minhas interpretações. Um financiamento MURST 60% permitiu minha participação nesse seminário.

² João Guimarães Rosa, *Meu tio o iauaretê*, em *Senhor*, n. 25, p. 66-78, 1961; id., *Estas estórias*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. Neste trabalho se faz referência à primeira edição. Quando João Guimarães Rosa morreu em 1967, deixou o volume inédito e quase acabado *Estas estórias*, com o título já escolhido. O livro é formado por oito estórias, quatro éditas e quatro inéditas, e uma reportagem-ficção ("Com o vaqueiro Mariano"). Sobre *Estas estórias*, ver: Fernando Py, "Estas estórias", em Eduardo F. Coutinho (Org.), *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 (1970), p. 562-573.

³ Sobre os referentes literários antecedentes a *Iauaretê*, ver Flávio Aguiar, "Um pouco além do inferno. Contribuição à análise de *Meu tio iauaretê*, de Guimarães Rosa", em Ema Pfeiffer e Hugo Kubarth (Org.), *Canticum Ibericum*, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991, p. 229-243.

⁴ O tema do homem de fronteira, em relação à novela de Guimarães Rosa, foi abordado principalmente por Ettore Finazzi-Agrò, em "Nada, nosso parente. Uma leitura do *Meu tio iauaretê*", em *Russegna Iberistica*, n. 44, p. 17-30 e por Flávio Aguiar, cit. Alguns resultados de minhas pesquisas sobre as fronteiras brasileiras estão Chiara Vangelista, "Dalle Bandeiras all'Estado Novo: note per una storia delle frontiere brasiliane", *Letterature d'America*, v. 10, n. 4-5, p. 5-44, 1992.

⁵ Sobre o "diálogo oculto", ver: Irene Jeanete Gilberto Simões, "*Meu tio iauaretê*. Um enfoque polifônico", em *Língua e literatura*, 1976, n. 5, p. 131-151, 1992. "O viajante que inesperadamente chega ao sítio onde mora o tigreiro conduz, com suas perguntas e comentários, o discurso do herói. Sua voz não ouvida reflete-se no enunciado do sujeito através de recursos estéticos (grunhidos, resmungos, interjeições, onomatopéias) indicativos de uma modificação no tom da voz que se ouve" (133). *Meu tio iauaretê*, e sobretudo os ensaios de Haroldo de Campos ("A linguagem do iauaretê", em Eduardo F. Coutinho (Org.), *Guimarães Rosa*, ed. cit., p. 71-76) e de Irene Simões, op. cit., oferecem interessantes sugestões metodológicas para a interpretação do "discurso paralelo" nas entrevistas. De minha parte, enfrentei uma discussão sobre esse tema, a propósito de algumas pesquisas de campo em Chiara Vangelista, "Raza e identidad en el Brasil contemporáneo. Un análisis de fuentes orales", em Pilar García Jordán et al.,

Memoria, creación e historia: luchar contra el olvido, Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994, p.331-348, id., Dai regime militare alle elezioni democratiche: le forme dell'azione politica in un villaggio brasiliano (*O Estado de São Paulo*, 1977-1986), *Comitato ISCO Piemonte*, Torino, febbraio 1996, 20p.

⁶ Ver o ensaio citado de Haroldo de Campos e as p. 32-34 do ensaio de Walnice Galvão, "O impossível retorno", em *Mitologia romana*, São Paulo: Ática, 1978, p. 13-35.

⁷ Sobre o uso das interjeições, ver Irene Simões, op. cit., p. 134-136. Sobre a linguagem ferina do caboclo, ver Flávio Aguiar, op. cit., p. 232-233.

⁸ Guimarães Rosa, *Meu tio o iauaretê*, op. cit., p. 73.

⁹ Sobre a importância dos nomes assumidos pelo caboclo, ver: Suzi Franki Sperber, "A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano", *Remates de Males*, UNICAMP, n.12, p. 89-94, 1992; a interpretação de Flávio Aguiar (op. cit., p. 230-231) e a de Ettore Finazzi-Agrò, op. cit., p. 21-22: "Através das denominações heterogêneas, das palavras aparentemente incoerentes e, ao mesmo tempo, densas de significado – compactas como o cerrado em que ele se encontra – descobrimos, enfim, o paradoxo do narrador: a sua identificação numa falta, o seu reconhecer-se num anonimato ("Agora, tenho nome nenhum") que é, na verdade, proliferação descontrolada de nomes ("Ah, eu tenho todo nome"), que é plenitude – mais uma vez demoníaca ("o meu nome é Legião", proclama o diabo no Evangelho) ou, talvez, divina (no Antigo Testamento, Deus se identifica apenas como "O que é") – do sem-limites, já que, como disse, o limite é dentro dele, já que o limite é ele mesmo."

¹⁰ Sobre os Tacunypapé ver: Curt Nimuendaju, "Tribes of the Lower and Middle Xingu River", em *Handbook of South American Indians*, New York, 1963, v. 3, p. 235.

¹¹ Ver: Flávio Aguiar, op. cit., p. 230.

¹² Ver: Ettore Finazzi-Agrò, op. cit., p. 23: "Todas as conotações espaciais presentes em *Meu tio o iauaretê* apontam (...) para uma geografia da indistinção e da distância: o rancho é colocado fora dos caminhos habituais, num sertão sem confins e sem veredas".

¹³ Walnice Nogueira Galvão, op. cit. Ver a p. 13: "Se o matador de onças com elas se identifica e se torna matador de homens – e está coberto de razões – a rejeição do mundo civilizado, domínio do cozido, é acompanhada pela volta ao mundo da natureza, domínio do cru. Na linha de separação entre ambos, posta-se o fogo. Nada menos surpreendente, portanto, que o fogo, fundação da cultura, marco de passagem do cru ao cozido, tenha função predominante neste conto". A clave ético-antropológica é adotada também no ensaio já citado de Suzi Frankel Sperber.

¹⁴ Kurt Nimuendaju, cit. e Karl von den Steinen, *Entre os aborígenes do Brasil Central*, São Paulo: Departamento da Cultura, 1940 (1886), para as observações seguintes também.

¹⁵ Como assinala, porém, Walnice Galvão no ensaio citado, o caboclo define com o termo tupi *tutira* sua relação de parentesco com o jaguar, irmão da mãe: "(...) sendo *tutira* o tio-irmão da mãe, as afirmações apontam para um parentesco classificatório matrilinear, onde, no nosso código, os tios-irmãos da mãe são pais, mas no código do narrador os pais são tios. Assim, 'Meu tio o iauaretê' ao mesmo tempo indica filiação (isto é, sou filho de onça, e não filho de gente) e origem indígena tribal" (p. 21). A propósito do "parentesco" com o jaguar, Flávio Aguiar afirma que "Em sua solidão, buscando o salto para fora do pequeno

grande inferno onde só pode ser um pobre diabo, o esforço de voltar atrás se desvia: o caboclo tem como única alternativa construir uma identidade vicária. Lê então o 'ser descentente' do jaguar como de modo direto, como se ele fosse um e abolisse todas as circunstâncias entre ele e o totem ancestral. Ele vira onça"(op. cit., p. 232).

¹⁶ Ver a explicação da palavra *Iauaretê* por Walnice Galvão, op. cit., p. 19: "Decomposto, o vocábulo dá iauara/etê, ou seja, a onça verdadeira, a onça legítima. O sufixo oposto a -etê é -rana, ou seja, à maneira de, que parece verdadeiro, mas não é".

Poems from
INSTANTS OF THE WORLD
Patrícia Bins

Sugar blues in Brazil

it was as foggy
as on a London day
the daughter had never
been there
but oh, her ma
spoke and spoke

of the city's beauty
and also of the first
world war
of her mother, father,
brothers, sisters
coal fires, rationing
as a child, no chocolates
no sweets

when she became old
she'd eat a box of bonbons
at a sitting
nothing like Cadbury's
of course

Forgetful

in that green room
a closed door
as usual
a society magazine
which she picked up
scanning photos
of wealthy people
recipes for improving
face, legs, bosom,
how to snare a man
highlights for
new haircuts
fashionable parties and
french champagne
the door opens
she forgets
to say good morning
it's a lovely day
isn't it?

Poetry

she forgot to tell
about the great
babilonian library
books everywhere
Cecilia's: Voyage
Vague Music
hidden
on the bathroom shelf
where mostly
scientific books
were mixed with Playboy
magazines

Desire

"a streetcar
named desire",

she said
close to tears

he said
if you wish
to cry, cry
if you wish
to laugh,
laugh

she laughed
until she cried

then
she took
the streetcar
alone

Dora Maar

the box of Kleenex
awaits her tears,

under it
the book she found
in Barcelona

*Picasso et la femme
qui pleure très fort*

she doesn't cry,
Dora Maar

Little feet

slithery breasts,
fish out of water
you lose your
desire,
suckling
white stockings
in bed

Borgean labyrinth

you hear clanging
bells
pounding

sounds of steel
sudden Aleph

magically
rediscovered
after treason
bypaths

never again
meeting

Reliving Carroll's Jabberwocky

t'was brillig
he said roaring
with laughter
trying to relive
the Jabberwocky night

just nonsense
she exclaimed
feeling silly
and enormous
arms and legs
jammed through
open doors and windows

Alice have you
spoken to the rabbit?

she answered:
take me home
it'll soon be daylight
and I've lost
the rabbit
anyway

The fellow always
afraid of being late
I want to
get out of here
as soon as possible
oh, my arms
and legs

Vanity

her breasts were still fine
she observed absently,
but goose-pimpled
from the cold
they wrapped her
in a towel handed her
panties, stockings, bra,
sweater, skirt, and over-coat
she asked for a beret
the red one to hide messy hair,
was still vain
shoes, slip these on
high heels,

I couldn't, she exclaimed
feel too wonky
what about make-up?
you can't go out
looking like a zombie
okay, face-powder, rouge,
eye-mascara, lipstick
where's my over-coat?
she hobbled into
the living-room
someone said ten-thirty
let's go

Daze

she'll await in vain for
the next day and after
that will bring back
a waiting-room, two
arm-chairs, some flowered
cushions, a sheep-skin rug,
an occasional table
on which stand a broken
lamp-shade, a green telephone
and half dead african violets
in the corner, an earthenware
vase where one is supposed
to place umbrellas, coming in
from the rain
it took her awhile to
discover its utility
on the walls a few pictures
an engraving of flirtatious
swans perhaps, an abstract
oil-painting which reminded her
of ripe figs, then two sketches
of very ancient cities. And a large
one portraying miserable children

awaiting customers to polish
leather shoes.
She also awaits in an imaginary daze

Architecture

texture
skin
bones

corinthian
columns

support

small
lonely
breasts

Head of Venus

beheaded
at midday

by stupid
tourists

who take her
to pieces
armless, again
heartless

BINS, Patrícia. *Instants of the world.* (inérito)

JOÃO GILBERTO NOLL:
o tempo da cigarra

José Weis
Jornalista

Um narrador apaixonado pelo potencial poético da linguagem e que procura livrar-se do que denomina de “a canga da ação”, o porto-alegrense João Gilberto Noll estreou com o livro de contos *O cego e a dançarina*, em 1980, um começo reconhecido e premiado pela Associação Paulista dos Críticos de Arte, pelo Instituto Nacional do Livro e pela Câmara Brasileira do Livro. Noll é formado em Letras pela UFRGS. Em 1982, ganhou uma bolsa do programa de escritores da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos. Em 1984, o cineasta Murilo Salles realizou o filme *Nunca fomos tão felizes*, baseado no conto “Alguma coisa urgentemente”, do livro *O cego e a dançarina*. O primeiro romance de Noll é *A fúria do corpo*, de 1981. Em 1988, ele recebeu uma bolsa da Fundação Vitae para escrever o romance *Hotel Atlântico*, publicado no ano seguinte. Na sequência, saíram os livros *Bandoleiros* e *Rastros de verão*. Sua carreira seguiu firme nos anos 90, com *O quieto animal da esquina*, de 1991, e *Harmada*, de 1993. Seu oitavo livro, *A céu aberto*, rendeu-lhe o Prêmio Jabuti de 1997. Desde o início deste ano, leciona Literatura Brasileira na Universidade de Berkeley, Califórnia. Em julho e agosto passados, esteve de passagem

pelo Brasil, onde reviu amigos e parentes e fez sessões de leitura de seus dois últimos livros. Em novembro, a editora Companhia das Letras deve lançar sua *Obra reunida*, um único volume com todas as suas narrativas. Esta entrevista foi realizada no hotel em que Noll esteve hospedado em Porto Alegre, no dia 2 de agosto de 1997, um sábado.

JW: Qual é a sua mais remota lembrança como leitor? Você provavelmente começou a ler quando criança. Que leitura despertou aquele sentimento de “Literatura é legal, vou ler mais coisas”?

JGN: Acho que a minha primeira experiência com a palavra poética se deu porque eu costumava declamar quando era guri, no colégio. Entrava em eventos em que a declamação e o canto eram bastante usuais. O primeiro texto literário com que tive contato era de Malba Tahan. Um texto sobre os bandeirantes. Era um poema épico – ou pseudo-épico, bem edificante – que exaltava a pujança paulista. Declamei isso aí. Na época, o Colégio Rosário tinha um teatro. Era uma gincana de declamação de poesia, com a participação de vários colégios, e lembro que entrei com esse poema. Então, os primeiros contatos com a palavra poética vêm da infância, de eu gostar de declamar, de cantar. Mas a primeira experiência nesse sentido foi com a palavra com um certo andamento, um certo ritmo, um certo embalo. Não era a palavra da prosa, não. Era a palavra da poesia.

JW: Havia algum autor em especial de que você gostava mais?

JGN: Casimiro de Abreu. Adoro Casimiro de Abreu até hoje. Tanto que no meu primeiro livro de contos, *O cego e a dançarina*, há um conto dedicado a ele. Chama-se “Casimiro”, e acaba em Nova York, no século 20. Mas começa com aquele embalo, aquela delicadeza. Gosto das coisas delicadas. Acho que é um dado muito importante na cultura brasileira. Todo mundo sabe disso, não estou falando nenhuma novidade. Aqui no Rio Grande do Sul é diferente. Aqui realmente o lado épico – o lado da bota e da espada – é mais importante. Mas me atrai muito essa

coisa mais tropical, essa brejeirice, essa manemolência, essa preguiça, essa languidez. E o Casimiro é um poeta que expressa muito bem isso. A perspectiva de voltar para os Estados Unidos é uma experiência muito agradável, mas tenho saudade do componente francês de minha formação. Um dia desses, vi um especial do Godard, e aquilo me reacendeu essa necessidade de um tópico importante da minha adolescência, que é o cinema francês. Lembrei-me do Jacques Demy, pois estava no barbeiro e ouvi a música de *Os guarda-chuvas do amor*, um filme que tem uma trilha sonora divina. Ele é um cineasta que se pauta pela delicadeza. Engraçado que a mulher dele, a Agnès Varda, é uma pessoa muito mais incisiva estilisticamente. E essa coisa etérea, diáfana, me interessa profundamente. Mas eu ainda a tenho desenvolvido pouco, porque o meu ódio é mais largo do que essa serenidade com a qual tanto gostaria de conviver no meu dia-a-dia. Por isso o Casimiro é um elemento importante na minha formação, aquela velha tradição de que a poesia é um pouco de delicadeza, é o arabesco, é o inútil, que não tem muita função na *praxis* do cotidiano, da automatização. Isso me estimula muito, a possibilidade de você travar contato com aquilo que só é alcançável na perspectiva do instante, não da linearidade, não da história – você registrar isso que se esboça e se aborta. Esses pequenos abortos às vezes são muito prazerosos. Isso é muito importante na literatura.

JW: Isso vem basicamente da lírica e não da narrativa. Talvez por isso os poetas sirvam mais de referência do que os próprios prosadores. Não é à toa que você é um prosador e, no entanto, sua primeira referência seja Casimiro de Abreu. A poesia marca mais a vida das pessoas, como leitoras, num dado momento, até porque se recita facilmente um poema, mas recordar um texto em prosa – um capítulo, um conto – é mais difícil, seria uma coisa surpreendente até.

JGN: É verdade. Muitas vezes, acho que a obrigatoriedade de o prosador relatar é quase uma canga. A canga do relato. É a formiga, e eu quero ser cigarra. Quero ser prosador, mas cigarra. Não quero ser formiga. Formiga é uma posição diária. Ter de levantar às oito, ter de dormir à meia-noite. Não que eu cumpra exatamente esse calendário, mas nós vivemos cheios de

ameaças veladas: se você mijar fora do penico, sabe-se lá o que pode acontecer. Então, o único momento em que você pode respirar livremente é o da exaltação poética. É quando você se transfigura em cigarra e declara: "Foda-se o inverno, o verão está muito gostoso, muito bom". É aquela velha história do Octavio Paz. Uma das funções básicas da poesia, segundo Paz, e eu concordo plenamente com ele, é a consagração do instante, é fazer do instante uma possibilidade de liturgia. A gente vive realmente obcecado pelo passado e pelo que vai acontecer depois. Você tem de encarar a literatura não como um projeto de normatividade. As pessoas estão muito viciadas no olhar normativo, preocupadas com o que deve ser e o que não deve ser. Um dos únicos terrenos em que se pode fugir disso, em que se pode ultrapassar essa questão, é a literatura. A literatura, para mim, deve ter compromisso com o fenômeno humano, seja ele tarado, equivocado, deformado ou politicamente superincorreto. Às vezes a força poética vem da deformação, do olhar torto, um olhar instintivamente inadequado. À literatura não cabem essas questões: o que é destrutivo, o que é edificante. Porque, às vezes, o que há de mais edificante, na função estética, é aquilo que é mais destrutivo. Às vezes você vai construir um tufão de esperança em cima das ruínas, em cima do aniquilamento, em cima dos destroços. Lembro de um outro poeta que escreve sobre essa época de destroços, essa época do vazio, do desértico. Ninguém vai dizer que Pierre Stielle é um poeta consumado pela derrota. Não, ele fala da derrota, mas faz um chamamento tão grande à força humana que não dá para falar apenas em derrota.

JW: Um dos parâmetros da linguagem poética é o seu ritmo, que se associa à música. Não é por nada que a abolição da rima causou uma revolução na poesia. No entanto, ela foi superada pela própria cadência do texto lírico. Os modernistas estão aí para defender isso com a melhor tradição – desde T. S. Eliot até nossos queridos Drummond, Bandeira, Quintana. Qual é a sua relação com o texto? Você busca também essa música? Você escreve musicalmente?

JGN: Escrevo. Sempre que me aproximo da página para escrever... Honestamente, não tenho nenhum contorno temático

definido. O meu desejo pela literatura não se deve ao fato de querer falar de grandes temas humanos. É muito mais um movimento orgânico. Uma certa repetição, uma certa ladainha, uma certa jaculatória. Acho que estamos vivendo um momento intervalar, de impasse de valores. Já tenho um pouco de estrada nos meus 51 anos para ver que já vivi situações em que havia valores mais estáveis no horizonte. Estamos num momento de vazio, de vácuo. O que a gente pode fazer é tentar repetir algumas questões, alguns ritmos, algumas sonoridades, algumas cadências. Ou você expele aquilo de tanto repetir, ou tenta fazer dessa insuficiência, dessa repetição, desse estado mínimo, uma espécie de possível convalescência. Na arte, existe também a função de vacina. Às vezes, você vai tentar revigorar o fenômeno humano através do próprio veneno que o está incomodando. A vacina e a arte são coisas muito ligadas nesse sentido. E não por metáfora, não. São fenômenos paralelos. Não é que a arte seja como uma vacina. Arte é vacina. Também as metáforas estão cansando.

JW: Em seus textos, aparecem muito recorrentemente elementos completamente humanos e cotidianos. Secreções, esperma, urina, fezes, sangue, vômito, cuspe. Todos em seu contexto, sem nenhuma ode à escatologia ou coisa parecida. Você não descarta nada disso porque tudo tem a ver com o ser humano? Porque é tão humano quanto o sublime?

JGN: Acho que sim. E isso também pode ser sublime, se você estiver disposto a celebrar a materialidade humana. Acho que não existe o sublime, a transcendência, sem essa atitude de quase prostração à materialidade humana, à fisicalidade. Temos de fazer um ritual de aceitação integral dessa matéria. Não sei se você lembra daquele momento de *A céu aberto* em que faço uma espécie de ode à pedra, que é realmente o conteúdo da natureza, onde a matéria está mais exaltada. As pedras são muito compactas. Nelas, existe uma compressão da matéria. No entanto, ali as moléculas estão ativíssimas. Mas é muito bom aquele estado de aparente repouso. As pessoas deveriam dar mais pedras umas para as outras e não só flores. Adoro flores. Mas também o minério tem sua razão de ser. Não estou dizendo isso como metáfora, não. Acho que a pedra, como um fenômeno em

si, se impõe como linguagem. Ela não está se remetendo a nada. Vive por si só no seu esplendor material, e é a isso que a gente tem de fazer uma certa reverência, porque ela merece. É um espetáculo bonito de compactação, de firmeza diante do mundo. Acho bonito. Aliás, tudo é bonito.

JW: Um dos poemas do Paulo Leminski diz: “Confira / tudo o que respira / conspira”. Acho muito feliz esse *insight* do Leminski. A vida está pulsando em tudo, mesmo na pedra, em que aparentemente não há vida. Cada vez mais se descobre isso, à medida que essas sondas interplanetárias descobrem coisas em outros planetas que são próximas à gente, às nossas referências de vida. É sinal de que tudo está aí. Não é por nada que existe a idéia de Gaia, o Planeta Terra como um ser total e pleno e não apenas como um planeta e os seres humanos e os animais e as plantas. É um todo. O Lutzemberger é um dos que defendem isso com sabedoria e com argumentação bem colocada. A própria Terra e sua atmosfera e sua cobertura e seus oceanos e seus seres. Você falou bastante em repetição. Isso tem a ver com a idéia oriental de mantra?

JGN: Demais. A capacidade inebriadora da repetição. Sem dúvida. Você pode fazer um acalanto com o impasse, com a coisa que se repete, que não tem desenvolvimento aparente. Acho que sim. Isso que você acabou de falar sobre o planeta como um ser, com todas as suas relações internas, acho que esse ser planetário tem que estar presente no romance hoje. O romance não pode ser só o registro de uma crise da burguesia. Ele tem que ultrapassar um pouco aqueles códigos do Romance de 30. Isso tudo foi da maior importância. Mas o romance pode cantar como a cigarra. Por que só o poeta pode cantar? A gente tem exemplos tão cabais dessa possibilidade de canto, mesmo no Brasil, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa. No meu trabalho aparecem muitos elementos – o fogo, a água. Sobre tudo a água como elemento redentor. Esses elementos têm de ser personagens. Nesse sentido, a minha proposta em *A céu aberto*, por exemplo, é muito mais de refazer uma epopéia possível do que um romance burguês do século XIX. Porque, realmente, a classe média – que é a classe que me diz respeito – está em um impasse, está numa crise medonha, tanto na infra-estrutura quanto na alma. Mas

não quer dizer que eu vá ficar só me punheteando em cima disso. Temos de celebrar isso também. Temos de tentar imaginar heróis. Mesmo para que você chegue ao final do romance e se dê conta, como eu me dei, de que é pura sucata. A minha época é pura sucata. Eu me dei conta disso porque os meus protagonistas são tão andarilhos, vivem tão em trânsito. Não quero família, já sei que a família é uma merda, é um horror. Desculpa, mas todo mundo tem direito a ser panfletário às vezes, não? Não vou escrever romance para dizer isso.

JW: Sim, a família é a familiaridade. Em *O quieto animal da esquina*, você descreve uma cena em que faz um trajeto pelo centro de Porto Alegre, e a geografia começa a se abstrair. Isso vai crescendo nas outras obras. Em *Harmada*, não há referência geográfica, embora possamos presumir algumas coisas. Em *A céu aberto*, já está completamente abolida essa questão do espaço – e até do tempo, mas o tempo é uma questão à parte.

JGN: Começa com *Harmada* esse movimento, pois Harmada é uma cidade fictícia. Fiz isso justamente para tentar uma estatura mais épica, mais ritualística, mais metafórica.

JW: Sim, mas ao mesmo tempo não é a Santa Maria, de Onetti. Não é a Santa Fé, de Erico Verissimo. É uma outra geografia.

JGN: O que me preocupa nesse fim de século é outra coisa. É entrar nas Lojas Americanas, por exemplo, e elas serem todas iguais. Aqui, no Rio, em São Paulo, em Santa Catarina. Quer dizer, ir matar as saudades do Rio de Janeiro indo às Lojas Americanas. Ou ao aeroporto, aos corredores frígidos por luzes de néon.

JW: A propósito: em *A céu aberto*, tem alguém que se refere ao McDonald's. É bem essa questão. Se você ficar na primeira leitura, pode pensar que a história se passa em uma certa região, mas aí vê que não pode ser, pois o clima já traiu essa idéia. De repente, aparece um McDonald's. É uma idéia intencional e objetiva de transcender o espaço. Sem aquela necessária relação realística de usar a Avenida Paulista, a Quinta Avenida de Nova York ou uma rua em Paris. Você não tem esse tipo de preocupação...

JGN: Ou a Rua Uruguai, aqui em Porto Alegre.

JW: Em *O quieto animal da esquina*, você tem uma geografia que é totalmente real, está tudo ali. Aí você abre *A céu aberto* e não há nenhuma referência nesse nível, mas lá pelas tantas um personagem tem um encontro no McDonald's.

JGN: Há um contraponto. A sede pela coisa homérica, helênica, os grandes espaços, exércitos em luta, o faroeste de John Ford – essa sede hoje é muito forte para mim. Eu prefiro Homero a Balzac, por exemplo. Porque realmente sou de uma geração para a qual o marxismo foi uma força motriz. Para mim, continua sendo. Há meia dúzia de princípios marxistas de que não abro mão. Por exemplo: continuo achando que a tensão entre classes move a história. Sim, a mais-valia existe. Eu, como escritor, não recebo alguma coisa proporcional ao que o editor recebe. Porém, já não estou mais com tesão para escrever livro que mostre a crise do poder, seja ele qual for.

JW: O marxismo tem mais valor como leitura de mundo que como ideologia. Porque, na verdade, Marx é muito mais um intérprete do que alguém que tenha feito algo messiânico. As pessoas misturam isso. Várias coisas fizeram 100 anos nos últimos tempos – a Coca-Cola, o automóvel, a psicanálise. Como você observa a relação entre psicanálise e literatura? Que tipo de referências você usa? Os seus personagens sempre têm algo que, embora não seja explícito, é edipiano, incestuoso. Como é que você absorve a transposição literária desse tipo de referência?

JGN: Acho que não faço isso com registro psicanalítico. Não é porque existe a psicanálise e conheço algo dela que escrevo sobre isso. Escrevo sobre isso porque é uma coisa que me aflige animicamente. O estatuto social restringe barbaramente esse espalhamento do desejo. E não há função mais própria do romance do que essa, a meu ver: mostrar justamente a discrepância brutal, aterradora, entre a aspiração individual e a carência imposta pela legislação social, quer dizer, a miséria imposta ao espalhar desse desejo.

JW: Seria uma inversão dos pólos, a transformação da civilização em barbárie. A barbárie seria a violência contra esse tipo de manifestação. A civilização, ao contrário do que se diz, não educa o bárbaro que está no homem. Na verdade, ela o barbariza ao submetê-lo a esse tipo de civilização. Seria esse tipo de inversão? Ou é simplista demais essa dualidade?

JGN: Acho que sim. E por isso o romance chega aí para, digamos assim, ser um escoadouro onde o humano pode respirar com mais liberdade, com mais senso libertário. Porque o romance não tem essa ordem normativa que a psicanálise tem. O romance não poderia se guiar pelo que seria melhor para a continuidade da civilização humana ou não. Acho que no romance tem que estar muito presente a força do id, essa força que aparentemente pode ser muito destrutiva. Mas essa força está relembrando, rememorando possibilidades humanas que foram amortecidas em prol da chamada civilização. O romance sem fúria, sem esse tipo de olhar, sem o debater-se, esse romance não lida com verdades soberanas, eticamente impostas para todo o sempre. A força poética, de um modo geral, não se baseia no que poderia ser melhor para a continuidade dessa civilização que nós conhecemos. Às vezes, pode realmente vir da destrutividade, do horror, que é o fato de você estar vivo em um mundo que não responde minimamente aos seus anseios mais genuínos.

JW: Ou, então, do lúdico, da brincadeira. Não é por nada que Cortázar usa o verbo *jugar*, brincar, em seus textos. E não é por nada que o romance, que é o nascedouro dos romances, teria nascido de uma paródia, *Dom Quixote* – uma brincadeira com algo que em tese seria sério. Uma brincadeira cáustica, amarga, mas que ao mesmo tempo transcendeu esse aspecto lúdico, tanto que até hoje é uma referência universal de algo que nasceu no século XV.

JGN: Nasce antes do século XIX o potencial litúrgico, teatral do romance, que você apontou em relação a *A céu aberto*, não só pelo fato de que ele tem uma realidade que poderia ser transportada fisicamente para o palco. É essa coisa de você cultivar o instante da cena, presentificar essa cena. O romance como

possibilidade teatral, porque possibilidade de transfiguração de um mundo. Romance é exaltação, nesse sentido teatral da palavra. É um pouco de hipérbole. As pessoas têm que ir para um romance como vão para um ritual, como vão para o lugar onde se pode sentir êxtase, onde se pode sentir transe. O que é o êxtase? É a coagulação. O romance pode ser a coagulação desse instante. Porque às vezes você está metido dentro daquele fluxo incessante, dentro daquela voragem de ação da vida. E o romance pode coagular, presentificar ao máximo a condição humana de uma maneira geral. Isso é purificador. Temos de voltar a ver a literatura como uma possibilidade purificadora, sim. Não aquela coisa da minha geração esquerdista, de que o romance vai resolver as questões sociais do seu tempo, vai apontar soluções. Não isso, mas o romance pode ser purificador porque o leitor vai entrar de uma maneira e vai sair de outra. Mas isso é tão velho também, tão antigo. É a catarse aristotélica. É paixão, é mexer com as forças elementares do sexo, as forças do corpo, reverenciar essa materialidade. Venho de uma geração com um horizonte utópico realmente inflacionado. Então é por isso que acho importante reverenciar a matéria, a coisa que não está destilando miasmas ideológicos o tempo todo, uma fabricação compulsiva. Vamos serenar um pouco, serenar essa expectativa doentia de tudo ter de levar a uma finalidade.

JW: Quando você abre um livro e começa a ler, embarca numa viagem que é sagrada – e tem de ter essa dimensão, essa entrega.

JGN: Mas evidente que essa coisa sagrada, religiosa, o leitor ganha. Ele leva consigo depois que fechou o livro. Nesse sentido, é uma coisa purificadora. Porque às vezes você pode usar uma linguagem, uma forma de realidade já superada historicamente. Você pode usar hoje de uma maneira renovadora, diferente. Atualmente me identifico mais com a forma litúrgica medieval do que com essa cultura do século XIX, da ascensão burguesa, do folhetim, do *thriller*. Eu não agüento mais *thriller*. Todo romancista quer fazer romance policial. Esse suspense vagabundo de policialismo internacional. Então prefiro voltar a coisas mais primitivas, e não só medievais como inclusive helênicas. Está havendo uma tendência bastante grande hoje na literatura de tentar se retonificar através do primordial. Por isso coisas muito específicas

como nomes de ruas e cidades caem um pouco. A narrativa pela narrativa não interessa mais. Os filmes que mais admiro, nesse momento, são aqueles que se baseiam em outras linguagens, como a música e a dança. Se tivesse de escolher os de que mais gostei nos últimos tempos, diria que foram o do pianista Glenn Gould, que é um filme com blocos, em que a música é um fator importante, e *Bodas de sangue*. A narrativa é despojada, porque é um movimento: ódio, tensão, amor. Mas não há tesão pelo *thriller*, pelo folhetim, por essa simplificação, por essa coisa de fulano casou com sicrano. Já não sei mais quem é quem, tenho dificuldade neurológica de acompanhar essa narrativa que nasceu no folhetim, que se desenvolveu no século XX através do *thriller*, essa coisa caça-níquel. Excitação é essa inflação de ação, esse congestionamento de ação. Se for para ser ação, prefiro que seja essa ação miserável que há na MTV, a ação do videoclipe, essas coisas cruelmente miseráveis, esses esboços que abortam e não levam a nada. Não consigo me sentar para ver um filme com muita historinha. É por isso que as artes plásticas são o meio de expressão estética que mais tem me chamado a atenção ultimamente. A fotografia, por exemplo, é a coisa estática. Para que tanto rebuliço? Não tem nada a ver com essa coisa de a história estar morta, do Fukuyama, esse picareta do departamento de História americano. Acho que você ainda pode conhecer o fenômeno histórico humano. A história é um meio de conhecimento, de enriquecimento da consciência humana. Mas também temos de ver que história é essa. Porém, de fato, a geografia é bem mais importante do que a história. Aí entra de novo a ode à pedra. Não tenho mais nenhuma dúvida de que a estrutura familiar estratificada é um ninho de horrores, mas não quero mais ler para ir atrás disso, ou de qualquer outra estrutura. Por isso essa coisa meio cometa dos meus personagens. Eles são meio desgovernados. É o olhar esquizofrênico que me atrai, que me fascina hoje. É o herói que não consegue se adequar ao corpo social. Não é nenhuma novidade, vem desde Dostoiévski. E a partir disso quero fazer uma orquestração convulsa dessa relação entre as minhas sedes e as portas trancafiadas do social. Tem que haver convulsão, tem que haver uma disritmia. Tem que haver um pouco de escuridão. Os corpos do real têm de borbulhar, têm de se exaltar, sem necessariamente estarem comprometidos com uma metáfora óbvia de poder, de decadência, de culpa.

JW: Não é por nada que você falou de Glenn Gould, o pianista. E não é por nada que algumas das gravações dele estão naquelas sondas espaciais que vagam pelo espaço em busca de vida inteligente, dizendo que aqui na Terra há a humanidade e que alguém gravou isso. Enfim, não é por nada que uma peça de Bach, apenas um músico de igreja que compunha para estar perto de Deus, virou uma referência mundial de música. Ele fazia pelo deleite de fazer. E boa parte das pessoas ouvem Bach com esse deleite.

JGN: É verdade. Para mim, Bach é um exemplo milenar dessa realidade pré-burguesa. Não havia uma sociedade burguesa instalada na época dele. Ele podia clamar. Ele podia conclamar para a elevação. Arte sem elevação, só para contar uma história excitante? Essa realidade de lá, que vai dar no positivismo mais tarde, nesse horror de colocar a religião como possibilidade de conhecimento empírico, acho isso um empobrecimento muito grande. E Bach está convidando a uma elevação, o homem é um animal cósmico, com uma estatura gigantesca. Perdemos um pouco isso e temos de esperar. Uma das funções do artista é esperar.

JW: Esperar não necessariamente com uma bandeira na mão. Ou até pode ser. Estou vendo essa proximidade sua com as artes plásticas de outra maneira. Seus textos têm uma idéia de painel – no sentido mais pragmático, de que você mostra um painel da revolução industrial. E a respeito dessa questão de se sentir mais próximo da coisa meio dengosa, meio irreverente, meio preguiçosa, que é o Brasil fora do Rio Grande do Sul. Aqui no Sul nós temos essa coisa mais pragmática de ser A ou B. Não sei se é por isso que você coloca em *A céu aberto* dois exércitos que só se identificam pelos uniformes de cores diferentes, apenas o amarelo e o roxo.

JGN: Você está apontando isso para mim pela primeira vez, eu não tinha sacado essa possibilidade, mas acho que confere.

JW: Porque aqui temos tendência de ser A ou B, desde o Grêmio ou o Inter até o PMDB ou o PT. Ser tradicionalista ou não-tradicionalista. Não permitem que você seja o que quer ser. Tem de ser sempre alguma coisa. Ou você é gaudério ou não é gaudério.

E não perdoam ninguém por não ser de um dos lados. Cobram isso o tempo todo, essa divisão radical e rígida que temos aqui. Ou você faz um romance histórico, ou faz um outro tipo de coisa. E uma coisa sempre tenta descartar a outra, não tenta ser algo que costure, que transcenda, que ultrapasse, que una e desuna essas coisas, já que a vida é assim, afinal de contas.

JGN: É que se confunde história com arquivismo. Não sinto meu sangue pulsando, hoje, em direção a maragato ou não sei o quê. Isso, para mim, é uma abstração total. Então, você vai usar no romance o mesmo veneno. Tudo é tão abstrato que só consigo responder colocando dois exércitos completamente sem demarcação histórica, geográfica, precisa. Mas estou, e não acho que se esgote nisso, respondendo à minha cultura rio-grandense quando escrevo um livro como *A céu aberto*. É tão importante o épico? Então vou tentar fazer um romance épico. Mas o meu é esse épico vago mesmo. É o épico que vejo na televisão, é o que vejo no cinema com John Ford, é o de Homero, é esse épico rio-grandense. É isso mesmo, tudo misturado e difuso. Não tenho condições neurológicas de virar arquivista nesse momento da minha vida e fazer uma pesquisa histórica sobre qualquer coisa muito demarcada.

JW: Essa questão épica ressalta algo. Na verdade, suas personagens são quase sempre solitárias. Transpassam toda a trajetória do romance, da narrativa, sozinhas. E passam por *n* experiências, relacionamentos, contradições – desde aquela que começa lavando as mãos sujas em *O quieto animal da esquina* até a de *Harmada* e agora essa de *A céu aberto*, sempre estão indo em direção a alguma coisa. Indo e voltando, ou sempre caindo em armadilhas da própria narrativa. Ao mesmo tempo, vão sempre em frente, apesar de ela ser labiríntica. É interessante a idéia de que esse herói nunca retorna a um ponto. Ele vai indo, e mesmo que retorne é um retorno muito rápido. Essa tendência de ser a personagem solitária e despojada é uma espécie de alter ego seu? Você trabalha num apart-hotel, você também mora em um hotel. Você não tem uma biblioteca. Você não é de guardar coisas.

JGN: Uma dúzia de coisas, eu guardo. Alguns livros e CDs. Mas não tenho essa mania de arquivista, de acumulação. Realmente

não conheço muito esse sentimento. Por isso quando o Instituto Moreira Salles me pediu os cadernos, me senti um pouco aliviado. Acho isso muito bom. Se bem que não sou biografista. Isso é uma marca minha, está nos meus livros, mas não estou escrevendo para documentar a minha realidade empírica. Porque a literatura tem um pouco de travestimento que acho muito interessante. Nos meus livros, também há muito daquilo que não sou. As minhas personagens masculinas centrais têm um certo desdém pelo mundo, pelas mulheres. Isso eu não tenho. Posso ter ódio, mas não desdém. Até porque tudo me interessa profundamente. Nada para mim é inodoro, ou neutro, ou indiferente. Não sinto indiferença. Por isso bato pé quando me chamam de pós-moderno. Pós-moderno é uma coisa distanciada. Um dos componentes é cínico. Eu não tenho nada de cinismo. Sou trágico. Acho realmente abissal a irreversibilidade de algumas coisas.

JW: Mas a indiferença é uma coisa tão humana e tão absurdamente real. O desdém, também. As pessoas falam em desdém no texto literário de alguém, mas em geral são as mesmas que cruzam no centro por uma pessoa atirada no chão e nem ligam. Esse desdém concreto também me parece estar inserido em certas passagens do seu texto. Ao mesmo tempo, suas personagens são quase sempre andarilhas – e, por serem andarilhas e serem despojadas, se sujeitam àquela coisa zen da grata aceitação, que é aceitar o seu destino e ao mesmo tempo seguir adiante, não ficar tentando resolver aquilo na sua cabeça. Fico pensando no poeta japonês Bashô, um ex-samurai que perdeu seu emprego e virou um andarilho, tornando-se um mestre zen. Ele tinha a sua tigelinha de arroz, a sua sandália, aquelas coisas do despojamento explícito e objetivo. Você passa um pouco esse tipo de idéia nas suas personagens. É o cara que se sujeita a dormir no alpendre, num galpão, com uma lona. Como é que isso funciona? As referências familiares são sempre distantes, ou são alguma coisa que não chega a ser trágica, aquela coisa pesada de Nelson Rodrigues, da mãe ou do pai carrasco. Existe, mas não é determinante. É uma leitura meio desdenhosa, mas ao mesmo tempo absorvida pela personagem. A pessoa não fica o tempo todo se masturbando com a figura da mãe e do pai, embora tenha essas figuras. Não é aquela coisa determinista, neurótica e radical que

arrebenta o peito da personagem, aquela coisa meio de coração materno, de jogar o coração para a amada. Esse nível de desejo é muito interessante, me atrai na sua literatura essa personagem que não é um herói, que tem a sua dignidade plena e a sua ética imbatível. Não. É uma ética que acaba sendo interativa. Que é influenciada por e vai influenciando o que acontece ao longo da narrativa.

JGN: Existe um certo historicismo nas minhas personagens. Por mais que haja um espremer... a gente está sempre lidando com contradições. Existe, por outro lado, uma certa aceitação, é inegável. No final de *A céu aberto*, acontece um atentado terrorista, e o narrador começa a incorporar a autoria daquilo. Quer dizer, não se sabe se foi ele que atirou a bomba. E realmente essa questão está reemergindo com muita força hoje. É inclusive uma forma de você acabar o romance. Acabar o romance com o fogo, mas ele almeja o mar. Por isso é que tem água. Mas é o fogo e a água.

TREVISAN, João Silvério. *Troços & destroços*. Rio de Janeiro: Record, 1997. 160 p.

Troços & destroços, que marca o retorno de João Silvério Trevisan ao conto, tem sido interpretado, conforme algumas resenhas publicadas na imprensa, como um livro tributário de uma estética *gay*. Isso se deve, acredito, à constatação de que a maioria dos contos tem por tema o homossexualismo. São interpretações da hora – deve-se ressaltar. Contudo, uma leitura que se limite a observar esse ângulo das narrativas abdica do jogo de dualidade e máscaras instaurado pelos textos, através da tematização da sexualidade. Acima de tudo, perde de vista a onipresença do heterossexual, sem a qual o sofrimento disseminado nas narrativas pareceria esquizofrênico. Não há sequer apologia do homossexualismo, pois a valorização das personagens é sufocada pela angústia e pelo preconceito, de modo que os contos destacam-se pelo caráter de denúncia – pela revolta, palavra que se repete em diversos textos.

O primeiro conto, “Crianças”, explora uma série de situações, envolvendo a tomada de consciência da condição homossexual, que o narrador marca com a expressão “por exemplo”. Os contos seguintes podem ser lidos como uma espécie de desdobramento do primeiro e enfatizam as idéias de dor, sofrimento, incompreensão e vergonha associadas à sexualidade. Além disso, a repetição agudiza e aponta o seu contrário: uma necessidade de revolta do corpo contra as convenções e tudo mais que o aprisiona, mas que acaba, entretanto, com a fragmentação do sujeito.

Depois de “Minha Amiga Antropofília”, “Sobreviventes” e “Matias G., Filho de Si Mesmo”, o conto “Convenção das

Máscaras” aborda a questão da inevitável dualidade humana num plano metafórico. Apresentado de forma epistolar, o conto dirige-se aos “Senhores do Provável Futuro”, de modo que o presente assume automaticamente o aspecto de passado. A imagem da máscara trágica é atualizada como pura representação da qual não há como fugir – já que o futuro não se diferencia do passado:

Las te transformar em máscara física – e máscara era tudo o que escondesse um sentido imediatamente visível, desde um chapéu, um camafeu e um lenço até uma máscara propriamente dita. Serias, daí por diante, tão-somente isso: máscara” (64).

Embora apresentando o processo de transformação de todos os seres e coisas do mundo em máscaras, o texto não institui uma ruptura com o tema dos contos anteriores. Antes, redimensiona o papel icônico das personagens e lhes confere uma constituição exterior: a máscara não pode ser vista por si mesma, é preciso ser vista por um outro que lhe atribua uma imagem.

Em “Corpo Místico”, a confluência do individual e do social permite uma leitura metafórica da discriminação sexual, mas não pode ser reduzida a essa interpretação, já que o título implica uma visão sacralizada do corpo. O conto também desloca a questão sexual no âmbito privado e a leva para o público, ao propiciar a comparação entre alguns órgãos revoltados contra o corpo e os guerrilheiros combatentes contra as ditaduras latino-americanas, como se constata no trecho abaixo:

Me pergunto se não estou mais presente nessas partes rebeldes do que no restante ordenado do meu corpo. Qual parte é mais eu? Aquelas dos interrogatórios sobre torturas na Segunda Delegacia? (. . .) Com isso, nada me garante que as partes apaziguadas do meu corpo sejam mais eu pelo fato de estarem apaziguadas. O mesmo fato ocorreu com dezenas de tribos hoje praticamente dizimadas (74).

“Judite, Judite” aborda a impotência masculina diante da gravidez – situação muitas vezes correlata à criação da vida – e a severa punição recebida pelo homem por tentar se igualar à mulher. A repetição do nome feminino no título aponta a desigualdade e a exclusão do masculino, embora sugira que Judite seja a figura central do conflito. “Altar de Oferendas” traz, igualmente, uma figura feminina, Sara, única mulher entre os vários casos amorosos de um homem com Aids. Num encontro depois de vinte anos, aqui é a mulher quem se ajoelha diante da figura masculina – que se acha parecida com um altar – para reconsiderar suas escolhas. O amor, presente que recebe do antigo namorado, converte-se em culpa, quando Sara lembra que se esquecera de dar-lhe um beijo de despedida. A despedida é também o assunto de “Variações sobre um Tema de Mozart”, em que uma das personagens registra:

Só Deus sabe como vou sobreviver. Pensou ainda chorando, para sempre inconsolável, filho da desesperança e da dilacerante realidade que emerge sempre que um sonho bom – um sonho tão bom e tão raro como o amor – se acaba (143).

O último conto, “Eternamente em Chamas”, retoma a idéia de repetição, como se o tempo insistisse em retardar sua passagem, através da imagem de uma chuva que pára e recomeça. O narrador escreve: “foi quando parou de chover que pensamos na vida” (151), mas a chuva retorna e, com ela, reavivam-se pensamentos inversos – a dor e a morte. Contrasta-se a brevidade da vida e a eternidade da morte, pois as personagens de *Troços & destroços* só possuem duas alternativas: a defesa desesperada da dualidade ou a aniquilação.

Gislaine Simone Silva Martins
Doutoranda em Letras – PUCRS

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *O bruxo do Contestado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. 205p.

A região oeste de Santa Catarina, na divisa com o Paraná, foi alvo de disputa entre esses dois Estados, desde a época imperial, na demarcação de suas fronteiras. Durante a primeira década deste século, quando o regime republicano enfrentava os momentos iniciais de sua afirmação, instalou-se na área em litígio um movimento de caráter messiânico, em muito semelhante ao que foi vivenciado em Canudos, no Nordeste brasileiro. Pregando a igualdade social, vislumbrando um reino de justiça divina e opondo-se à República, pequenos camponeses e muitos miseráveis, remanescentes da grande exploração dos latifúndios e das indústrias madeireiras locais, foram montando os chamados "quadros santos", ou seja, a ocupação de vilarejos nos moldes de seu ideário.

Inicialmente, a movimentação e organização dos religiosos serviu de pretexto para novos ataques entre as milícias catarinenses e paranaenses, que viam nos fiéis, reciprocamente, uma ameaça de expansão. O governo federal acabou dando ganho de causa ao Estado de Santa Catarina mas, em 1912, decidiu intervir diretamente na região em nome da defesa dos princípios republicanos: era o começo de uma das mais sangrentas guerras vivenciadas no sul do Brasil, batizada com o mesmo nome como ficou conhecido o lugar da antiga rivalidade política – a Guerra do Contestado.

Milhares foram os mortos e feridos nesse conflito que, estendendo-se por quatro anos, teve o mesmo final trágico do levante de Antônio Conselheiro, o qual foi derrotado, mas não se rendeu diante das tropas governistas. Porém, se Canudos teve

seu registro histórico, e até mesmo ficcional, a Guerra do Contestado permaneceu durante muito tempo afastada das páginas da historiografia oficial brasileira. Resgatar sua memória é um dos objetivos que move a escrita desse romance de Godofredo de Oliveira Neto, na esteira pós-moderna da metaficção historiográfica.

A começar pelo permanente questionamento da possibilidade de reconstrução da história, passando pelas fronteiras sempre imprecisas entre história e ficção, memória e relato verídico, passado e presente e, em última instância, chegando à problemática das reverberações do vivido apontando para um futuro de não menor indefinição, vão-se descortinando os muitos territórios contestados presentes na obra enfocada.

Jogando com uma duplicidade constante que se faz presente na própria estruturação narrativa, apontada desde o princípio pelas epígrafes que dela fazem parte, *O bruxo do Contestado* tem seu desenvolvimento precedido por uma “Nota aos Leitores”, na qual fica-se sabendo que a história estava escrita em um caderno encontrado em um antigo casarão da Avenida Paulista. Entremeadado por folhas avulsas de um provável bloco de hotel, o caderno é de autoria de uma ex-militante política que, exilada durante o tempo da ditadura militar, retorna ao Brasil, no começo dos anos oitenta, para deixar o registro de sua vida, limitada, no tempo presente do que é contado nas folhas avulsas, a uns poucos meses de existência, por ser vítima de uma leucemia fatal.

Na composição de suas memórias, Tecla, a autora-personagem e virtual narradora do romance, volta-se para o tempo de sua infância passada em Diamante, cidade do interior catarinense, durante a década de quarenta, quando se vivia a ditadura do Estado Novo de Vargas, a eclosão e as transformações advindas da Segunda Guerra Mundial. Nesse período, ainda ecoavam os ideais que mobilizaram a Guerra do Contestado, desenvolvida nas proximidades de Diamante e que, de uma forma ou outra, vem seguidamente à tona na realidade cotidiana de seus habitantes. Dentre eles destaca-se a família dos Rünnel, os verdadeiros protagonistas do relato – Gert, Jutta, sua esposa, e Rosa, a filha do casal.

No decorrer da obra, a narração torna explícito o paralelismo entre a vivência da autora do caderno e as da

personagem principal que dá título à obra: Gert, o bruxo do Contestado. Trata-se de um homem atormentado, que não aceita as limitações de sua existência, mas que também não possui nenhum ideal mais claro, um objetivo a perseguir, além do seu desejo de que, um dia, sua cidade venha a ser o palco de um novo Contestado. No plano da construção de uma outra utopia, igualmente Tecla sonhou e lutou por um país onde a justiça social fosse uma realidade.

Na tessitura da escrita, novos duplos vão se pluralizando e na textualização de uma vida que se duplica vai-se erigindo uma ponte, sobre os frágeis pilares de uma memória individual e coletiva, que tenta ligar os tênues fios do passado, presente e futuro.

Longe de qualquer linearidade simplista, sobrepondo variados planos narrativos e instigando uma leitura que vai descobrindo sempre novos sentidos e possibilidades interpretativas, *O bruxo do Contestado* revela-se como importante romance no cenário da literatura brasileira contemporânea, além de cobrir uma lacuna, lastimável, da nossa historiografia. Não é à toa que se encontra, em sua última página, um derradeiro indicativo: este é “um livro de pura ficção”.

Inara Rodrigues
Doutoranda em Letras – PUCRS

Fontela, Orides. *Teia*: poemas. São Paulo: Geração, 1996. 94p.

O sexto livro da poeta paulista Orides Fontela, que já lançou *Transposição* (1969), *Helianto* (1973), *Alba* (1983), *Rosácea* (1986) e *Trevo* (1988, reunião dos quatro primeiros), provoca seu leitor desde o início. A epígrafe se desdobra em dois textos, um da própria autora – “A lucidez alucina” – e outro de Spinoza – “Todas as grandes coisas são difíceis e raras”, que prenunciam um universo construído à base do “que impede o sono” (“Fala”, 14). O desafio se atualiza no primeiro poema, que dá título ao livro: uma micropoética pela qual a poesia se revela, qual teia, “não/ mágica/ mas arma, armadilha”; “não/ morta/ mas sensitiva, vivente”; “não/ arte/ Mas trabalho, tensa” (“Teia”, 13). Nesta teia, Orides Fontela e seu leitor estão enredados no contraponto do prazer-ameaça, ou da criação-destruição, pois ela não é “virgem/ mas intensamente prenhe:/ no/ centro/ a aranha espera” (*id. ib.*).

Essa poética da tensão se apresenta, assim, como uma possibilidade de leitura dos poemas que se distribuem em seis partes: *Fala*, *Axiomas*, *O anti-pássaro*, *Galo* (noturnos), *Figuras* e *Vésper*. A matéria desses cantos envolve pássaros, sóis, estrelas, mas se trata de “pássaros agrestes”, “sóis que não se apagam”, “estrelas que não cessam” (“Fala”). O branco aí está para “receber o sangue/ de todas/ as coisas” (“Toalha”, 81). A memória não salva: “Esta estrada.../ Névoas/ Nenhum murmúrio/ Nada./ Passamos (e o Sol/ fenece)./ Jamais haverá volta” (“A paisagem natal”, 85-86).

Nos paratextos nos quais há uma oportuna reunião de citações referentes ao livro e à autora (91-92), encontra-se uma

mostra expressiva dos meandros da crítica: à diferença do editor Luiz Fernando Emediato, a cargo da apresentação, Marilena Chauí, no prefácio, descarta a abordagem como poesia metafísica. A trajetória de Orides, que começa a obter reconhecimento público, além do circuito da academia, permite, de fato, essas duas leituras. Até *Alba* ela produziu uma poesia que procurava iluminar a relação entre a palavra e o silêncio, na tentativa, como diz Antonio Candido na apresentação de *Trevo*, de correlacionar o “momento inexpresso” e o “momento da expressão”. A própria autora declara, em *Artes e ofícios da poesia*, antologia de poetas contemporâneos organizada por Augusto Massi, que já em *Rosácea* tentou renovar-se, abandonar o sublime (Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991). Contudo, ainda em *Teia* seu canto continua convocado pelo espelho, que “dissolve o tempo”, “aprofunda o enigma” e “devora a face” (“Narciso [jogos]”, 68-77).

Aqui a lírica evidencia, realmente, a busca da concretude, como é o caso de um motivo que se agrega à poética de Orides, ao lado de outros encontrados antes em sua produção, como pássaro, estrela, sangue, pedra, flor: o do trabalho, já registrado por José Maria Cançado (92). Além de *Teia*, aparece em “Maiêutica, João e Casulo”. Todavia, mesmo que em outros poemas tenha sido representação da vida histórica, cotidiana, vê-se incorporado à natureza da matéria regradada por “Fala”. Por isso “gerar é/ trabalho opaco:/ só o nascimento grita” (“Maiêutica”, 18); o “pássaro/ faz o seu/ trabalho/ e o trabalho faz/ o pássaro”, mas o “canto é anterior/ ao pássaro/ a casa é anterior/ ao barro” e o “nome é anterior/ à vida” (“João”, 19-20); e o casulo existe como trabalho, mas o “oculto/ trabalho do sono” (“Casulo”, 67).

Talvez a prova maior de que a poeta procura novos caminhos esteja na ampliação do espaço ao humor e à leveza, prenunciados em *Rosácea*. Agora uma “outra” voz ocupa espaço ao lado da voz contida, conscientemente despersonalizada – diferente das vozes femininas que povoam o universo de Adélia Prado, por exemplo –, que predominou até *Alba*. Ela sonha com um “gato/ e um girassol/ feliz” (“Desejos”, 66); desvela “éos/ cadela: libérrima/ despetalada e eterna” (“As deusas”, 63); parodia Shakespeare: “...Mais filosofias/ que coisas!” (“Hamlet”, 35). Seu momento de maior liberdade toma a forma de um

diálogo de natureza paródica com Carlos Drummond de Andrade, que intertextualiza "O boi", "Edifício Esplendor", "Soneto da perdida esperança", "A flor e a náusea" e "O sobrevivente": [...] "Opa, Carlos: desconfio/ que escrevi um poema!" (Para C. D. A., 21). Este rito paradoxal de reverência e dessacralização é feito, vale a pena lembrar, por uma autora que tem como seu paideuma as "inomináveis/ pedras" (*Fala*) drummonianas, junto com outras vozes como as de Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa.

Orides tem experiência de ruptura, como mostra a distância entre os sonetos marcadamente discursivos dos anos 60, apresentados em *Rosácea*, e os poemas atuais de "limpidez lacônica" (9) e "curtos e ásperos" (91), no dizer, respectivamente, de Marilena Chauí e José Castello. Seu trabalho incorpora desde o despojamento da linguagem da poesia brasileira, sucessivamente trabalhada pelo poema-minuto oswaldiano, a poesia com "sinal de menos" de Drummond, a rigorosa lírica de João Cabral, as experiências – de que não se vale diretamente – dos concretistas e da Poesia Marginal, às elipses do *hai-kai*, através de sua formação zen-budista.

Em suas tensões e rupturas, *Teia* pode ser lido como um território de passagem. A poeta, formada em Filosofia pela USP (1972), está repensando o sublime que, conforme Jean-François Lyotard em suas *Lições do sublime* (São Paulo: Papirus, 1993), veio de Kant até o futuro. Se o leitor ainda capta a moderna nostalgia do absoluto em Orides, já pode esperar, a partir de *Teia*, a sublimidade pós-moderna que vê a relação razão-imaginação do ponto de vista do acrescentamento do ser e da alegria provocados pela invenção de novas regras do jogo artístico.

Em *Rosácea* ela já avisava sobre sua disposição para o avesso: "Duas coisas admiro: a dura lei/ cobrindo-me/ e o estrelado céu/ dentro de mim" ("Kant" [relido], 194). Virão novas surpresas dessa autora que armou sua teia junto aos enigmas, como avisa o poema que finaliza *Teia*, coerente com a renovação do desafio: "A estrela da tarde está/ madura/ e sem nenhum perfume./ A estrela da tarde é/ infecunda/ e altíssima:/ depois dela só há/ silêncio" ("Vésper", 90).

Nea de Castro
Doutoranda em Letras-PUCRS

LITERATURA BRASILEIRA EM CONGRESSO DE ESTUDOS JUDAICOS – A World Union of Jewish Studies organizou, entre 30 de julho e 5 de agosto de 1997, na cidade de Jerusalém, Estado de Israel, o 12º Congresso Mundial de Estudos Judaicos, de cuja programação constou um simpósio dedicado à Literatura Brasileira. Organizado por Rifka Berezin, da Universidade de São Paulo, ministraram palestras as seguintes expositoras: Berta Waldmann, da Universidade de São Paulo, que apresentou trabalho sobre *A hora da estrela*, de Clarice Lispector; Rifka Berezin, da Universidade de São Paulo, que expôs sua pesquisa sobre os escritores judeus que colaboraram com a imprensa judaica publicada no Brasil, expressando-se na língua iídiche; Regina Zilberman, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, que examinou o romance de Moacyr Scliar enquanto representação da história da imigração judaica no Brasil; e Orna Messer Levin, da Universidade Estadual de Campinas, que abordou a obra de três cronistas judeus que atuaram, entre 1940 e 1990, na imprensa da cidade de São Paulo.

BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION – A BRASA está realizando seu IV Congresso na cidade de Washington, D.C., de 12 a 15 de novembro deste ano. Entre os painéis constituídos, dentro dos temas propostos, destacam-se, por seu interesse diretamente voltado à literatura brasileira: 2. Ficção e identidade brasileira; 3. A Guerra de Canudos: entre a ficção e a história ou perspectivas intertextuais da Guerra de Canudos;

4. História da literatura brasileira: reflexões sobre o cânone; 6. Pontes de articulação criativa no mundo de língua portuguesa; 7 e 8. A literatura comparada no Brasil: problemas e métodos I e II; 9. De memórias, gênero e identidade; 10. Ideologias da mestiçagem: raça e produção cultural no Brasil; 12. Nacionalismo e construção da identidade; 13. Estudos Comparativos Brasil e Estados Unidos; 15. Guimarães Rosa: diálogos; 18. Identidade nacional e São Paulo: dimensões políticas e culturais; 20. Diálogos interculturais; 21. Cultural Encounter: Elizabeth Bishop in Brazil; 22. As várias faces do urbano: da identidade à globalização; 23. Minorias/identidade nacional e globalização; 25. Ideologia e identidade brasileira; 28. Ironia e ambigüidade nos Sermões de Vieira: dar a César ou a Deus? 29. A cidade através das palavras; 31. Entre a literatura e a história: quatro leituras de *Maíra*, de Darcy Ribeiro; 37. Literatura escrava e feminista; 39. Machado de Assis: diálogos internacionais; 40. Oralidade tradicional em mutação II: mito e poética; 44. Identidade brasileira e globalização. Cultura, ideologia e dominação: revisões do cânone; 90. Autobiografias de mulheres – sua identidade, representação e resistência; 92. Masculinidades/ feminilidades; 93. Masculinidades e a construção da virilidade; 94. Masculinidades e identidade nacional; 95. Masculinidade, afetividade e sexualidade; 96. Cultura: paternidade e parricídio literário; 98. Transgression in gender and the Nation. Outros temas de dimensão interdisciplinar são estudos de caráter antropológico e sociológico sobre nações, línguas e culturas indígenas; mestiçagem, identidades brasileiras, constituição da família, situação da criança e das mulheres, questões da negritude e do judaísmo, religiões populares e assuntos históricos e políticos, como a Independência, a era Vargas, a Amazônia, as ONGs, a repressão das diversas ditaduras, eleições e poderes institucionais, a estabilização econômica, o mercado de consumo, a pobreza e a exclusão, o meio ambiente, as estruturas agrárias e sua reforma, as indústrias e suas relações com a classe operária, as cidades e sua

urbanização, a historiografia brasileira, a idéia de brasilidade e a globalização, história dos museus, assim como estudos multiculturais, referentes às artes visuais, mídia, música popular, revistas e jornais de grande circulação. A maioria dos participantes é de especialistas brasileiros e norte-americanos. A BRASA pode ser contactada pelo e-mail: brasa@unm.edu, pelos tels.: (505) 277-2961 e fax (505) 277 5989. O Secretariado fica no Latin American Institute, The University of New Mexico, 801 Yale NE, Albuquerque, NM 87131-1016, USA.

ASSOCIATION OF HISPANISTS OF GREAT BRITAIN AND IRELAND – A AHGBI promove, em Braga, de 7 a 11 de setembro de 1998, o congresso Raízes, Rotas, Reflexões, na Universidade do Minho, em Portugal, focalizando o sesquicentenário da viagem de Vasco da Gama. As inscrições já fecharam, mas os organizadores divulgam a publicação das atas do congresso de 1992, em Huelca, a respeito do Sesquicentenário de Colombo. São três volumes: lingüística, literatura e história e podem ser solicitados diretamente à Associação, por cheque no valor de trinta libras esterlinas (inclui postagem), pagável à Associação. O envelope, com a indicação “Actas”, deve ser dirigido à Dr. Vanessa Knights, Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies, University of Newcastle, Newcastle NE1 7RU, e-mail: v.n.m.knights@ncl.ac.uk ou tel: (0191) 222 74 81. A remessa leva vinte e oito dias.

IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL: LAS CIUDADES, LAS IDEAS Y LAS LETRAS – Realiza-se em Santiago do Chile no próximo ano o VI Seminário Internacional: As Cidades, as Idéias e as Letras, de caráter multidisciplinar, com a participação dos conferencistas Guy Bayoit, Sociólogo, da Universidade de Louvain, Horacio Capel, Geógrafo, da Universidade de Barcelona, Raquel Glezer, Historiadora, da USP,

David Lehman, Sociólogo, da Universidade de Cambridge, Carmen Norambuena, Historiadora, da Universidade de Santiago do Chile, e Armando de Ramon, Historiador, da Universidade Católica do Chile. Podem inscrever trabalhos para mesas-redondas ou para comunicações professores doutores ou mestres em Ciências Sociais ou Humanidades ou professores docentes em instituições de nível superior nessas áreas. Os seminários anteriores sobre "Pensamento e Cultura", "Multiculturalismo" e "Utopia" tiveram representantes de quinze países e mais de vinte e cinco universidades. Maiores informações com Eduardo Deves Valdes (edeves@lauca.usach.cl) ou Cristian Parker Gumucio (cparker@lauca.usach.cl) e também com Elza Domingues (edomingues@lauca.usach.cl). O endereço para correspondência é Roman Diaz, 89, Santiago, Chile, fax (56-2) 235 80 89, tel. (56-2) 236 01 36.

DICIONÁRIO DE MULHERES E MUJERES – A Profa. Hilda Agnes Hübner Flores, Historiadora, da PUCRS, está organizando um dicionário latino-americano com biobibliografias de mulheres que de algum modo, através de seus escritos, atuação profissional ou obras de caráter comunitário, contribuíram para um mundo melhor. Interessadas em integrar os verbetes devem enviar-lhe os seguintes dados: *Identificação*, com nome completo, nome literário e/ou pseudônimo; *Local* (município, estado e país) e ano de nascimento (também de falecimento, se for o caso), Filiação e cônjuge (com data de nascimento e falecimento deste); endereço para correspondência e telefone para contato; *Profissão*, com as ocupações que exerce; *Formação profissional*, faculdade, universidade ou conservatório, escola de arte, etc. que cursou, indicando os cursos e ano de término; *Atividades profissionais*, onde, quando e em que trabalha ou trabalhou; *Produção literária*, colaboração em jornais, revistas, participação em coletâneas ou antologias, livros editados, com dados bibliográficos completos; *Outras atividades profissionais*, áreas das artes e

ciências em que atua(ou), onde e quando, incluindo, no caso de artes visuais, exposições com seus dados informativos; *Participação em congressos* e eventos similares; *Prêmios e distinções*; *Obras fundadas*, assistenciais, culturais, religiosas, outras; *Outras informações*, com dados significativos não incluídos. O Dicionário será publicado e comercializado, mas a inclusão de verbetes não supõe o pagamento de direitos autorais aos participantes. Endereço para contatos: Rua Aurélio Bitencourt, 219/401, 90430-080 Porto Alegre, RS, tel. (051) 331 32 02.

FONTES PARALELAS – Paulo Miceli publica pela Editora da UNICAMP o livro *O ponto onde estamos: viagens e viajantes na história da expansão e da conquista: Portugal, séculos XV e XVI*, com 228 páginas. A obra reconstitui as dificuldades e dramas a bordo das naus portuguesas, abordando temas do cotidiano, como comida a bordo, passatempos, sexualidade, justiça, medicina, morte, temores, solidariedade e egoísmo. Também desnuda a corrupção e fraudes praticadas por figuras históricas do descobrimento. Pedidos pelos tels. (019) 788 2170 ou 788 21 73.

REVISTA CERRADOS/UNB – O Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília divulga a nova fase da revista do Curso de Pós-Graduação em Letras, que se propõe a participar mais decidida e sistematicamente dos debates sobre literatura, em âmbito nacional e internacional. Informações sobre a programação dos números monográficos semestrais de 1998 sobre Relações Interculturais e O Estatuto do Literário e sobre formação podem ser solicitadas ao prof. Hermenegildo Bastos, Coordenador do Curso: ICC Ala B, centro, Sobreloja Sala B-1 305, Campus Universitário – Asa Norte – 70910-900 Brasília, DF (hjbastos@guarany.unb.br, tel. (061) 348 27 56, fax (061) 273 70 16).

REVISTA ITINERÁRIOS/UNESP/ARARAQUARA – O Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários comunica que sua revista, além de publicar textos oriundos de eventos promovidos, passará a aceitar artigos. O primeiro número dessa série homenageia o professor de Filosofia da Arte Wilcon Jóia Pereira e versa sobre Literatura e Artes Plásticas, com data de fechamento da edição em 30 de setembro. Informações sobre formato podem ser obtidas com a Profa. Lúcia Fachin, Revista Itinerários, Seção de Pós-Graduação, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP, Caixa Postal 174, rodovia Araraquara-Jaú, km 1, 14800-901 Araraquara, SP.

NÚMERO 17

ENSAIOS

- **"Rose is a rose is a rose is a rose" as poem:
Stein, Hemingway, and Augusto de Campos**
George Monteiro
 - **O percurso erótico da poesia de Adélia Prado**
Rita Olivieri
 - **Ecologist and ecofeminist awareness in
Água viva: a Brazilian woman rereading nature**
Cristina Sáenz de Tejada
 - **A transgressão poética em *Primeiras estórias*:
ou "uma história inventada no feliz"**
Teresa Cristina Cerdeira da Silva
-

LITERATURA

- **Parallels**
Erico Verissimo
-

ENTREVISTA

- **Nélida Piñon: imaginário e arte na
República dos sonhos e na Academia**
Patrícia Sobral

NÚMERO 16

ENSAIOS

- **História, literatura e globalização**
Octavio Ianni
 - **The ironic view in Henry James' *The Portrait of a Lady* and in Machado de Assis's *Epitaph of a Small Winner***
Carol R. Motta
 - **Mulheres e galinhas sem mendigos: leitura de "Imitação da Rosa", de Clarice Lispector**
Ligia Chiappini
 - **Antunes Filho: mago do palco brasileiro**
David S. George
-

LITERATURA

- **Jim (conto inédito)**
Aldyr Schlee
-

ENTREVISTA

- **Lygia Fagundes Telles:**
Esperança, Pasárgada e vida literária no Brasil
Patrícia Sobral

NÚMERO 15

ENSAIOS

- **João Guimarães Rosa: o contista de *Sagarana***
Kathryn H. Rosenfield
 - **Rer *Vidas Secas*: redescobrir o sertanejo forte**
Renato Cordeiro Gomes
 - **História e poesia no *Romanceiro da Inconfidência***
Maria da Glória Bordini
-

LITERATURA

- ***De O vendilhão do templo***
Moacyr Scliar
 - **Dois poemas**
Nelson Ascher
-

ENTREVISTA

- **Josué Montello: um contador de histórias com mais de 3.000 personagens**
Cida Golin

NOS PRÓXIMOS NÚMEROS

FORTHCOMING



ENSAIOS

- **Raduan Nassar: masculino e feminino, contemporâneo**
Tânia Pellegrini
- **Saga familiar e história política**
Regina Zilberman
- **Construindo realidades:
indagações sobre a função da literatura no século XIX**
Maria Helena Rouanet
- ***Meu tio o iauaretê:*
um homem-onça nas fronteiras brasileiras**
Chiara Vangelista

LITERATURA

- ***Poems from Instants of the world***
Patrícia Bins

ENTREVISTA

- **João Gilberto Noll: o tempo da cigarra**
José Weis

ISSN 0103-751X



9 770103 751000