

ISSN 0103-751X

BRASIL

BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 27 / ANO 15 / 2002





ISSN 0103-751 X

Copyright © 2002 by **Brasil/Brazil**

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

Chanceler

Dom Dadeus Grings

Reitor

Ir. Norberto Francisco Rauch

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Mons. Urbano Zilles

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

Regina Zilberman

EDIPUCRS

Antoninho Muza Naime

BROWN UNIVERSITY

President

Ruth J. Simmons

Executive Vice-President and Provost

Robert J. Zimmer

Dean of the Graduate School and Research

Peder J. Estrup

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Onésimo T. Almeida

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

Nelson H. Vieira

ENSAIOS

- Identidade cultural e pós-colonialismo** 5
Ettore Finazzi-Agrò
- Dalton Trevisan's holy rosary:** 18
narrative structure and the integration of the
sacred and profane in *Mistérios de Curitiba*
Linda Ledford-Miller
- Triste fim de Policarpo Quaresma*, or the sad end of** 27
party politics in belle époque Brasil
Ben Bollig
- A trajetória de Nélida Piñon entre 1961 e 1980** 42
M. Carmen Villarino Pardo

LITERATURA

- Poemas áridos** 73
Jaime Vaz Brasil

ENTREVISTA

- Zulmira Ribeiro Tavares: entre a subjetividade** 93
à sombra e o horizonte claro do social
Marguerite Itamar Harrison

- RESENHAS** 101

- FÓRUM** 116

Editores/Editors

Nelson H. Vieira (Brown University)

Regina Zilberman (PUC – Rio Grande do Sul)

Editores Associados/Associate Editors

Luiz Fernando Valente (Brown University)

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

Execução Gráfica/Electronic Editing

Maria Isabel Daudt Giulian (PUC – Rio Grande do Sul)

Revisão de Provas/Copy Editing

Rubelise da Cunha (PUC – Rio Grande do Sul)

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 (Vanderbilt University)

Elizabeth Lowe (University of Florida)

George Monteiro (Brown University)

Heloísa Buarque de Hollanda (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Letícia 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)

IDENTIDADE CULTURAL E PÓS-COLONIALISMO

Ettore Finazzi-Agrò
Universidade de Roma "La Sapienza"

Diante de um tema tão vasto como a relação entre a identidade cultural e a condição pós-colonial, é preciso, antes de mais nada, recortar um campo definido, um âmbito limitado de análise, aguardando a possibilidade de que ele se torne um lugar emblemático em que se reflita e finalmente se compreenda a dimensão global das questões levantadas.

Nesse meu intuito de proceder por subtrações sucessivas, ou melhor, nessa tentativa de alcançar uma definição – eu diria – “metonímica” e resumida daquilo que se pode entender por identidade nacional num contexto cultural “periférico”, o ponto de partida pode ser uma avaliação da forma em que se coloca o problema da Tradição dentro de uma situação de defasagem temporal, de divisão ou de hiato entre planos cronológicos incompatíveis. Quero dizer que a encruzilhada ideal em que se articulam passado, presente e futuro, no âmbito da historiografia (e da historiografia literária, em particular), define talvez aquele lugar emblemático acima referido – lugar em que, justamente, se reflete e se compreende o paradoxo duma identidade “póstuma” a si própria, como é, no fundo, a identidade pós-colonial.

Aliás, falando em termos gerais, na definição de qualquer identidade – não apenas da coletiva, mas também da pessoal –

entra necessariamente a distinção entre o idêntico e o outro, ou seja, entre aquilo que deveria certificar uma continuidade/ comunidade “autêntica” e aquilo que deveria cair fora dessa cadeia causal e consequencial, enquanto fator de desvio e de perda. No caso brasileiro, como foi magistralmente sublinhado por Paulo Emílio, tudo isso se traduz, complicando-se, numa “dialética rarefeita entre o não-ser e o ser-outro”, na qual se espelha a “penosa construção de nós mesmos” (Arantes 14).

Se, de fato, o problema crucial é como discriminar o próprio do impróprio, aquilo que pertence à Nação daquilo que se precipita na indistinção e na abominação de um passado alheio e sobreposto, a questão em que esbarramos, no Brasil, é a delimitação mesma entre instâncias alternativas (a colonial e a pós-colonial) que, na verdade e a partir da sua definição, se colocam numa continuidade inextricável, levantando a suspeita que esse *eu* distinto do *outro* seja, no fundo, um *não-eu* – dependendo de um *não-ser*, ou talvez, de um *ser-em-falta*. É fácil, aliás, constatar como tudo isso tem a ver, pelo menos em parte, com uma problemática mais ampla, visto que não apenas as identidades que costumamos chamar de pós-coloniais, mas qualquer comunidade nacional pretende desde sempre um trabalho “glorioso” de invenção de um *continuum*, de criação de uma coerência e de uma autonomia espaço-temporais, de costura de um tecido (crono)lógico com o qual agasalhar a sua nudez e atrás do qual esconder a sua anomia e o seu anonimato.

Temos exemplos ilustres dessa tarefa ideológica difícil, dessa lavra penosa que leva a inventar uma Nação, a fazer um Povo a partir de uma comunidade que não o é – que é conjunto indistinto e sem coerência de pessoas, de tradições, de instituições heterogêneas. Como italiano, não poderia deixar de lembrar o caso emblemático de Francesco De Sanctis, autor daquela *História da literatura italiana* que, escrita entre 1870 e 1871, representa, à distância de dez anos da Independência política, o primeiro monumento historiográfico da (e à) Itália unida. A celebração da Nação, na obra tanto histórica quanto crítica do estudioso, é sobretudo glorificação de uma ausência, ou mais claramente, tentativa de projetar sobre um tempo partido, sobre um passado em frangalhos, esse fantasma de uma continuidade

ideal, essa lógica unitária que deveria impor, mitificando-a e mistificando-a, a evidência de uma comunidade.

Escrita dentro de um presente problemático e visando um futuro político-cultural harmônico, em que os vários microtempos regionais chegassem a se conjugar num macrotempo nacional, a *História* de De Sanctis representa, aliás, um bom exemplo de como seja possível reler o passado, a Tradição, numa ótica arbitrária, misturando desejo e esquecimento para chegar a construir uma identidade cultural orgânica, escondida, porém, desde sempre, nas fendas de um tempo e de um espaço fragmentados. É significativo, nesse sentido, que, para tanto, ele utilize com frequência a metáfora da “construção”, do edifício a ser levantado utilizando as ruínas do passado. Cito apenas, como exemplo, alguns trechos dum estudo sobre Niccolò Machiavelli:

Nós já temos esboçado uma parte do edifício moderno construído pela mente de Maquiavel. Ao topo dele vimos ter o Estado; na base o indivíduo com a imortalidade do seu espírito criativo. O corpo é a sociedade. E o que é ela para Maquiavel? É a nação. E esta, por sua vez, o que é? É uma idéia, cujo objeto correspondente estava escondido naquele tempo, porque era sufocado entre uma grande generalidade e uma grande particularidade, entre o Império e a Cidade. [...] Maquiavel antecipou de três séculos o seu país, quando previu a situação que nove anos atrás penetrou no sentimento popular. Analisando a Itália ocupada pelos estrangeiros e as nações que se iam formando, dizia que a queda de Itália dependia do não ter tido a virtude da França e da Espanha, de reatar os seus membros (De Sanctis III, 255).

Essa ordem improvável, ondeando entre desejo, fantasia e memória; esse tempo suspenso entre presente, passado e futuro possui todavia a capacidade de “fazer” um sentido: sentido político e cultural em que se pode espelhar um País finalmente unido, recompondo os *dissecta membra* num organismo solidário. Aquilo que era apenas um território baldio, ou melhor, um acúmulo de ruínas, se torna, então, chão livre onde erguer o edifício da Nação: efeito finalmente, etimologicamente, “maçônico” (e se sabe, de fato, que a Maçonaria, a *Sociedade dos Pedrei-*

ros-Livres, exerceu, na Itália, um papel fundamental na construção do estado unitário), que faz, de uma vaga noção, uma idéia a ser sem fim (re)pensada.

A função política de De Sanctis foi, justamente, a de re-integrar a legitimidade da Pátria, ou, para usar a metáfora do tecelão – fundamental para entender o trabalho de “costura” da identidade nacional –, de destrinçar e de retecer os fios emaranhados de uma história comum, a partir de dois elementos de continuidade: a literatura e obviamente, antes dela, a língua. Esses ambientes eram, também eles, bastante destroçados, visto que, sobretudo em nível de oralidade, em lugar de uma língua única, havia uma variedade infinita de dialetos e que, por outro lado, a literatura tinha mais a aparência de uma colcha multi-color de estilos, gêneros, temas diferentes, tratados segundo perspectivas heterogêneas. Entretanto, uma vez segurado na mão o fio de uma história a ser recosida, era relativamente fácil enxergar e seguir, no caos da desigualdade lingüística e da variedade cultural, as diretrizes de homogeneidade e de continuidade: bastava, de fato, saber o que procurar e como questionar aquilo que se vinha achando para delinear uma trama histórica, uma lógica imanente e “necessária”, uma seqüência e uma causalidade rumo à construção de uma instância ideal (o Estado e/ou o Povo, a Religião e/ou a Economia...), agindo, por sua vez, no interior do Tempo.

Seria interessante, a essa altura, aviar uma reflexão mais alargada sobre o lugar e o papel da historiografia na cultura contemporânea, mas, em primeiro lugar, não tenho essa ambição – já outros especialistas de fato, muito mais ilustres do que eu, enfrentaram esse tema de modo exemplar e articulado – nem, na verdade, seria capaz de me adiantar no chão escorregadio da filosofia da história, e aliás, em segundo lugar, isso escaparia ao tema da minha reflexão, que visa apenas questionar o problema de como uma certa idéia de Nação, de Comunidade e/ou de Continuidade, se inscreve e se escreve no âmbito da historiografia e da prática literárias num contexto pós-colonial e, em particular, no caso dum país americano.

Se, de fato, é certo que a descoberta da América tirou à historiografia um dos seus postulados de partida (a finitude e a

“medida” do mundo conhecido), sendo um dos fatores que impossibilitaram uma visão global, coerente e progressiva, da história da humanidade – tendo como cerne ou eixo o tempo europeu –, é, aliás, indubitável que o problema de “como escrever a história”, colocado num contexto, por assim dizer, “segundo”, isto é, numa dimensão colonizada como é a americana, leva a um impedimento muito mais difícil de contornar. Aqui, com efeito, o obstáculo é representado pela impossibilidade *objetiva* em estabelecer uma serialidade lógica, em costurar uma sequência causal. Ou seja, enquanto De Sanctis tinha a possibilidade – subjetiva, arbitrária quanto se queira, porém efetiva – de (re)criar uma coerência temporal, de “edificar” uma história, assentando numa continuidade presumida, baseando-se na existência de uma noção em volta da qual reinventar, em retrospecto, um passado comum – a comunidade da Pátria, da Língua, da Cultura e, sobretudo, do Tempo nacional em que tudo isso se passa –; no caso americano, evidentemente, existe uma cisão temporal, uma defasagem lógica e cultural impossibilitando qualquer relação entre “fatos” incomparáveis: essa incongruência, essa “dobra” é, obviamente, aquela que corre entre o Tempo colonial e o Tempo nacional, entre a cronologia importada e a autóctone.

Essa divisão que torna objetivamente inviável qualquer pressuposto de continuidade/comunidade nacional, tanto sob o perfil lingüístico (se fala e se escreve, afinal, numa língua imposta de fora) quanto no âmbito da expressão artístico-literária. Se, em outros termos, Francesco De Sanctis consegue apresentar Maquiavel como precursor e profeta da nacionalidade, é porque esse autor, afinal, se expressava em italiano e se punha na esteira duma tradição secular, provindo da cultura clássica. Como é possível presumir a mesma operação (para ficar no âmbito luso-brasileiro e retomando, aliás, questões banalizadas pela reutilização incessante) no caso, por exemplo, de um Gregório de Matos, ou pior ainda, de um Botelho de Oliveira, visto que eles – ambos formados, aliás, na Universidade de Coimbra – não só não manifestam nenhuma consciência de uma identidade nacional, mas se valem de uma forma lingüística e de modelos poéticos tributários da tradição ibérica (Kothe 279-94 e 319-44)? Como é possível, incluí-los *no início* de uma cultura pe-

culiar? Como é possível colocá-los (seja do ponto de vista sincrônico ou do diacrônico) nas origens de um sistema artístico ou expressivo autônomo? A resposta negativa a essas perguntas leva diretamente a um impasse historiográfico, ou, pelo menos, ao risco de naufragar no grotesco que se poderia definir, em termos brasileiros, como o “triste fim de Policarpo Quaresma” – isto é, excluir o inautêntico e/ou o importado, para considerar apenas aquilo que, de modo mais uma vez mitificante e mistificador, é tido por “essencialmente” (isto é, ontológica e constitutivamente) brasileiro.

Na realidade (como demonstra, aliás, magistralmente, a própria obra de Lima Barreto), a situação se apresenta muito mais complexa, visto que, tanto no caso europeu quanto no americano – ou seja, tanto no caso de uma literatura nascida a partir da dissolução do mundo clássico, quanto naquele de uma literatura que se enxerta (“galho secundário...”) e cresce no tronco de uma tradição importada –, devemos considerar que o verdadeiro problema está, mais uma vez, *no início*, ou melhor, que o problema essencial é o Início. Quase todos aqueles – filósofos ou teólogos, cientistas ou historiadores – que refletiram sobre a Origem, acabaram, de fato, por reconhecer que dela só se pode fazer experiência enquanto Mito da Origem; acabaram, em geral, por admitir que aquilo que está no Exórdio só pode se configurar como conto ou como ficção. Isso vale tanto para os que confiam na unicidade do Começo, quanto para aqueles que certificam o caráter dual e diferencial do Princípio: em ambos os casos, aquilo que “se esconde desde a fundação” só pode ser inscrito, só pode ser continuamente lido e incessantemente interpretado, no interior de uma narração em que os elementos fundamentais e fundacionais pululam e vêm à tona, combinando-se numa constelação mítica, harmonizando-se numa configuração precária e ao mesmo tempo cheia de Sentido, em que o que conta, de fato, não é a Origem, mas sim o Destino em que tudo encontra, *a posteriori*, a sua (arbitrária) razão de ser. A História, então, enquanto re-construção de um *mythos* (isto é, de um modo de contar, de um “enredo” narrativo), não seria, nessa perspectiva, tanto um modo de lembrar, quanto sobretudo uma maneira particular e necessária de esquecer – aspecto, ali-

ás, que foi fortemente sublinhado pelos teóricos contemporâneos (Veyne 50-69; Weinrich 287-301).

Não por acaso, a maneira mais fácil para entender as formas em que se coloca a questão da identidade nacional no contexto brasileiro pós-colonial é a de reler, não tanto as obras historiográficas ou ensaísticas (lamentando, em geral, a Falta originária sobre a qual se assenta a Nação), quanto sobretudo os romances históricos e, mais em geral, a produção indigenista dos séculos XVIII e XIX – obras em que, justamente, o mito da Origem é exposto na sua forma mais pura e, ao mesmo tempo, mais ilusória, numa espécie de “miragem do Início”. Com efeito, tanto nos textos que optam pela origem dual e alternativa (na linha que vai de Basílio da Gama até Gonçalves Dias, passando por Gonçalves de Magalhães), quanto naqueles que escolhem contar a história a partir de uma conjunção pessoal e passional entre colonizador e colonizado (como no caso de Santa Rita Durão e do Alencar indianista), aquilo que se expõe é um mito de fundação que tenta ocultar a Falta, denunciada pelos historiadores, através de uma (id)entidade substitutiva, de um fetiche (o índio) que preenche o lugar vazio do Pai, colmatando uma ausência originária (pátria e/ou paterna).

O Romantismo, com as suas pulsões nacionalistas, com a sua procura incessante de uma Pátria, tenta estabelecer, em outros termos, um Início hipotético a partir de um Fim conhecido: se o Brasil, como é evidente, é o produto de uma contaminação entre culturas, entre etnias, entre histórias e cronologias diferentes, é então obrigatório montar uma “cena primária” em que um presente bastardo encontra os seus pais e a sua pátria, a sua identidade e a sua nobreza – encontra, afinal, a sua justificação, na cumplicidade inventada ou no confronto idealizado entre dois passados heróicos. A mistificação está, justamente, no fato de apresentar um processo (*genealógico*) como um fato (*histórico*); está, mais ainda, em desenterrar o falecido – o indígena –, embelezado a fim de representar uma (id)entidade ainda viva e agente, disfarçando a sua Falta, ou melhor, o fato de que é apenas um fantasma de identidade (Candido 171-75; Süsskind 475-83).

Somente no âmbito da cultura do século XX essa concepção vai ser relida e corrigida de modo decisivo, virando pelo

avesso a perspectiva conciliatória e eufórica própria do indianismo romântico. Não é que a cultura moderna e modernista denegue a função de cerne, de eixo oculto da identidade brasileira desempenhada pela cultura autóctone, mas, recuperando a assimetria entre colonizador e colonizado, a volve em favor do segundo. Enquanto a dedicação de Peri a Ceci, o seu bom heroísmo em prol dos “patrões”, permitiria afinal ao índio integrar-se, ser admitido, por assim dizer, de corpo e alma no universo dos brancos, a teoria e arte modernistas vão colocar o autóctone na posição de quem, a partir da sua condição radical e liminar, assimila o Outro europeu, comendo o seu corpo e corrompendo a sua alma. A *antropofagia* de Oswald é, justamente, a indicação de uma identidade preliminar que, graças a um processo contínuo de assimilação da identidade européia, reivindica a sua prioridade excepcional (e excetuada).

Sobre essa fronteira primeira e última, habitada pela cultura canibal, também o curso do tempo parece se suspender e se amarrotar, originando uma paradoxal confusão em que próprio e alheio, identidade e alteridade se assimilam e se invertem, numa dimensão que é fundamentalmente corpórea e fatalmente intestinal:

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipeju.

A operação de Oswald pode parecer (e é, no fundo) ainda mistificante – avistando, nos significantes autóctones, significados europeus, disfarçando o índio de improvável precursor do comunismo e do surrealismo, sem dizer nada, todavia, da total ausência de significado, da pura ecolalia em que são relegadas a sua língua e a sua cultura. Mas, por outro lado, anula poeticamente – sem, na verdade, a apagar, instalando-se, pelo contrário, dentro dela – a distância entre “o não-ser e o ser-outro”, apontada por Paulo Emílio, já que a identidade que “não é” (ou que “não é mais”) incorpora aquela que é (e sempre

foi) *outra*, sem nenhuma possibilidade de distinguir, na reviravolta dos tempos e das instâncias, o *não-ser* do *ser-outro*, a Tradição autóctone da importada.

De fato, aquilo que pode ser dito do progressivo desaparecimento do mundo indígena pode, talvez, ser apenas o caráter indizível de uma experiência que, historicamente, não tem voz ou que, melhor, só pode ser evocada sem que dela fique nada, senão o seu eco imperfeito, o “sabor” vago de um “saber” silenciado há muitos séculos. No âmbito do Modernismo paulista, é justamente esse o recado que nos confia o Epílogo de *Macunaíma*:

Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares aqueles campos furos puxadouros arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era a solidão do deserto... Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera. Uma feita um homem foi lá. [...] A mudez era tão imensa que espichava o tamanho dos paus no espaço.

As páginas finais da obra-prima de Mário nos apresentam uma parábola dolorosa e perfeita de como é possível dar testemunho daquilo que não pode ser testemunhado; de como é obrigatório, para quem se sente filho de um passado indizível, redizer de algum modo esse passado.

Primeiro o beija-flor/*guanumbi*, depois o papagaio “auriverde” – símbolo de um Brasil que tem guardado, apesar de tudo, na profundidade do seu corpo, a voz já incorpórea do Outro – são, de fato, esses dois pássaros os intermediários de uma tradição extinta, de uma memória gloriosa constelando muda o presente da Nação. São eles que, para o homem extrañado no silêncio, contam e cantam numa voz inaudita o que pode ter acontecido na evidência daquilo que de fato aconteceu; são eles que ecoam de modo harmonioso uma história apagada, de que se perdeu o sentido há muito tempo:

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanharam. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a tradição das frutas desconhecidas do mato. [...]

Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei a violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

Nesta passagem sagrada do Silêncio à Voz, aquilo que permanece é apenas a tentativa de resgatar, na evocação impura do canto, na narração do inenarrável, a memória do que se perdeu para sempre. Aqui, em outros termos, nesta sonora, “rapsódica” rememoração de um passado sem testemunhas, aquilo que volta a ser reafirmado é a função – radical e fundadora e, ao mesmo tempo, liminar e fronteira – desempenhada pela cultura e pela tradição indígenas.

Mário, em suma, dá um passo decisivo em direção da representação do índio como núcleo oculto da identidade brasileira, não se limitando, como Oswald, a repropor de modo estranhado e alienante a língua indígena, mas indo além da ecolalia, da repetição papagaiada da mensagem, para chegar a uma espécie de antropofagia “em segundo grau”: ou seja, a uma incorporação efetiva daquela tradição extinta, relatada numa “fala impura”, numa forma musical compromissória que pode (só ela pode) nos devolver o sabor “traíçoiero” de um saber silenciado, ecoando, todavia, no presente, no tempo caótico da modernidade.

Na ótica do discurso literário, então, pode ser mais claramente enfocada a função e a tarefa da historiografia na eventual definição de uma identidade cultural autônoma. Visto que a História, para não desaguar na mistificação e no *mythos*, não pode remontar o curso do tempo para descobrir no passado (colonial) uma possível razão de ser do presente (pós-colonial), é necessário que ela dê conta apenas da “disseminação” dos fatos e das imagens, até recompor uma constelação precária de *figuras* em que se pode – e nos pode – surpreender um sentido comum (aquele de Nação, por exemplo, escondido na idéia, aparentemente longínqua, de *DissemiNation*, estudada por Homi Bhabha).

Nessa “constelação” de coisas diferentes (basta lembrar, a respeito, a metamorfose decisiva do *herói de nossa gente* na “constelação da Ursa Maior” [Andrade, M. de 166]); nessa combinação precária de elementos heterogêneos, o papel do historiador seria, então (para citar Foucault, parafraseando, por sua vez, as teses de Nietzsche), o de “fazer da história uma contramemória, – e de desenvolver nela, por conseguinte, uma forma de tempo totalmente diferente” (Foucault 167). Uma forma plural e esgarçada, em que a identidade não se recompõe na sua perfeição e integridade, mas se mantém na maravilhosa complexidade e opacidade das suas origens, na dissipação de um espaço heterogêneo, na forma inacabada e arbitrária de uma genealogia que se ramifica e se dissipa em vez de se concentrar num Fim, de se recolher numa Coerência, de se solidificar num Sentido.

A identidade cultural não seria, nessa perspectiva, marcada por uma cronologia fictícia, separando o “antes” do “depois”, o colonial do pós-colonial, mas seria apenas o âmbito de uma acumulação e de uma troca contínua, de uma sobreposição inconsequente e anacrônica de instâncias alternativas em que age, justamente, um curso temporal “totalmente diferente”. Neste espaço caótico e sem hierarquias, o sentido da Tradição não se ligaria portanto a uma ordenação coerente de passado, presente e futuro, e sim a uma espécie de reinvenção contínua e não-preconcebida dos saberes, ligando-se, por sua vez, a um estranho “futuro do passado”, recolocando continuamente em jogo a identidade. A memória, por conseguinte, nunca poderia ser a reconstrução objetiva da Origem, mas se configuraria apenas ou como o caminho hipotético levando a um mito de fundação (a figura do *Pai*), ou como aproveitamento paródico desse mesmo mito (a figura do *Trickster*, na bela síntese apresentada por Luiz Costa Lima) – mostrando, em ambos os casos, como a recuperação do passado seja o produto, sempre provisório e reversível, de um trabalho de reinvenção, lutuosa (o *Pai* ausente) ou festiva (o *Malandro*), daquele “Princípio em falta” sobre o qual assenta uma Tradição cheia de fendas, uma História feita de restos.

O resultado, a meu ver, é que na identidade cultural – e não só, evidentemente, no caso brasileiro – fica difícil enxergar algo de positivo ou categórico, sendo ela apenas uma noção

pactuada, balouçando no vazio que se cava entre as contradições, entre os tempos e os espaços. E isso sem medo de esbarrar em armações míticas, sem medo de lidar com um processo contínuo de reinvenção do já dito, do já pensado – considerando, aliás, que, como foi magistralmente demonstrado por Lévi-Strauss, também o mito é o produto de uma *bricolage*: de uma desmontagem e remontagem infinita de elementos heterogêneos. Para dar um exemplo, a verdadeira identidade cultural brasileira é talvez aquela que se pode detectar na estranha *História do Brasil* composta ainda por Oswald de Andrade: uma história, como todos sabem, construída recortando arbitrariamente citações dos cronistas coloniais (Andrade O. de 79-90). É nesse “uso paródico do tempo”, a meu ver, é nesse aproveitamento aparentemente inconseqüente, residual da cultura colonial que chegamos a uma possível ultrapassagem dela dentro de uma História finalmente autônoma.

A identidade pós-colonial seria, nesse sentido, aquela que assume por completo a sua natureza “póstuma”, desligando-se de qualquer finalismo e de qualquer definição pontual (tanto temporal quanto geográfica): uma identidade, enfim, se instalando numa lógica anacrônica, se espelhando em figuras precárias, nas quais o *logos* coabita com o *mythos*, nas quais a identidade cultural convive com a pluralidade das culturas, em que cada Presença esconde no seu interior uma Ausência, em que o Início guarda a forma antiga e enigmática de uma interrogação sem resposta.

TRABALHOS CITADOS

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica org. por Telê Porto Ancona Lopez. 2. ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Col. Arquivos, 6)

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BHABHA, Homi K. DisseminNation: Time, narrative, and the margins of the modern nation. In: _____. (Ed.) *Nation and narration*. London; New York: Routledge, 1990. p. 291-322.

CANDIDO, Antonio. Estrutura literária e função histórica. In: _____. *Literatura e sociedade*. 7. ed. São Paulo: 1985. p. 169-92.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana e antologia*. Org. por C. Bassi e E. Conte. Gorle (BG): Velar, 1996. v. 4.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In: ____ . *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris: P.U.F., 1971. p. 145-72 (agora republicado em: FOUCAULT, M. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. v. 2, texte 84, p. 136-56.)

KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial*. Brasília: Editora da UNB, 1997.

LIMA, Luiz Costa. O Pai e o Trickster. In: ____ . *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 239-74.

SÜSSEKIND, Flora. O escritor como genealogista. In: PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994. v. 2, p. 451-85.

VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. 2. ed. Paris: Seuil, 1996. [incluindo o ensaio: "Foucault révolutionne l'histoire"].

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e critica dell'oblio*. Bologna: Il Mulino, 1997. (trad. ital. de: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck, 1997.).

DALTON TREVISAN'S HOLY ROSARY:
NARRATIVE STRUCTURE AND THE INTEGRATION
OF THE SACRED AND PROFANE IN
MISTÉRIOS DE CURITIBA

Linda Ledford-Miller
University of Scranton

Dalton Trevisan is one of Brazil's most prolific and enigmatic writers, author of some twenty collections of short stories and one novel. Beginning with his first collection, *Novelas nada exemplares* (1965), Trevisan has written and rewritten the ordinary and quotidian tragedies of the Joões and Marias of Curitiba, "um espaço mítico, a imortal bíblica Curitiba," a city he describes as long fallen from grace (Gomes 208).¹ Whether he writes of victims or villains, Trevisan narrates a world gone wrong, a profane world peopled with adulteresses and poisoners, child abusers and prostitutes, murderers and rapists, vampires and *cafajestes*, "a world of people in need of drastic therapeutic measures", all living alienated lives in a city that never sleeps but does not hear them (Vieira 175).² *Mistérios de Curitiba* (1968) is Dalton Trevisan's sixth collection of short stories and, like its predecessors and successors, rests its narratives of a profane world on a structure taken from biblical myth and religious practice.³ It is this structure that I will examine here.

As José Paulo Paes comments,

a impregnação bíblica, em Trevisan, vai muito além do nível da linguagem, tanto assim que o seu pequeno mundo curitibano – tão inconfundível, nas suas idiossincrasias, quanto a Dublin de Joyce ou o Grande Sertão de Guimarães Rosa – está regido pelos signos da Queda e da Paixão, sendo ainda de mencionar-se, pela ausência, o signo da Redenção. (1979)

While many of Trevisan's stories depend on biblical narrative techniques, contain biblical allusions, and even describe secular passions in tales of perversity based on the Passion narratives, *Mistérios de Curitiba* depends as a whole on the religious practice of the rosary. Though individual *contos* of *Mistérios de Curitiba* may recall biblical texts, for the structure of the collection Trevisan employs the physical and liturgical form of the rosary, with its concomitant religious notion of the "Mysteries" and of "mystery". Into the physical structure of the rosary Trevisan inserts the biblical narrative form of the lament.

Mistérios de Curitiba contains forty-nine *contos* in its scant 121 pages, an average of less than two and a half pages each. Most of the stories are a page or slightly longer – as brief as a prayer. The only "long" short story is the opening one, "Lamentações de Curitiba", almost four pages. I mention length not only because of Trevisan's famous remark that his "caminho será do conto para o soneto para o haicai",⁴ but because I believe it is related to the "mistérios" of the title.

A mystery may be something unknown, inexplicable, or secret, or it may be a story of a crime and the gradual discovery of its perpetrator. These definitions are obvious possibilities. Less obvious, perhaps, is the religious definition of "mystery" as "supernatural truths that ... cannot be known without revelation", truths beyond the reason of humankind. Even more apt here is the religious definition suggested by the plural, "mysteries", as "ideas or works of God that are beyond the reach of natural human knowledge", expressed most profoundly in the Mysteries of the Rosary (*The Catholic Encyclopedia* 406).

In Catholicism the mysteries of the Rosary "are those events in the lives of Jesus and His Mother, Mary, upon which one is to meditate while reciting the prayers of the Rosary" (*The Catholic*

Encyclopedia 406). There are fifteen mysteries, representing fifteen events, one for each of the fifteen decades of the rosary. The fifteen are divided into three groups of five, called chaplets. Like chapters, chaplets are divisions in a text of sorts, a text composed of the Joyful Mysteries, the Sorrowful Mysteries, and the Glorious Mysteries. The Joyful Mysteries include the Annunciation, the Visitation, the Nativity, the Presentation, and the Finding of the Child Jesus in the Temple. The Sorrowful Mysteries encompass the Agony in the Garden, the Scourging, the Crowning with Thorns, the Carrying of the Cross, and the Crucifixion. The Glorious Mysteries are the Resurrection, the Ascension, the Descent of the Holy Spirit, the Assumption of the Blessed Virgin into Heaven, and the Coronation of the Blessed Virgin as Queen of Heaven. All but the last two mysteries parallel specific scriptural passages.⁵

To “say the rosary” commonly means to say one chaplet, one set of five mysteries. One is to meditate upon these mysteries in the order given – that is, the Joyful Mysteries on Monday, the Sorrowful on Tuesday, the Glorious on Wednesday, and so on. One says an Our Father, then ten Hail Marys – one for each bead of the decade – followed by a Glory to the Father.

A “decade” – ten beads – corresponds to each mystery, so one chaplet corresponds roughly to fifty beads. The forty-nine *contos* of *Mistérios de Curitiba* are suggestively near the fifty *contas* of the rosary, particularly in view of Trevisan’s other collections, which contain from six to thirty-six stories. *Mistérios de Curitiba* is thus structurally a secular parallel of the Rosary – each story is a bead, a *conta*/*conto*, in a series of meditations on the profane events in the lives of the ordinary people of Curitiba whose mysteries are the sorrowful ones, mysteries whose recitation is followed not by praise to the Father but rather by lamentations.

Like Trevisan’s other collections, the stories in *Mistérios de Curitiba* are tales of misery, adultery, perversion, abuse, violence, death, disease, suicide, love gone wrong, and fruitless attempts at communication and understanding. Eight of the narratives are letters; there is also one note and one “legal” document. The letters, however, are unanswered; the note is a suicide note (“A noiva,”); and the legal document dispassionately relates a married man’s attempts to deflower a minor (“Certidão”).

Mistérios de Curitiba opens with a lamentation which addresses the sad, sinful state of the inhabitants of Curitiba. A lamentation is an outward expression of grief, particularly one involving weeping or wailing. It is also a “manifestação, por meio de palavras, de sofrimento moral” (*Novo Dicionário Aurélio* 817). The biblical books of Jeremiah and Ezekiel contain some lamentations, as do the *Psalms* and, most famously, the *Book of lamentations* itself. The *Lamentations* of Jeremiah are the prophet’s expression of mourning for the loss of Jerusalem, daughter of Judah. By extrapolation, the *Lamentações* of Curitiba suggest the mourning of the citizens of Curitiba, but here it is the Lord – o Senhor – who laments the perdition of his people. The text begins,

A Palavra do Senhor contra a cidade de Curitiba no dia de sua visitaçāo:

Suave foi o jugo de Nabucodonosor, rei da Babilônia, diante de Curitiba escarmentada sob a pata dos anjos do Senhor como laranja azeda que não se pode comer de azeda que é. Ai, Ai de Curitiba, o seu lugar não será achado daqui a uma hora. (9)⁶

This harsh opening is followed by a series of future tense threats, such as: “Gemerei por Curitiba”, “o que fugir do fogo não escapará da água, o que escapar da peste não fugirá da espada” (10). Curitiba will be covered by a cloud, as Jerusalem was: “Como cobriu o Senhor de nuvens na sua ira a filha de Sião” (*Lamentações* 2:12). “O grito dos infantes” will fill the air, says the Lord God of Trevisan, recalling Jerusalem, whose children faint from hunger and cry out to their mothers, “onde há trigo e vinho?” (*Lamentações* 2:12). In the destruction of Jerusalem the situation disintegrates so profoundly that “as mãos das mulheres piedosas cozerem seus próprios filhos” (*Lamentações* 4:10); in Curitiba the situation deteriorates to such an extent that “No rio Belém serão tantos afogados que a cabeça de um encostará nos pés de outro, e onde a cacheira para mil e um velórios?” (11). The River Belém frequently figures prominently in Trevisan’s stories, as a source of disease or a locale for suicide, but the quotation cited above rings of *Revelation* 20, the section called “o juízo final,” with its sea of dead. There are other allusions to the *Great Book of the Apocalypse* as well – “o estigma da besta”, for example.

Lamentações de Curitiba, however, despite its title, is closer to the Oracle or Prophecy Against Babylon found in Jeremiah 50 and 51.

Mistérios de Curitiba contains two other laments, both by anonymous citizens: "Senhor" and "Em busca de Curitiba perdida". The first lament, "Lamentações de Curitiba", is followed by sixteen "sorrowful mysteries". Fourteen tales follow the second lament, "Senhor", and fifteen follow the third, "Em busca de Curitiba perdida". The collection closes with a prayer of sorts, just as the *Book of lamentations* closes with a prayer asking for restoration. The location of the laments divides the text nearly evenly into thirds, each third a set of mysteries on this tragic rosary. It also allows the laments to function as a kind of commentary on the sorrowful mysteries presented in the remaining narratives. Indeed, the opening line of "Lamentações de Curitiba," "a Palavra do Senhor contra a cidade de Curitiba no dia de sua visitaçao," forewarns of the disasters to follow.

Though the title recalls the *Lamentations* of Jeremiah – a series of five frankly horrific lamentations by the Old Testament prophet on the sinful, suffering state of Jerusalem – the opening line paraphrases the first line of Jeremiah 50:1: "A Palavra que falou o Senhor contra Babilônia". Jeremiah 50 and 51 are prophecies of the imminent downfall of Babylon, reported as the word of God by the prophet Jeremiah. The *Book of lamentations* itself contains laments over the already accomplished destruction of Jerusalem by the Neo-Babylonians. "Lamentações de Curitiba" seems to combine aspects of both books. The "Thus sayeth the Lord", "Diz o Senhor" style (Jeremiah 51:1; Trevisan 11), the first-person narration, and the future tense come from the book of Jeremiah, while images and allusions come primarily from the *Book of lamentations*. Trevisan's "Senhor" clearly identifies Curitiba with Jerusalem – or with Israel as a people – but for most of the "Lamentações" it is a Curitiba-Jerusalem not yet destroyed. A subtle shift in narration occurs near the end; another prophetic voice enters and mixes present, preterite and future tenses in exhortation and warning. The text ends: "Não tremas, ó cidadão de São José dos Pinhais, nem tu, pacato munícipe de Colombo, a besta baterá vôo no degrau de tuas portas. Até aqui o juízo de Curitiba" (12).

Sixteen tales of assorted perversion follow the judgement against Curitiba. For example, a young man kills his cousin, a young

woman is raped by the family doctor, a young mother commits suicide after poisoning her little daughter, an estranged husband attacks his wife Abigail and leaves her to die, first kissing her five wounds (recalling the five wounds of the crucified Christ).

These narratives harbor many other biblical allusions and/or paradigms: names like Ezekiel and Abigail,⁷ titles like “No sétimo dia”, and events such as three gifts given to an innocent little girl (like the gifts the three Magi gave to the Christ child) – who is then made profane by seduction (“Os três presentes”).⁸

“Senhor”, the second lament, interrupts this trail of tears. “Senhor” is an example of an individual lament, a form found in the *Psalms*, the Third Lamentation, an early chapter of Jeremiah, and in parts of Job. In this kind of lament an individual addresses God, registers a complaint, and then makes a petition.⁹ The petitioner in this case is anonymous, and his complaint is his petition: “Livra-me dos chatos e Te agradecerei, ó Senhor. Rouba-me o dinheiro, enterra-me em cada dedo a Tua unha encravada, mata-me de morte lenta e dolorosa, mas livra-me dos chatos. Há chato demais, Senhor, nesta Tua cidade” (49).

He goes on to mention specific tragedies – tragedies which occur in the narratives preceding and following his lament – and to forgive God for these evils: “Eu Te perdôo porque Te entendo, Senhor” (50). He purports to understand the suffering of the innocent, but does not understand the lack of suffering of the *chatos*: “por que respeitais a eles, que são chatos?” he asks (50). He then petitions for his own suffering: “Não me poupes, Senhor, entre os malditos é meu lugar. Sacode-me com Tua mão pesada, eu Te abençôo. Arrasta-me na cinza como fizeste com Jó”. Suddenly the petitioner makes a leap of understanding and realizes that his complaint – “livra-me dos chatos” – answers his petition: “Ah, os amigos que mandaste a Jó não eram três chatos, Senhor?” (50). The very thing he has been complaining of he now sees as his fitting punishment.

Fourteen tales of yet more murder and mayhem follow, among them the following: a married mother of young children becomes obsessed with having sex with black men; a man shoots and kills his estranged wife in the public square; a husband goes crazy, but not crazy enough to divide community property. We come then to the third lamentation, “Em busca de Curitiba perdida”, which,

though it mourns a lost city, praises it as well. The anonymous narrator presents a multiple Curitiba and favors a particular one:

Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu viajo ...
Não a Curitiba para inglês ver, Curitiba me viaja ... Viajo
Curitiba dos conquistadores de coco ... Curitiba, não a da
Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos mil-
hões de imortais, mas a dos bailes no 14, que é a Socieda-
de Operária Internacional Beneficente O 14 de Janeiro ...
esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu
viajo, viajo, viajo. (84, 85, 87)

Though these comments present a more optimistic view of the city than “Senhor” or “Lamentações de Curitiba”, it is, nonetheless, a *Curitiba perdida* the narrator celebrates.

Fifteen more stories follow and the collection ends with “Ladainha do Amor”. A “ladainha” is an “oração formada por uma série de invocações curtas e respostas repetidas” (*Dicionário Novo Aurélio* 813). The narrative is a *ladainha* of sorts in form, beginning but never ending its sentence, composed of a series of phrases connected by commas, breath marks in a litany. And the Maria who writes a litany to her João asks him to pray “uma ladainha” to counteract the macumba she has already ordered from “aquela sortista”. Maria writes a prayer of litany in hope of restoring João’s future health and restoring, as well, their former relationship. Like *Mistérios de Curitiba*, the *Book of lamentations* closes with a prayer for the restoration of love, but it is a sacred rather than profane love. The *Book of lamentations* prays for the return of God’s love to his people: “Restore us to thyself, o Lord, that we may be restored! Renew our days as of old! Or hast thou utterly rejected us? Art thou exceedingly angry with us?” (*Lamentações* 5:21-22).

Though the contos of *Mistérios de Curitiba* merit their own study, I have chosen to concentrate here on formal elements unique in Trevisan’s work. In summary, the structure of Trevisan’s collection is a form reminiscent of the Rosary. An opening prayer – “Lamentações de Curitiba” – is followed by a series of mysteries; a second prayer – “Senhor” – is followed by a second set of mysteries; a third prayer – “Em busca de Curitiba perdida” – is followed by a third set of mysteries. The entire collection is closed by a prayer of litany. Trevisan takes the form, and the text, of the Rosary and

makes of it his own narrative structure for the recitation of the sorrowful mysteries of the lost city of Curitiba and its inhabitants, a Curitiba that, like Jerusalem, is “a filha de meu povo” and daughter of Zion. “Ó Curitiba Curitiba Curitiba, escuta o grito do Senhor feito um martelo que enterra os pregos”, warns the mysterious narrator, the anonymous prophet of Lamentações. Listen and reflect, or all will be lost. These are the sorrowful mysteries of Curitiba.

NOTES

¹ Nelson H. Vieira first pointed out that Trevisan “persists in the relentless and obsessive use of João and Maria as the names of his ultimate anti-hero and heroine” (45). Ironically, in recent years Curitiba has been considered one of the best places in Brazil to live, though, of course, such assessments do not take into account the spiritual aspects into which Trevisan delves. As Fausto Cunha notes, “Há no mapa uma cidade com esse nome. É outra. Curitiba, mesmo, está todinha em Dalton, com seus tarados e suas solteironas, seus botequins e seus casos noturnos” (1977, orelhas).

² For a thorough discussion of the figures of the (sexual) vampire and the *cafajeste*, see Berta Waldman (1982). Andrew Gordus analyzes the city (of Curitiba) as vampire and the *vanipiro* as a manifestation of a negative view of the city (see 1998).

³ Few of Trevisan’s critics have dealt with the issues of biblical narrative and story as central to his work. For a discussion of biblical motifs and parodies in *Virgem louca, loucos beijos* (1979), see Nelson Vieira, “João e Maria: Dalton Trevisan’s Eponymous Heroes” (1986). For Trevisan’s focus on popular religion, see Nelson Vieira (1996). For a discussion of Trevisan’s use of the Bible’s narrative techniques, see Linda Ledford-Miller (1990). On Trevisan’s use of Passion narratives and parallels of biblical text, see Ledford-Miller (1993).

⁴ This anonymous quote comes from the jacket flaps of *20 Contos Menores* (see 1979).

⁵ Biblical parallels of the Joyful Mysteries include

1. The Annunciation: Luke 1:26-38
2. The Visitation of Mary to Elizabeth: Luke 1:39-56
3. The Nativity: Luke 2: 1-14; Matthew 1:18-25
4. The Presentation of Jesus in the Temple: Luke 2:22-38
5. The Finding of the Child Jesus in the Temple: Luke 2: 41-52

For the Sorrowful Mysteries see the following:

1. The Agony of Jesus in the Garden: Luke 22:39-46
2. The Scourging at the Pillar: Mark 15:15
3. The Crowning with Thorns: John 19:1-7
4. The Carrying of the Cross: Mark 15:21
5. The Crucifixion: Mark 15:22-41

Biblical parallels of the first three of the Glorious Mysteries are:

1. The Resurrection of Jesus: Luke 24:36-49
2. The Ascension of Jesus into Heaven: Luke 24:50-53
3. The Descent of the Holy Spirit upon the Apostles: Acts 2:1-12.

⁶ All citations are from the fourth “revised” edition of *Mistérios de Curitiba* (1979).

⁷ Abigail, a virtuous wife, intervened to protect her husband Nabal from

David's anger. Nabal died nonetheless, of despair, and Abigail became one of King David's wives (1 Samuel 25:2-42). Ezekiel was a visionary prophet at the time of the Babylonian Exile, commanded to prophesy to a hard-hearted nation of fellow exiles. God also commanded him to eat "a roll of a book ..." on which was written "lamentations, and mourning, and woe" (Ezekiel 2:8-10).⁸ Ursula K. LeGuin discusses the change from virginity to womanhood in a sexual sense as "a socially recognized alteration of being: a change of condition from the sacred to the profane" in "The space crone" (1989, 3). Carsten Colpe notes that "the innocence of the messianic child has been seen as sacred"; the three gifts given to the little girl create a parallel with Christ, that most sacred child of Christian belief, but her physical and emotional loss of innocence as a result of the profane act of sexual abuse exemplifies the "contradictory opposition" of the sacred and profane (1987, 521 and 513).⁹ See Claus Westermann (1980).

WORKS CITED

- BRODERICK, Richard. *The catholic encyclopedia*. Nashville: Thomas Nelson, 1976.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- COLPE, Carsten. "The Sacred and the Profane". *The encyclopedia of religion*, Ed. Mircea Eliade. New York: Macmillan Publishing, 1987. v. 12, 511-526.
- CUNHA, Fausto. "Quase Elefantes". On the jacket flaps of *Cemitério de elefantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- GOMES, Alvaro Cardoso. "A Ficção de Dalton Trevisan". *Colóquio: Letras* 132-133 (Apr.-Sept. 1994): 208-209.
- LE GUIN, Ursula K. "The space Crone". *Dancing at the edge of the world: Thoughts on words, women, places*. New York: Grove Press, 1989. 3-6.
- PAES, José Paulo. "Da fatia da vida ao koan". From the jacket flaps of *Virgem louca, loucos beijos*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- RAHNER, Karl. *Encyclopedia of Theology. The concise sacramentum mundi*. New York: Seabury, 1975.
- TREVISAN, Dalton. *Mistérios de Curitiba*. 4th revised edition. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- . *20 contos menores*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- VIEIRA, Nelson. "Bruxaria" (Witchcraft) and "Espiritismo" (Spiritism): Popular Culture and Popular Religion in Contemporary Brazilian Fiction. *Studies in Latin American Popular Culture*, 15 (1996), 175-188.
- . "João e Maria: Dalton Trevisan's Eponymous Heroes". *Hispania* 69.1 (March 1986): 45-52.

TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA, OR
THE SAD END OF PARTY POLITICS IN
BELLE ÉPOQUE BRASIL

Ben Bollig

King's College, London

*É chegada, no mundo, a hora de reformarmos a sociedade, a
humanidade; não politicamente, que nada adianta; mas
socialmente, que é tudo.*

(Lima Barreto, quoted in Assis Barbosa 260)

*...dans un pay immoral ou superficial, il ne peut pas se former
de vrais savants.*

(Renan 609)

*He who considers more deeply knows that, whatever his acts
and judgements may be, he is always wrong.*

(Nietzsche 198)

Despite Lima Barreto's own sad end, dead at an age when most authors are just beginning their mature careers, his character Policarpo Quaresma has lived on. Initial critical praise gave way to many years of relative obscurity for the 1911 novel *Triste fim de Policarpo Quaresma*, a novel that stands out from much of the era's politically uncommitted or fashionably derivative work. Recent debate has reappraised the novel with particular focus on the eponymous protagonist. Just as later

readers overturned approaches to the work of Machado de Assis which identify unquestioningly with superficially benevolent characters such as Bentinho or Brás Cubas, revisionist critics have re-examined the extent to which Quaresma can be taken as an exemplary patriot or a "Brazilian Don Quixote" (Oliveira Lima, cited in Olinto, 1978, vii). Kinnear's 1974 essay broke ground in his synthesis and extension of previous critical approaches to the work. Rather than maintaining Quaresma as an ideal hero fighting against a corrupt and malevolent society, or conversely ridiculing him as a cipher for unfettered nationalism, Kinnear (1974) uses the notion of *ufanismo* (based on Afonso Celso's ultra-patriotic manual *Porque me ufano do meu país*) to suggest that Lima Barreto is attempting a critique both of unfounded nationalist optimism and the superficial and self-seeking society of turn of the century Brazil.

A key methodological difficulty to *Triste fim* is that while its polemic may at times appear somewhat transparent, its characters and their relationships, both to each other and their political *milieu*, are significantly more dynamic and complex. Thus with heuristic and retroactive readings one's perception of the cause of Quaresma's sad end develops, and by no means finds itself static. Initially, Quaresma is presented as a ridiculous clown, clearly an example of fruitless, unfounded patriotism. However, moments of intense pathos and seemingly sincere narrative comment shift focus onto the corrupt society around him. Thus Quaresma can be seen as a sincere man fighting a system founded on Jacobin excess and *Bovarist* self-praise. Kinnear's work though points out that even if sincere, Quaresma is still deeply misguided, and throughout the text his nationalism¹ is linked to madness and violence. Still, such a sense of pessimism does not dominate the novel. Its surprisingly optimistic ending, which links Quaresma's almost sacrificial death through his goddaughter Olga's more reasoned ideals to a sense of hope for the future, forces the reader to look for what the text itself signals as the sensible reforms he proposes in his memo to Marshall Floriano Peixoto, the militarist president of Brazil between 1891 and 1894. This essay aims to examine the possible explanations of the protagonists "sad end" and the implications of the novel's political rhetoric.

Identifying the optimistic reformer Quaresma as a ridiculous character is not difficult, as evidenced by the use of comedy throughout the novel. After an exhaustive study of Tupi customs in search of genuine Brazilian cultural expressions, Quaresma greets his sister, his goddaughter and her father with an extravagant display of hair-pulling grief. In response to their consternation he explains that:

– Nosso cumprimento é chorar quando encontramos os amigos, era assim que faziam os tupinambás.²

O seu compadre Vicente, a filha e Dona Adelaide entreolharam-se, sem saber o que dizer. O homem estaria doido? Que extravagância!

– Mas, Senhor Policarpo, – disse-lhe o compadre, – é possível que isto seja muito Brasileiro, mas é bem triste, compadre. (Lima Barreto 35)

["Our greeting is to cry when we meet our friends; that was what the *tupinambas* used to do."

His friend Vicente, Vicente's daughter and Dona Adelaide were taken aback, and did not know what to say. Perhaps the man was insane? What extravagance!

"But, Policarpo sir," his friend said to him, "It may well be very Brazilian, but it is quite sad, my friend."³]

The humorous clash between the flighty impracticality of Quaresma's ideals and the worldly reaction of his shocked interlocutors is hard to ignore. The motif of an opening door suggests ideas that function only in isolation and become ludicrous when exposed to the questioning reality around. Elsewhere we see the lengths to which Quaresma must go to sustain his notion of Brazil's complete superiority. "Defendia com azedume e paixão a proeminência do Amazonas sobre todos os demais rios do mundo. Para isso ia até ao crime de amputar alguns quilômetros ao Nilo..." (22) [He bitterly and passionately defended the pre-eminence of the Amazon River over all the rivers in the world. To this end he would even go as far as the crime of amputating a few kilometres from the Nile...]. Notable here is the play between Quaresma's verbal act and the notion of a physical mutilation of the African river, again suggesting the patriot's humorous dislocation from anyone else's sense of reality.

The text frequently asserts the isolation involved in the protagonist's formulation of ideas. Thus his reading of Brazilian history is interrupted by a knock on the door (24), while his study is described as a near monastic isolation (19). Furthermore, his efforts often have immediate damaging repercussions, for example his *Tangolomango* dance, which leads him to suffocate and collapse (24). These elements of the text suggest the cause of Policarpo's sad end as his own failure to respond to real conditions. In this vein his farming projects fail when he rejects the advice of his servant Anastácio (68), a man who has farmed for years, preferring instead to follow his books and nationalist convictions.

Against this unfavourable portrait of Quaresma however, one may also note the intense pathos surrounding his death alongside frequent narrative praise of his motives. Whereas the novel's tone is flippant and light when dealing with his early nationalist projects and at times so when describing his agricultural efforts, after his imprisonment by the dictatorship and during his confinement the mood becomes deeply sombre. We accompany Quaresma's retainer, Ricardo Coração dos Outros on his increasingly desperate attempts to rescue his patron, and then witness Olga's emotions explode against Armando Borges (157). The text seems to sympathise with Policarpo, showing none of the obvious condemnation that accompanies descriptions of egotistically and shallow characters like Genelício, Armando or the military men. The narration frequently praises his motives, pointing out that he is a sincere man, with a love of truth and a strong gaze, yet without ambition (20). Alongside characters such as Caldas or Albernaz whose petty ambitions and self-interest are signalled throughout, Quaresma stands as a man of pure motives. Whereas his military participation is motivated by a desire to help Brazil (112), for others the revolt represents a source of lucrative promotions and easy sinecures (127). The end of the fighting is greeted with widespread disappointment by those who see political avenues abruptly shut off (146).

Together with this sense of pathos surrounding the eponymous hero, the use of time in the novel is particularly in-

teresting. Perhaps reflecting its initial publication in *folhetim* format, the novel offers a subtle play of analepsis and prolepsis, throwing the reader back and forwards within the framework of the text's chronology. This is a surprisingly modern technique.⁴ Often we discover the consequences of an event before it has taken place, or the failure of a project before its initiation, for example Policarpo's petition for the adoption of Tupi as national language. This reinforces the sense of overwhelmingly unpropitious circumstances and the society around Quaresma as being the cause of his downfall. Two critical works are vital here. Nicolau Sevcenko (1983) examines the sense of a social mission that informs Lima Barreto's work. Meanwhile, R.J. Oakley (1998) assesses his *oeuvre* within a Tolstoyan sense of artistic purpose, following Carlyle's conception of the writer as hero. Thus *Triste fim* functions as a damning portrayal of a deeply flawed society. The depiction of dictator Floriano Peixoto, criticised by some contemporary critics as overly personal, talks of his "tirania doméstica" (115) [domestic tyranny]. He lazes around with an iron fist ready. Crimes and atrocities are committed with the full protection of his name (Ibid.), while his own selfish motives are flagged at every opportunity. Despite this eminently unfavourable description, the text notes the fanaticism the Iron Marshall arouses in his followers (Ibid.). Thus we are afforded a critique of Jacobinism, the ultra-republican sentiment that attacked monarchists or anti-republicans during the Marshall's reign, and the half-baked version of Comtean Positivism adopted by students of Rio's *Escola Militar* at the turn of the twentieth century (Hahner 80). The gap between the description of Floriano and his popular image leads us to examine the text's attack on Brazil's *Bovarisme*. Assis Barbosa notes Lima Barreto's belief that an ability to perceive oneself in a radically different manner to one's "real self" formed a dominant characteristic of contemporary Brazilian society (Assis Barbosa 154). Needell (1987) describes how Brazil's turn of the century elite would model itself on European paradigms while ignoring the appalling poverty surrounding their boulevards and boutiques. The use of bathos in the text signals this gulf between perceptions; the description of the soldier Bustamente affords a useful example: "Bustamente era um comandante ativo, mas dentro do quartel. Não havia

quem como ele se interessasse pelos livros, pela boa caligrafia com que eram escritos os livros mestres..." (Lima Barreto 128) [Bustamente was an active commander, but inside the barracks. There was no one like him for being interested in the books, good handwriting and the way the log books were kept]. The text leads us to expect an active and virile military commander. What we must settle with as our ideal republican is a petty functionary. These types of characters dominate the society described: cowards, self-seekers and the stupid hiding behind their titles. Only Quaresma (alongside his retainer Ricardo and Olga at times) demonstrates any selfless feeling in the novel, his motivation oscillating between nationalism, intellectual curiosity and a genuine desire for justice. Thus one might take an opposite view to that one earlier stated and see Quaresma as an honestly motivated man assailed and condemned by a corrupt and selfish social order. In psychoanalytic terms one might talk of the play between the symbolic (society) and the imaginary (Policarpo's aims). Kinnear observes that newspaper mockery leads Quaresma to further immerse himself in the study of Tupi, eventually leading to his madness, while in Curuzu he becomes a victim of political squabbling (Kinnear 61-2). This would seem to be reinforced symbolically by the military men's unanimous chant of "mea culpa, mea maxima culpa" (Lima Barreto 147).

The shuttle effect described above demonstrates a key weakness of totalising interpretations: the necessity of ignoring evidence that does not fit. While I do not wish to hold up his assessment as the "last word" on the matter, Kinnear's 1974 essay usefully combines a number of viewpoints and moves beyond binary oppositions. He uses a close textual reading of the novel with reference to Affonso Celso's *Porque me ufano do meu país* [Why I take pride in my country]. Celso's work, presented as an example for his children to follow, suggests eleven reasons for Brazil's status as the greatest nation in the world. His reasoning may at times appear ridiculous to the modern reader, but the work sold out seven editions between 1900 and 1915 and his ideas held wide currency. Kinnear carefully notes exact parallels, even at the level of phrasing and sentence structure, between Quaresma and Celso's opinions. He goes on to highlight textual evidence for Quaresma's nationalism as violent

and linked to insanity. The patriot himself admits in his letter to his sister that patriotism has led him to commit atrocities in battle, killing a prisoner from the anti-Peixoto rebels who begged for mercy at his feet (145). Meanwhile other characters frequently suggest that Quaresma is ill or mad, both before and after his confinement. He is often described staring into space, an early symptom of schizophrenia. More generally, nationalism is linked to arbitrary brutality and lunacy through the description of Peixoto as a khan (115) and of a madman who sees himself as Attila (65). Thus Kinnear suggests a reading of the piece that acknowledges the critical portrait of society while linking excessive nationalism to violence and madness. Quaresma's outlook, far from being that of a harmless old fool, is positively destructive (Kinnear 61). *Ufanismo*, as Celso's theory became known, takes on an almost Panglossian aspect in the novel, for despite constant evidence to the contrary characters continue to laud Brazil. Kinnear sees Policarpo's sad end not as due to an environment that frustrates his idealism but rather that he has the intelligence to see the wrongs of society yet unthinkingly sacrifices his life to a worthless and misguided cause (Lima Barreto 72). He finds in the hopeful tone of the novel's coda and the focus on Olga a suggestion that Quaresma's excessive and dangerous beliefs may develop into a sensible and humanitarian philosophy.

If Quaresma is throughout the novel essentially insane, and if his ideas are truly dangerous, why does he receive such a favourable portrait from so many direct textual comments? Why too have so many critics viewed him as positively exemplary? In terms of character, his honesty, modesty and lack of ambition have all been mentioned above, but perhaps his ideas also warrant closer examination. Kinnear insists that Quaresma's only benevolent (though fatally misjudged) act is to denounce the massacre after the fall of the rebels (Kinnear 74), yet closer examination of his ideals reveals the development of a more useful set of ideas than the much noted *ufanismo*. A brief selection of quotations may allow us to filter out some more salient points:

Era preciso trabalhos maiores, mais profundos; tornava-se necessário refazer a administração. Imaginava um governo forte, respeitado, inteligente, removendo todos

esses óbices, esses entraves. Sully e Henrique IV, espalhando sábias leis agrárias, levantando o cultivador... (Lima Barreto 101)

...as medidas necessárias para o levantamento da agricultura... [contra] ...os entraves, oriundos da grande propriedade, das exações fiscais, da carestia de fretes, da estreiteza dos mercados e das violências políticas. (112)

...desde que se corrijam os erros de uma legislação defeituosa e inadaptável às condições do país... ficaremos com a nossa independência feita. (130)

[Greater, more far-reaching works were necessary; administrative reform was needed. He imagined a strong, respected, intelligent government removing all these obstacles and impediments. Sully and Henry IV spreading wise agricultural laws, raising up the farmer.

...the necessary measures for the improvement of agriculture [against] these obstacles, arising from large-scale property ownership, from fiscal demands, from the high cost of carriage, from the strictures of the market and political violence]

...as soon as the errors of a defective legislation unsuited to the conditions of the country are corrected we will have our independence made.]

After his first-hand experience of the difficulties of productive rural existence, Quaresma formulates a series of reforms. Whereas his other projects are ridiculed at length, these plans are left to speak for themselves. The protagonist proposes a strong central government working for the general good. He challenges the rights of absentee landlords and the *latifundistas*, along with forwarding the notion of government support for small farmers. He sees as obstacles to this the prevalence of exorbitant taxes, political pettifogging, exploitative middlemen and government favouritism towards European immigrants over local labour. For the first time in the novel Quaresma moves from isolated book learning to practical systems based on personal evidence. Elsewhere we see that this is a work of some considerable depth, volume and erudition (112). Assis Barbosa's exhaustive biography sketches out the political beliefs of Lima Barreto. He notes

that although suspicious of militant action, Lima Barreto on many occasions pronounced his Anarchist sympathies while subscribing and contributing to Anarchist and Socialist journals such as *A Voz do Trabalhador* (Assis Barbosa 245). He asserts that "Lima Barreto never was, nor would he ever be, a militant revolutionary. But it is beyond doubt that he always nurtured anarchist ideas, principles and sentiments" (Ibid.). The pacifist anarchism of Kropotkin formed a central part of Lima Barreto's philosophy. Later in life the author even suggested violence and direct action as solutions to acute food and land shortages (279). While I do not wish to embark upon an aetiological fallacy, parallels exist between the author's four point "minimalist" plan (his revision of Lenin's Maximalism to local conditions) and Quaresma's own political programme. Lima Barreto's four-point "minimalist manifesto", as presented in 1918, suggests: 1. Revision of the bases of property, particularly against inheritance; 2. Confiscation of goods of certain religious societies; 3. Eradicating the *Código civil*; 4. Legalising divorce (Assis Barbosa 271). While an examination of Quaresma and Lima Barreto's ideals reveals a key problem in attempting to tie characters to authors – Quaresma's belief in strong leadership would appear somewhat at odds with Barreto's embryonic anarchism – similarities do exist, particularly the focus on a radical reform of property holdings and agricultural production. It is this programme of radical reform which the patriot ambitiously presents to the dictator Floriano, and which the dictator scornfully rejects and uses for notepaper, leading to Quaresma's traumatic rejection of the patriotism that has sustained his entire life's works. Intriguingly, Floriano dismisses the plan with the phrase "Você, Quaresma, é um visionário" (Lima Barreto 122) [You Quaresma, are a visionary]. R.J. Oakley notes this in his assessment of the presentation of madness in Lima Barreto's novels. He cites Henry Maudsley, an important writer in the formulation of Lima Barreto's ideas, who assesses the visionary aspect of lunacy:

The individuals who manifest their impulses of development may not see their true relationships, and may carry them to a ridiculous extreme, but they are still, perhaps, the unconscious organs of a new germ of thought which shall plant itself and become largely

fruitful in the minds of others of a larger philosophic capacity, but not perhaps capable of originating inspiration. (Maudsley 54)

I do not wish to apply this as a solution to the problem of Quaresma's sad end. Nevertheless, Maudsley's perspective allows us to combine several of the strands of the argument thus far. Quaresma may be insane, to a greater or lesser extent, in large tracts of the novel. Many of his ideas are also wholly ridiculous, genuinely unsuited to the environment around him. This environment, it is clear, is generally selfish, malevolent, dishonest and self-interested. However, there exists within all of this the possibility that Quaresma has a genuinely useful contribution, a plan for social reform based on personal experience, an inspirational plan to which the society depicted reacts with scorn yet which may well possess parallels with Lima Barreto's own opinions on social progress. That society is depicted throughout as morally and socially bankrupt, the state as hollow and worthless, and political leadership, in the figure of Marshall Floriano, as lazy and in complete contrast to the rhetoric of active military patriotism reinforces the apparent futility of political activism. Hence the importance of the quote that opened this essay, Lima Barreto's assertion of the need for *social* reform. Thus the author's interest in anarchism. Just as the Brazilian left in the 1920's was to be increasingly influenced by Anarchist and Anarcho-Sindicalist ideas regarding class-based action, so too does Lima Barreto suggest in his novel a loss of faith in state or party politics.

Questions immediately sprang to mind from this position. Firstly, as Quaresma languishes in a prison cell after his arrest, he rejects *all* his nationalist projects. Why? Furthermore, what process takes us from his demobilisation to his execution? Finally, despite the protagonist's death and the overwhelming air of frustration and hopelessness leading to the novel's close, why is his "sad end" in fact accompanied by a distinct air of hope?

Quaresma's ultimate rejection of patriotism is total. The narrator⁵ suggests that Policarpo's study of Tupi and folklore resulted in "a incredulidade geral, o riso" (Lima Barreto 152)

[general incredulity, laughter], his agriculture in "[n]ada" (Ibid.) [nothing] and his military involvement in "decepções" (Ibid.) [disappointments]. He goes on to suggest that "[a] pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete... A que existia de fato era a do Tenente Antonino, a do doutor Campos, a do homem do Itamarati" (Ibid.) [the fatherland that he had wanted to have was a myth, a phantom he'd created in the silence of his study. What really existed was the fatherland of Lieutenant Antonio, doctor Campos and the man from Itamarati.]. Thus Quaresma comes to see the homeland he has loved as a will-o'-the-wisp, viciously exploited by the power-hungry for personal aims. All his projects have merely tied up his intellect and prevented him from seeing the myth of that which he wished to serve, a myth exploited by the "conquistadores" of his era and eras past. The reasons for this conclusion are linked to those for his arrest. Invalided out of service and suffering from a form of moral collapse, the protagonist is posted as a jailer on the island of Enxadas. There he witnesses the indiscriminate rounding up of a group of rebel prisoners for execution, including children and medical staff (150). Disgusted, he writes a letter of protest to the Marshall, an act that sees him condemned to death as a "traidor! Um bandido!" (158) [A traitor! A bandit!]. Here Roberto Da Matta's 1991 work on the hierarchical functioning of Brazilian society may prove useful. He suggests that Brazilian elite sectors have cultivated an image of flexibility, but can call upon violent oppression when a strong challenge threatens the established social order. While society can accommodate Quaresma's eccentricity, serving as it does the general air of a progressive democracy and dealing with vague notions of the future, when his actions, in this case the protest letter, represent a direct critique and condemnation of the current state of affairs, society must act with brutal efficiency. Thus, as Oakley outlines, we have different formulations of the relationship between words and power. Floriano's words, even his name, represent an absolute form of power. Quaresma's Tupi proposal however is met with ridicule. His agrarian reforms, more closely related to current reality, are still easily fielded by Floriano for he writes his own orders on a blank section, thus superimposing the power of his

words to the impotence of Quaresma's. Policarpo becomes, essentially, a mere pawn of the dictatorship. His denunciation of war crimes, however, is more threatening, for it deals with contemporary facts. And the response it produces is the harshest form of oppression.

In this attempt to unite the various factors responsible for Quaresma's "sad end" the hopeful tone of the novel's climax remains a discordant element. Resigned to failure in her attempts to rescue the protagonist, Olga walks away from the palace and surveys the land in front of her:

Olhou o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, e se lembrou que, por estas terras, já tinham errado tribos selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos... Olhou de novo o céu... [V]iu os bondes... uma locomotiva... um carro... Tinha havido grandes e inúmeras modificações... nos aspectos, na fisionomia da terra, talvez no clima... Esperemos mais, pensou ela; e seguiu serenamente... (Lima Barreto 158)

[She looked at the sky, the breezes, the trees of Santa Teresa, and remembered that on these lands there had wandered savage tribes whose leaders boasted of having in their blood the blood of ten thousand enemies... She looked again at the sky. She saw the trams,... a locomotive,... a car... There had been great and innumerable changes... in the features, in the physiognomy of the land, perhaps even in the climate... Let's wait a while longer, she thought, and carried on serenely...]

Earlier, in his letter to his sister, Quaresma has referred to his fellow soldiers on the battlefield as "Cro-Magnon... Neanderthal" (144), thus linking the violent *ufanismo* he has espoused to an earlier, less civilised era. In the passage above Olga notes the physical and technical changes that have occurred to the landscape around her, the sense of progress. While it is not left explicit what she is waiting for, the reference to savages would suggest a change in human nature, a move from bloodthirsty tribalism to perhaps a more harmonious and unified society. Previously, Olga has appeared as a voice of reason and humanitari-

anism. While others openly ridicule Quaresma's Tupi project she sees his sincere motives rather than his silly actions (53). She visits the protagonist in the mental asylum when others have forsaken him utterly (58). On her visit to the haven she observes the misery around her and expresses the desire to study its causes (90), rather than claiming to know the solutions (Kinnear 73). Her status as a woman in such a controlling *milieu* of course prevents this. Meanwhile, although like most of the novel's female characters she finds herself trapped into a loveless social marriage to a charlatan, she sees through the façade of Borges' quackery and resists his selfish attempts to prevent her rescuing Quaresma. Thus I regard the novel's close as a suggestion that while Quaresma may have died, some of his efforts have inspired a new, more reasonable form of social conscience in his erudite and sincere goddaughter, part of a new generation of reformers.

So what of Quaresma's sad end? I have outlined the impracticality of his early ideas, and the links from his extreme *ufanismo* to madness. Later on in the novel, he does, however, reveal sensible notions linked to first hand experience and considerable erudition. I have also attempted to reveal the extent to which the society portrayed around him is oppressive and self-deluding, allowing only a certain degree of variation from the acceptable. Its patriotic Positivism and Jacobinism are frequently mere masks for violence and greed. In Quaresma's last moments he comes to reject all patriotism as a shield for personal goals; soon after we witness Olga's hopes for a better future despite her godfather's death. In some ways this death is suggested throughout the piece. Policarpo Quaresma's name calls to mind fruitfulness ("poli-carpo" suggesting the Latin for "many-fruit"), and sacrifice ("quaresma" being Latin for Easter). The novel suggests the "frutificação" (Lima Barreto 29) of Quaresma's study before bathetically deflating our expectations. Meanwhile, the train that Olga sees in the final paragraph reminds us of the numerous occasions in the text when a train has preceded one of Quaresma's disasters, for example prior to his political troubles in Curuzu (73) or enrolment in the army (103). Even the title of the work leaves us in no doubt over our hero's fate. Thus in some ways the very nature of the character Policarpo Quaresma, inscribed into the language of the text and

within the framework of the society portrayed around him, is the cause of his sad end. At this stage, I favour the opinion that to blame any single agent for Quaresma's demise is to underestimate the complex dynamics of the text. And while it may be his "triste fim", it is not necessarily the novel's. Lima Barreto leaves us with a feeling of hope.⁶ Although Quaresma's two sensible suggestions (the agricultural project and the protest letter), come to nought and contribute to his almost sacrificial death, we see in the end of his *ufanismo* a realisation that some things, in this case justice and the defence of the victim, are at times worth more than even one's own life. While Lima Barreto insisted that "o sábio é não agir" (Assis Barbosa 246) [the wise thing is not to act], reason and humanitarianism do not always coincide. And in Olga we witness a suggestion that Quaresma's honesty and sincerity may have inspired a new "patriotism", one that transcends petty local ambitions and aims for a more internationalist and generous outlook. This is reinforced by her status as an immigrant. Rather than focussing on the elusive and often mythical concept of the "pátria", attention shifts to the notion of "a humanidade para a humanidade" (246) [humanity for humanity].

Lima Barreto's novel remains a brilliant attack on misguided nationalism and corrupt and violent political systems. It also contains suggestions for a nation's future which may be close to the author's own views. Policarpo Quaresma meets his death, as a flawed but sincere man in a deeply flawed society. Patriotism, linked to violence and insanity in the novel, demands sacrifice, and the text signals Quaresma as a victim throughout. Yet the novel ends with a hope, a mere possibility that technological and material progress can be matched by social and moral developments that will prize humanity above personal greed and justice above easy gain. As readers we too are left to hope.

NOTES

¹ Oliveira (1990) provides an excellent overview of the huge variations in ideology within Brazilian turn-of-the-century nationalisms.

² Quaresma's Indianism in many ways harks back to a Romantic and Imperial inheritance, as in the novels of José de Alencar. His use of a past tense echoes a Romantic placing of Indians within a historical context, ig-

noring the contemporary existence of Indigenous groups, often in positions of oppression and disenfranchisement.

³ All translation are my own.

⁴ Prado (1989) draws a clear trajectory between Lima Barreto's techniques and those of the Modernist movement of the 1920's.

⁵ The narration of Part Three, chapter V seems to blur the divide between Quaresma and narrator. Although the protagonist is described in the third person, large sections of the text appear to present his thoughts without diegetic interference.

⁶ Prado argues that the novel's climax is in fact "happy" since it legitimises Quaresma as an embodiment of reformist optimism (Prado 88).

WORKS CITED

- ASSIS BARBOSA, Francisco de. *Aldebarã, ou A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Technoprint, 1952.
- DA MATTA, Roberto. *Carnivals, Rogues and Heroes: An Interpretation of the Brazilian Dilemma*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1991.
- HAHNER, June E. *Civilian-Military Relations in Brazil: 1889-1898*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1969.
- KINNEAR, J.C. The 'Sad End' of Lima Barreto's Policarpo Quaresma, *Bulletin of Hispanic Studies*. v. 51 (1974) p. 60-75.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1983.
- MAUDSLEY, Henry. *Responsibility in Mental Illness*. 2 ed. London: Henry S. King, 1874.
- NEDELL, Jeffrey D. *A Tropical Belle Époque*. Cambridge: CUP, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Nietzsche Reader*. Ed. by R.J. Hollingdale. London: Penguin, 1977.
- OAKLEY, R.J. *The Case of Lima Barreto and Realism in the Brazilian Belle Époque*. Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1998.
- OLINTO, Antônio. A Brazilian Don Quixote. In: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *The Patriot*. Trans. by Robert Scott-Bacclench. London: Rex Collins, 1978.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- RENAN, Ernest. *Oeuvres complètes*, Ed. by Henriette Psichari. Paris: Calmann-Lévy, 1947. v. 5.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- VOLTAIRE (AROUET, François-Marie). *Candide, or Optimism*. Ware: Wordsworth Editions, 1993.

A TRAJETÓRIA DE NÉLIDA PIÑON ENTRE 1961 E 1980¹

M. Carmen Villarino Pardo

Universidade de Santiago de Compostela

Trabalhar com uma autora viva, com uma obra extensa e dilatada no tempo, reconhecida hoje não só no sistema literário a que pertence, mas também traduzida noutras línguas e convidada a encontros internacionais, objeto de várias teses de doutoramento dentro do seu país e no exterior, Doutora Honoris Causa por universidades europeias e norte-americanas, é um desafio para um pesquisador. Quem empreender uma investigação como essa corre o risco de converter-se em biógrafo, especialmente se der atenção às palavras que o escritor ou escritora pronuncia.

É esse o caso daqueles autores que, além de escreverem livros de poesia, contos, teatro, romances, estão também presentes nos meios de comunicação, basicamente através de entrevistas e crônicas em jornais, programas de televisão, participam de feiras do livro e de expedições culturais organizadas pelo governo, assistem a encontros e congressos nacionais e internacionais, e opinam acerca de suas obras e de qualquer outro assunto que surgir. É a figura do escritor-intelectual que se converte no primeiro crítico de sua obra, e que, de algum modo, condiciona a crítica feita posteriormente.

Nesse perfil se encaixam vários nomes do panorama literário a nível mundial, alguns deles de origem latino-americana. Nélide Piñon é uma delas.

1. A entrada de uma nova produtora no campo literário brasileiro

Autora nascida no Rio de Janeiro em 1937, tem no mercado quatorze livros, dos quais, oito romances (um deles infanto-juvenil), uma novela, três livros de contos e dois textos de fragmentos-ensaios (o último, de 2000, *O mito da criação*: mistério da arte).

Nos inícios da década de sessenta, concretamente em 1961, aparece Nélide Piñon no campo literário brasileiro com um romance, pouco depois de ter escrito alguns contos e crônicas em jornais, e justamente uns anos depois que Clarice Lispector e João Guimarães Rosa romperam algumas das linhas-de-força que dominavam no sistema literário daqueles anos. Era o momento de diferentes experimentalismos artísticos, das novas vanguardas poéticas e, também, das vanguardas em prosa, ou do que alguns críticos (como Fausto Cunha) denominaram “novo romance brasileiro”.²

A jovem que publica *Guia-mapa de Gabriel-Arcanjo*, um romance desconcertante, complicado pelos extensos jogos metafóricos e pelos símbolos que utiliza, e onde a atenção à linguagem é talvez excessiva, ocupa várias páginas de jornais. Aliás, a presença dessa autora carioca nos meios de comunicação escritos é muito curiosa: primeiro foram alguns contos de concursos do jornal *O Globo*, depois um estágio como aluna do curso de Jornalismo da PUC-RJ e, mais tarde, e mesmo antes de publicar o seu primeiro livro, declarações dela dizendo que tem “um romance pronto” (*A Gazeta*, 9/1/1960), que se sente escritora já há muitos anos e que não quer participar no intenso movimento literário do Rio de Janeiro (ou de qualquer outra cidade), porque isso “acaba desgastando, física, emocional e energeticamente”. Ao dizer isso está marcando a sua posição autônoma dentro do campo literário brasileiro, mostrando um aparente desinteresse pela notoriedade social e querendo afirmar-se pela sua obra e ganhar o respeito dos seus colegas de ofício.

Essa jovem carioca, que “se prepara para escritora”, pertence a uma família de classe média do Rio de Janeiro, o que lhe permite ter uma infância feliz e possuir um alto capital cultural, simbólico (Steen, 1982, p. 202-211) e econômico. Algumas das circunstâncias familiares, como o fato de os quatro avós e o pai serem galegos, colocam Nélida em contato com materiais diferentes do repertório no panorama cultural e literário brasileiros que, em parte, a singularizam.

O livro que, segundo a autora, estava escrito desde 1956 (*Guia-mapa de Gabriel Arcanjo*) saiu finalmente em 1961 na editora GRD,³ numa tiragem de 2000 exemplares. Não era das casas mais importantes do Brasil, mas, três anos depois, além de contar com os dois primeiros romances nelidianos, publicava também Adonias Filho, Antônio Olinto, Eliza Barreto, Maria Alice Barroso, Maria Luiza Amaral, Geraldo França de Lima e Rubem Fonseca,⁴ entre alguns dos autores mais destacados, a maioria ainda emergentes, ou ocupando uma posição pouco central no sistema literário brasileiro desses anos. As possibilidades de um novo autor ou autora surgir no Brasil eram mínimas (situação que se agrava no período posterior ao estabelecimento do Ato Institucional nº 5 em dezembro de 1968), enquanto o (pequeno) mercado nacional se nutria de traduções,⁵ daqueles “outros livros que são todos iguais, tão maus ou piores que os nacionais e que, por serem estrangeiros, as editoras publicam” (Marcos Santarrita, “Escritor novo igual a zero”, s/l, 1970).

Ao entrar Nélida Piñon no campo literário brasileiro com *Guia-mapa*, rapidamente os críticos querem colocá-la na “nova geração” a que pertence por idade e por compartilhar uma série de disposições de tipo coletivo, mas eles próprios vão perceber que é difícil situá-la, e muito menos dentro de um grupo. O que significa que ela, como todo o produtor cultural, está inserida num espaço e num tempo que partilha com os coevos, mas sua *tomada de posição* dentro das demais possíveis (Bourdieu, 1991, p. 40-44) é diferente da de determinados colegas (nomeadamente aqueles que utilizam nesses momentos materiais do repertório canonizado) e mais parecida com a de alguns outros (como Maria Alice Barroso), que adotam posições vanguardistas dentro do sistema literário.

Por que essa diferença? É difícil objetivar os motivos, mas várias podem ter sido as causas que influíram: os capitais de ordem cultural, simbólica e econômica com que Piñon contava ajudavam muito a uma escolha do tipo que ela fez a essa altura. A não necessidade de um retorno econômico com o seu livro, que servisse para viver e para as despesas produzidas pela obra ou que a ajudasse a preparar a seguinte, permitiu-lhe fazer uma arte pouco comercial e ocupar uma posição autônoma no campo literário brasileiro. Assim, nesses momentos, mostra-se como uma produtora audaciosa,⁶ e bastante indiferente ao sucesso e às opiniões do mercado, e está mais preocupada com a opinião que dela possam ter os seus próprios colegas de ofício. Nesses primeiros anos (e mesmo até finais da década de 1970), vemos uma autora que mostra os seus temores ao processo de institucionalização:⁷ “Não quero virar instituição, não quero ser ponto de referência” (*O Estado de S. Paulo*, 9/6/73).

O primeiro livro de Nélida, *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* (GMGA), causou um grande impacto entre a crítica especializada. Tratava-se de uma estréia bastante comentada e a autora foi objeto de discussão da crítica que, a partir desse texto, esteve muito atenta a cada novo lançamento.⁸ Nas palavras da professora e crítica Nelly Novaes Coelho, é um “romance de força estranha e de linguagem tão densamente mergulhada no experimental e no místico, que poucos foram os que aceitaram o corpo-a-corpo que seu desvendamento exigia da leitura” (1973).

A estréia como escritora de Nélida apareceu frequentemente associada à figura de Clarice Lispector (como mostram, entre outros, alguns artigos de Fausto Cunha e Dinah Silveira de Queiroz), com quem, anos mais tarde, a uniu uma forte amizade, até o momento da morte da autora de *Perto do coração selvagem*.

2. *Madeira feita cruz*: uma tomada de posição menos vanguardista que GMGA

A maioria dos qualificativos que se aplicaram ao primeiro romance também foram utilizados no lançamento do segundo, em 1963, *Madeira feita cruz* (MFC), igualmente nas Edições

GRD. Como o anterior, também esse não era um livro facilmente acessível para o público em geral.

Se em *Guia-mapa* a atenção da crítica sobre os materiais do repertório utilizados se centrou no tratamento, como tema central, do pecado e a sua inevitabilidade (ao redor dele giram as outras questões como a solidão, o arrependimento, a angústia ou a incomunicação) e se destacou do romance a proposta de mudança formal (as renovações no interior da frase, a disposição das palavras, a abolição da pontuação), ao lançar *Madeira feita cruz*, a crítica considerou (como também a autora) que se produziram algumas (pequenas) modificações: “menos hermético que o primeiro” (Lely Mendes González, *Jornal do Comércio*, 11/9/66), e que a posição da autora é menos vanguardista e menos experimental.

Insistiram muito, os (escassos) leitores dos seus primeiros textos, no trabalho de linguagem, em que a autora carioca trabalha com vocábulos correntes, mas manipulando-os e extraindo deles amplas sutilezas, muitas vezes não imaginadas. O risco desse tratamento, como escreveu Alcântara Silveira em 1964 (*Convívium* 1, v. 4, mar.), é que nem sempre se compreende perfeitamente o que estes autores querem dizer.⁹

2.1 O prestígio de Nélide Piñon fora do campo literário brasileiro e o início da sua institucionalização

Nesses anos, os primeiros da sua carreira literária, chama muito a atenção que uma autora que era lida por outros escritores e praticamente desconhecida para os (poucos) leitores dos autores nacionais seja chamada pelos diferentes jornais e revistas (habitualmente do Rio de Janeiro, a sua cidade) a oferecer a sua opinião sobre os temas mais diversos (o Natal, o amor, a situação da literatura brasileira, a arte, a libertação da mulher, etc.). Nélide aparece aos olhos do público e dos jornalistas como uma jovem simpática, culta, muito inteligente, que quer ser escritora, e que fala bem. Desse modo, também as notícias a respeito dela têm um espaço na imprensa: quando viaja para fora do país,¹⁰ quando tem pronto um livro, ou quando lança uma obra. Nesses inícios era mais conhecida na sua face social do que pelos seus livros, sem-

pre mencionados nos artigos, mas praticamente nunca lidos, o que significa que o seu prestígio como produtora literária ainda era escasso (e só ocorria entre os outros escritores e escritoras) e que era maior noutros âmbitos do espaço social (fundamentalmente como intelectual do qual se quer – entre alguns círculos sociais, incluídos os jornalistas que os promovem – que *exiba* o seu alto capital cultural e simbólico, e mesmo econômico). Interessava a opinião de uma jovem como ela que, ademais de ser “uma moça da sociedade” (bailes, *cocktails*), a isso combinava a (parece ser estranha) condição de ser culta e inteligente. Dá por vezes a impressão, nesses primeiros anos, de que seus livros aparecem referenciados como bagagem de adorno, como elemento para a vitrine social, e que, apesar de ela insistir em ser considerada como escritora em tempo integral, interessa mais a sua imagem, o que ela representa.

3. Novas tomadas de posição da autora entre 1964 e 1968

As suas propostas vanguardistas e independentes lançam-na na arena literária, onde procura um espaço. A cada entrevista ela insiste nos trabalhos que dão continuidade à sua obra, mas que não se publicam até passados uns anos. Assim, por exemplo, em 1964, o ano do início da ditadura militar, quando se fala de Nélida Piñon, comenta-se que, além dos dois livros que tem publicados, tem uma peça para estreiar (*Beatas do nojo*, e que parece não ter realmente pronta até 1967), e um livro de contos, *No tempo das frutas* (depois sairia como *Tempo das frutas*) e *Primogênito dos mortos* (futuro *Fundador*). Essa situação encontramos-na com frequência nas entrevistas feitas com Nélida. Continuamente fala de outros livros em que trabalha ou que declara ter prontos; é como se necessitasse fornecer esses dados para dar idéia de um trabalho sério e de uma dedicação não esporádica mas continuada – nomes e projetos para que acreditem nela como escritora com vontade de ser considerada como tal; e não como uma mulher rica e inteligente que escreve para se distrair ou divertir.

Com dois romances publicados numa editora pequena, essa escritora que aparece entre as renovadoras da ficção brasi-

leira durante os anos sessenta publica em 1966 um novo livro, nesse caso uma coletânea de dezoito contos, *Tempo das frutas*, também desta vez numa casa editorial pequena, a Editora José Álvaro, das poucas que arriscava publicar autores novos, e que não teve vida longa. Destacou a apresentação gráfica, em que influiu muito a capa de Luís Jasmin. O certo é que a reiterada queixa das editoras quanto ao baixo poder aquisitivo e à falta de hábito de leitura em geral no país viu-se nessa altura um pouco compensada por um certo interesse pelo livro que a criação de novas Faculdades de Filosofia despertou entre alguns leitores, o que estimulou também o aspecto externo dos livros (coincidindo, como se sabe, com uma certa “convergência” do plástico e do literário durante os anos sessenta).

3.1 Tempo das frutas: *escolhas de repertório menos vanguardistas. Progressivo caminho de afirmação de Nélida Piñon no campo literário brasileiro*

A atenção despertada pelo terceiro livro de Nélida foi superior à dos anteriores. O livro foi lançado na Galeria Goeldi de Ipanema, um local habitual para exposições e lançamentos de livros de novos artistas, muitos deles mulheres (quer escritoras quer pintoras como Márcia Barroso, cujo catálogo Nélida Piñon elabora). Prefaciou o livro outra escritora, Maria Alice Barroso, considerada também uma das representantes da nova narrativa brasileira.

Alguns críticos, entre eles Eliane Zagury, destacaram, desse livro, que surpreendia aqueles que vinham acompanhando a evolução literária de Nélida Piñon “menos pela mudança de gênero (desde algum tempo que Nélida vinha publicando os seus contos em revistas e jornais) que pelo desenvolvimento de suas diretrizes pouco visíveis na obra anterior, talvez ludibriada pelo arcabouço formal (...)” (Zagury, 1971, p. 37). A linguagem é menos artificiosa, mais direta, e a autora mostra um maior domínio do estilo.

Nélida mostra-se uma autora menos preocupada pelo experimentalismo, para ocupar-se, também, de assuntos que têm a ver com determinados conteúdos (como o relacionamento entre o ser humano e a terra, o meio físico). A autora dessa co-

letânea de contos é vista agora como uma pessoa mais madura intelectualmente.

Que a escritora carioca estréia como produtora literária nos anos sessenta escolhendo esses materiais de repertório que insistem no trabalho da linguagem (metáforas, rupturas sintáticas) é um *escudo* que ela própria escolhe para se proteger dentro do sistema literário a que se incorpora e, também, uma *marca* que a destaca e singulariza entre outros produtores mais preocupados, nomeadamente nos anos cinqüenta, com textos que insistiam em temáticas de tipo regionalista e, com exceção de Guimarães Rosa e poucos autores mais, não priorizavam a linguagem. Se a linguagem foi um dos acertos que muitos viram nos trabalhos dessa escritora, para outros era um recurso que os tornava impenetráveis; e pode ser vista como uma arma de defesa da autora, à vontade nesse terreno que domina.

Em *Tempo das frutas* a autora oferece histórias cheias de crueldade, em que a solidão está quase sempre presente, e se oferecem vários exemplos do difícil convívio entre os seres humanos. A alta dose de sensualidade dos enredos apresentados convive com o sofrimento humano das personagens que carecem de nome e vivem continuamente na incomunicação.

Esse terceiro livro afirma um pouco mais Nélida Piñon no campo literário brasileiro, especialmente porque com *Tempo das frutas* ela adquiriu uma dimensão maior como escritora, como mostra a atenção que despertou noutros pontos do país, e não só no Rio de Janeiro.

Na altura de 1966, em que publica essa coletânea de contos, o mercado editorial brasileiro ainda vive momentos bastante precários, agravados pela situação política controlada pelos militares. Nesses momentos, o debate sobre a função da literatura já estava plenamente presente no cenário cultural e social do país e vai se avivar ainda mais em 1967 e em 1968. Nessa discussão joga um papel básico o intelectual, o escritor, o produtor cultural, cujo trabalho é observado com lupa e cujas declarações públicas o colocam numa ou noutra linha, a favor ou contra.

Tempo das frutas mostra uma autora que defende a sua posição autônoma no campo literário, mas que se mostra menos

audaciosa e experimental do que nos livros anteriores na seleção que faz dos materiais do repertório. Esse é o seu primeiro livro de contos. Resulta curioso que nesse mesmo ano de 1966 em que ela publica essa coletânea Osman Lins apareça com *Nove, novena*, também de contos ou de “narrativas” – como ele a denominou – (para os críticos, o mais complexo e rico dos publicados durante esse ano).

O conto era considerado um gênero ainda menor em relação ao romance, e as editoras insistiam em que não tinha público leitor. De fato, alguns críticos como Antonio Candido opinam que o conto, por não ter atingido ainda a plenitude dos gêneros tradicionais, serviria muito bem para as “fases de experimentação”, de mudança ou de transição na trajetória de um escritor ou em momentos de renovação do sistema literário. Isso parecem mostrar os textos de Nélida e de Osman Lins.

Talvez seja pelo fato de o conto ser curto e de se encaixar perfeitamente dentro do espírito moderno, como comenta Antonio Candido (*Veja*, 15/10/75), “de muita rapidez, mantendo o elemento ficcional do romance, sem o compromisso da extensão. E porque permite uma grande injeção de poesia, é uma forma mais ou menos ideal para fases de experimentação”. O certo é que a partir de finais da década de 60 e fundamentalmente em meados da década seguinte, o conto foi adquirindo um espaço importante no sistema literário brasileiro e a legitimação e aceitação de que carecia: entre os seus cultivadores já se encontravam alguns dos autores com mais prestígio no panorama da recente literatura brasileira, além do que o índice de vendas das antologias de contos aumentava de modo claro, as revistas culturais e literárias dedicavam algumas páginas à sua publicação (nelas alguns contos de Nélida Piñon foram publicados antes de o lançamento de *Tempo das frutas*, os quais a coletânea recebe), e surgiram importantes prêmios para reforçar essa produção, com especial destaque para o organizado pelo Estado do Paraná.

Alguns integrantes da *instituição* (determinadas editoras, críticos, mercado livreiro e publicações periódicas) perceberam que o conto podia vender, e o gênero converteu-se num material prestigiado do repertório. Desse modo, o livro de Nélida não destoa nesse panorama, antes conta com um elemento privile-

giado a seu favor, para se aproximar mais do centro do sistema literário brasileiro e do repertório canonizado.

Este retrato, que parece indicar um certo dinamismo na vida literária brasileira, ficaria incompleto se não lembrássemos alguns problemas sérios que por vezes se ocultam. O escritor nacional é tratado com muita indiferença, e, em geral, percebe-se uma “agonia cultural” ou aquilo que alguns críticos denominaram “pasmaceira intelectual”.

Entre 1964 e 1968, como se sabe, decorreu a primeira etapa do período ditatorial, uns anos em que – apesar das restrições – ainda se permitiram algumas experiências artísticas como o teatro e a música de protesto, o cinema de Glauber Rocha, romances como *Quarup* de Antônio Callado, e manifestações culturais de esquerda que definitivamente ficaram eliminadas com a promulgação, em dezembro de 1968, do chamado Ato Institucional nº 5 (mais conhecido como AI-5).

4. O período pós-AI-5

O panorama do polissistema literário brasileiro pós-AI-5 mostra-nos um mercado editorial cheio de publicações estrangeiras, muitas delas de tipo erótico. São momentos em que o campo literário está basicamente ocupado por produtores que já haviam publicado alguma obra nos anos anteriores (entre eles, Rubem Fonseca, Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, J.J. Veiga, Murilo Rubião) e em que os novos autores têm grandes problemas para se incorporarem a ele. É um momento de estancamento em termos culturais, porque as medidas de tipo político estão orientadas a asfixiar boa parte da produção cultural e literária.

4.1 Fundador no sistema literário brasileiro

1969 é um ano importante para Nélida Piñon, um momento destacado na sua carreira literária, pois, pela primeira vez, uma obra sua recebe um prêmio: *Fundador*. Com esse romance, o seu quarto livro, Nélida é distinguida com uma Menção Especial do Prêmio Walmap 69.¹¹

Apesar de não ficar entre os primeiros prêmios, *Fundador* viu-se enormemente beneficiado por essa distinção, numa época em que os prêmios (ou quando muito alguns deles) ainda tinham uma função importante de prestígio e dinamização. Esse prêmio concedido à obra da autora carioca veio significar uma pequena concessão da crítica, um estímulo a mudar de rumo e a incorporar-se “aos valores oficialmente reconhecidos” (“Linha de passe”, *O Jornal*, junho, 1969).

O livro saiu publicado, de novo, pela jovem editora José Álvaro, com uma capa também interessante e foi apresentado pela ensaísta Eliane Zagury. Editado discretamente, foi bem recebido pela crítica e para alguns foi a confirmação de uma escritora.¹² A obra conseguiu estar entre os livros que “tiveram boa saída” no mercado editorial brasileiro.

Trata-se de um romance em que o tempo não tem medidas claras nem o espaço limites facilmente reconhecíveis, em que o épico da própria condição humana se faz evidente em personagens, reais (Camilo Torres, Fidel Castro) e fictícias, “que oscilam entre a realidade ficcional de cariz mítico e a realidade histórica latino-americana” (Coelho, 1973, p. 75). É um romance que mistura ficção com a realidade bem conhecida da Latino-América, com forte presença das utopias; uma história que existe mas que não é contada linearmente, e que dá a sensação, só no final, de estarmos perante um mosaico feito de grandes e pequenos blocos.

Concordamos com a professora Naomi Oki Moniz (Moniz, 1993, p. 95), para quem, aos primeiros livros nelidianos (que serviram um pouco como uma fase de aprendizado), seguiram-se outros em que essa “fome do eu” (como ela sugere) passa a ser substituída pela “fome do mundo”, numa linguagem mais épica, ou seja, uma literatura que se remete para o mundo exterior. *Tempo das frutas* marcaria o momento em que a autora começa a afastar-se desse olhar que girava em torno de si mesma e das suas palavras, e, em que, cada vez mais, ela “dialoga com o mundo”.

4.2 Outras “estréias” que afirmam a sua posição no campo literário

Esse destaque conseguido por Nélida em 1969, manifesto também nas páginas da imprensa dedicadas a assuntos literá-

os e culturais, aumentou quando a escritora se ocupou de dirigir o Laboratório de Criação Literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Nesse mesmo ano de 1969, a autora carioca viu finalmente levada à cena a peça *Beatas do Nojo* (no dia 23 de dezembro). A sua obra foi incluída no Ciclo de Leituras Dramáticas que tiveram lugar no Centro Cultural Sigla Viva, no Rio. A iniciativa contou com a colaboração da imprensa, que divulgou amplamente o evento. Grande admiradora dos espetáculos teatrais, operísticos e do balé, Nélida não conseguiu desenvolver essa faceta em sua carreira.

4.3 O produtor literário: uma figura desprestigiada no espaço social brasileiro. A conquista de “capital simbólico” para o campo literário e para o campo cultural brasileiros

Nos inícios da década de 1970, temos uma Nélida Piñon autora de três romances, um livro de contos, uma obra teatral, professora de criação literária, “pensadora”, já estudada na Universidade de Nova Iorque¹³ e, cada vez mais, solicitada para dar a sua opinião sobre diversos assuntos (no papel de escritora-intelectual), especialmente aqueles que dizem respeito ao ofício literário e ao papel da mulher na sociedade brasileira (sobretudo porque em 1970 se intensificam os debates sobre o tema).

Em 1970 vários artigos na imprensa tratam do lugar que ocupa a mulher na literatura brasileira, após uma década, a de 1960, em que, apesar de algumas “conquistas femininas”, ainda não se havia conseguido abrir um espaço para a mulher na Academia Brasileira de Letras.¹⁴ Dentre as várias pessoas consultadas pelos jornais, Clarice Lispector e Maria Alice Barroso (naquela altura Diretora do Instituto Nacional do Livro), Heloneida Stuard, Maria Lúcia Amaral, Maria de Lourdes Teixeira e Lygia Fagundes Telles manifestam que não gostariam dessa *imortalidade acadêmica*, considerando a ABL uma instituição passiva, estagnada, conservadora e com idéias antiquadas. Nélida Piñon mesmo comentou que entrar na Casa de Machado de Assis significaria escravizar-se e renunciar a todos os valores que justificavam a sua vida e a sua obra.¹⁵ Rachel de Queiroz é a única das consultadas

nesses inquéritos que defende a Academia e desculpa o direito (com base na tradição da Academia) que têm os membros de não aceitar na sua Casa as mulheres. Foi precisamente ela, no dia 14 de Outubro de 1976, a primeira escritora eleita para ocupar uma vaga na Academia Brasileira de Letras.

Essa situação foi muito importante no sentido de legitimar a escrita de autoria feminina, que passa a contar assim com o apoio de um membro importante da instituição (legitimação que não só dizia respeito ao objeto – as mulheres – como também ao sujeito – a Academia). Ainda assim, a entrada das mulheres legitimou uma opção, a de Rachel de Queiroz, e deslegitimou outras, por exemplo a de Clarice Lispector.

Nesse tempo intermédio viveram-se anos de censura e uma sensação de imobilismo e mesmo de “autocastração dos autores”, um marasmo profundo que invadiu o panorama cultural brasileiro, roto por volta de 1975, quando se reiniciaram alguns debates de tipo cultural e os escritores saíram à conquista de leitores pelo país afora. Os Debates no Teatro Casa Grande, as “caravanas literárias” pelo interior do Estado de São Paulo, os Projetos Cultur 76 e 77 no Rio Grande do Sul ou o 1º Encontro com a Literatura Brasileira (São Paulo, setembro, 1977) são alguns exemplos de rompimento com uma dinâmica que afastava o produtor do consumidor (escasso) de produtos culturais, num país em que as distâncias e os problemas de distribuição agravavam uma precária situação cultural que converte, durante décadas, o livro num objeto de luxo – e mais ainda se o autor ou autora é nacional.¹⁶

5. “As saídas pela imaginação”: novas escolhas de repertório

Quem procurou uma “saída” a essa apatia que dominava o campo literário e o campo cultural brasileiros (e não foi a única) foi a escritora Nélida Piñon, que escreve algumas das suas obras mais significativas nesses anos mais duros do período pós-AI-5: *Fundador* (1969), *A casa da paixão* (1972), *Sala de armas* (1973) e *Tebas do meu coração* (1974). A via que ela escolheu foi a da “imaginação”, a ponto de que certos críticos situaram algumas das suas obras (*Fundador*, *Sala de armas* e *Tebas do meu cora-*

ção) na linha dos criadores latino-americanos do chamado *realismo maravilhoso*. É curioso, pois ela foi provavelmente uma das máximas divulgadoras no Brasil da literatura vizinha feita em espanhol, que estava a deslumbrar os leitores europeus e estado-unidenses, e, ao mesmo tempo, promovia no exterior (com as suas viagens continuadas fora do Brasil) a literatura brasileira. Era não só conhecedora, mas próxima (para além das relações pessoais) dalguns desses autores hispano-americanos, não só por escolher, por vezes, a “via do fantástico”, mas também por um “sentimento épico” que já deixara bem claro no romance de 1969, *Fundador*.

Depois da publicação desse romance, e no período mais duro da ditadura militar, Nélida viajou a Nova Iorque onde ficou mais de um ano. Dali escreveu crônicas para jornais brasileiros, algumas delas falando dos movimentos reivindicadores das liberdades femininas, que, de algum modo, se manifestam no seu livro seguinte: a novela *A casa da paixão*, publicada em 1972.

5.1 O sucesso das escolhas de repertório de *A casa da paixão* e a consolidação de Nélida Piñon no campo literário brasileiro

Nessa obra a autora declarou que pretendia despertar “a consciência do corpo”. Trata-se de um texto com uma forte carga erótica, pois a protagonista, Marta, quer desfrutar do seu corpo e da sua liberdade, também no terreno sexual.

Antes de vir a lume a novela, a autora já a apresentava (como resultava cada vez mais habitual nela) na imprensa: falou dela em encontros e entrevistas e comentou que tinha pronta uma outra coletânea de contos (*O novo reino*). Também voltou a mudar de editora, desta vez para a *Sabiá*, propriedade de dois escritores (Fernando Sabino e Rubem Braga).

A casa da paixão (ACP) saiu num momento em que Nélida, ao seu regresso dos Estados Unidos, percebe que existe um desinteresse cultural em torno da literatura no Brasil; queixa-se da situação dos escritores, mas também da dos críticos (mal pagos, sem espaço onde trabalhar – os jornais estão fechados para a ficção; parecem interessar unicamente a política e a economia), sem mercado. Nélida Piñon está numa das suas fases mais críticas.

Habituada a editoras pequenas, “em que o livro era quase uma ação entre amigos. Agora, na Sabiá, encontrei um profissionalismo que me espantou. Não tive trabalho com convites, provas, contratos. O dinheiro de entrada do contrato foi-me entregue em casa. *Senti respeito pelo escritor*, a Sabiá é uma editora dirigida por escritores” (*O Estado de S. Paulo*, 10/5/72). Encontrada finalmente uma editora que parecia garantir uma distribuição e uma divulgação da sua obra, restava saber se seria a novela ACP o livro que daria a conhecer Nélida Piñon entre os leitores. Apesar de publicar há onze anos, e ser este o quinto livro, Nélida é praticamente uma desconhecida do público em geral. De fato, os títulos deste artigo de *O Estado de S. Paulo* são bem esclarecedores: “*Estamos apresentando uma nova escritora. Ela publica livros há onze anos*”. De novo, destaca-se a capa do livro, de Maria Luiza Campelo.

O certo é que, por uns ou outros motivos, a novela da autora carioca em breve começou a aparecer nas listas dos livros nacionais mais vendidos, ao lado de *Bar Don Juan*, de Antônio Callado, *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo e *Tereza Batista, Cansada de Guerra*, de Jorge Amado. Tida de modo geral como uma autora difícil e elitista, ela contava com um público bastante sofisticado, “iniciado” para alguns, e podemos considerar o sucesso conseguido com ACP ela uma vitória para ela, pois “abriu para Nélida a possibilidade de um grande diálogo com o público. A primeira edição do livro foi rapidamente esgotada” (*Jornal do Comércio*, 25/5/73, p. 12). E à primeira seguiram mais quatro nos anos seguintes.

Trata-se de uma novela densa, bem estruturada, com uma linguagem “bela e preciosa”, escrita num “estilo perturbador de Nélida”; um “livro adulto e corajoso”, que cria um clima erótico e forte, que apresenta a crua realidade das paixões humanas; um trabalho que prende a atenção do leitor do início ao fim; uma novela contundente, que mostra o amadurecimento da autora.

Aos poucos vemos como a autora carioca começa a ocupar um lugar destacado no sistema literário brasileiro, numa posição cada vez mais central (mas também menos autônoma). Esse livro recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Antes de viajar a São Paulo para receber o

prêmio, Nélida Piñon esteve uns dias em Buenos Aires para o lançamento de *Fundador*, traduzido para o espanhol pela editora Emecé (uma das editoras argentinas mais prestigiosas, que publicava as obras de Borges).

5.2 Sala de armas: publicação de um novo livro de contos, material de repertório priorizado no sistema literário brasileiro desses anos

Nesse clima de efervescência nelidiana e num momento de apogeu do conto no Brasil, a autora aproveita para o lançamento de *Sala de armas*, também na Sabiá, depois vendida à José Olympio.

Nesses anos, as declarações da autora de ascendência galega na imprensa continuam a falar de um escritor que deve lutar contra o silêncio que se impõe a nível geral, contra a pressão da censura, contra a pressão social, contra a pressão de abandonar o ofício, e que, além disso “tem que se submeter ao código literário para ser catalogado e ganhar prêmios”.

Com esse livro a autora confirma a sua posição de destaque no sistema literário brasileiro. É uma obra que abrange “histórias secas, histórias sensuais, histórias tristes, histórias alegres”. A crítica destaca, de novo, o seu trabalho com a linguagem: não se trata de uma leitura fácil.

5.3. Tebas do meu coração e “outros retratos do Brasil”

Tebas é um exemplo de prosa alegórica, e para Nélida essas formas têm muito de libertação. Ela escolhe a metáfora, a alegoria como modo de denúncia, porque assim, comenta, pode transmitir críticas importantes sem explicitá-las. Também Lygia Fagundes Telles adere a essa escolha quando escreve e publica *As meninas* (1973, também na José Olympio Editora) ou o conto “Seminário dos ratos” (na antologia do mesmo título de 1979). Elas escolhem uma via diferente das memórias políticas ou dos textos de crítica direta.

Tebas foi considerado um dos acontecimentos literários do ano e até mesmo apareceu entre os mais vendidos, apesar de se tratar de uma obra difícil, que exige uma “leitura aprofundada”, uma leitura que não é permeável à primeira vista. *Tebas* é

uma metáfora do Brasil; é um retrato do Brasil, bem diferente de outros quase neonaturalistas (como os de José Louzeiro). Nesses momentos o número de produtores literários é grande, há uma explosão das regras tradicionais do gênero romance, observa-se uma grande vitalidade: é o momento do chamado “boom literário” do Brasil em torno do ano de 1975.

Triunfa a prosa-reportagem (para Flora Süssekind,¹⁷ uma amostra a mais, a terceira, da persistência de uma estética naturalista na ficção brasileira). Retratos mais próximos da realidade ou retratos metafóricos, para ela, retratos do Brasil; nuns casos, mais próximo o texto ficcional do parajornalístico, noutros marcadamente ficcional. No primeiro caso, o que mais sucesso teve foi o romance-reportagem de José Louzeiro e o teatro de Plínio Marcos: o texto que denunciava os problemas do regime e da censura ao mesmo tempo em que aconteciam. No segundo caso, surgiam o *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, ou *Festa*, de Ivan Ângelo.

Prioriza-se, pois, a preocupação com o momento histórico, tanto em prosa como em verso, entendida e colocada como material priorizado do repertório escolhido pela maioria dos produtores literários e condicionado pela mediação do campo do poder no campo literário brasileiro desses momentos.

Nesse clima social marcado pela censura como testemunha da produção cultural, mas não como única protagonista, subsiste uma vida literária que não morre, apesar de se estender a idéia de um panorama desolador,¹⁸ que começa a mudar ligeiramente a partir de 1973.¹⁹ São anos intensos, especialmente se falamos a partir de 1974, com Geisel já instalado no poder. Com ele inicia-se um momento político caracterizado pela distensão; uma pequena mudança que a própria Nélida Piñon constata publicamente.²⁰

A partir de 1975, o Governo, na tentativa de recuperar apoios, decide intervir diretamente na política cultural do país. O programa da Política Nacional de Cultura (especialmente através de incentivos) favoreceu um aumento quantitativo importante da produção cultural e literária. Percebe-se um crescimento em todas as artes (cinema, música, teatro), mas de modo muito mais significativo na literatura, a ponto de se falar do *boom* de 1975.

5.4 Reedição de Fundador

No ano seguinte, em 1976, a antologia organizada por Heloísa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*, que tornou visíveis alguns dos principais representantes da produção poética dita “marginal” desses anos, inaugurou uma linha editorial no grupo catalão Labor instalado no Brasil, na Coleção Formato de Bolso. Sem “pretender disputar o mercado de *bestsellers*”, apostaram em introduzir entre os (escassos) hábitos leitores do público brasileiro o dos livros de bolso, ainda pouco presentes no seu mercado editorial (“Cinco bons livros de bolso”, *Jornal de Ipanema*, Julho, 1976). O projeto concretizou-se com o lançamento de cinco livros, entre os quais a segunda edição de *Fundador*, de Nélide Piñon.

A reedição da obra de Nélide Piñon (que passou a aparecer nas listas dos dez mais vendidos: cf. *O Dia*, 1/8/76) foi importante, porque se tratava de voltar a ter nas livrarias um texto publicado em 1969, o qual tivera uma distribuição escassa e que havia tempo precisava de uma nova edição (*Jornal do Comércio*, 9/5/74), especialmente após o prêmio que a autora carioca recebeu por *A casa da paixão*, e da edição em espanhol que a editora argentina Emecé lançara em Buenos Aires (1973), quando se indicava no jornal *Estado do Paraná* (Aramis Millarch, 1973) que se tratava de “um volume cheio de chaves simbólicas e ainda carecedor de atenção maior da crítica”.

O lançamento dessa edição de *Fundador* chamou de novo a atenção sobre uma autora que já não parecia precisar de apresentações prévias.²¹ O resultado desse lançamento é que: “O livro repete o sucesso comercial. Disputa-o o público. Suas páginas servem de material de estudo nas universidades” (*Gazeta Comercial*, 28/1/77).

Essas palavras do crítico Campomizzi Filho, que conhece bem a obra da escritora carioca, parecem dar a impressão de estarmos diante de uma produtora literária de sucesso comercial, uma idéia que não se ajusta exatamente à realidade. É verdade que o livro atingiu uma maior divulgação, e que o nome da autora circulou mais amplamente, mas não nos enganemos: Nélide Piñon continua a ser uma autora com um público restrito, com

um nome e uma posição consolidados e de destaque (porém ainda não ocupa uma posição central no sistema literário brasileiro), mas um nome estranho para muitos estudantes do Rio Grande do Sul, de Salvador, de São Luís do Maranhão (e mais ainda entre um público não universitário). O seu caso não é singular, pois também outros escritores e escritoras, colegas seus (em posições diferentes do campo, mas todos eles longe da periferia do sistema literário), vão precisar do contato direto através de viagens pelo país afora para dizerem quem são, qual é a sua obra e também para se mostrarem mais acessíveis ao público.²²

As escolhas da editora Labor contribuíram para a divulgação desses produtores literários e dos seus produtos, entre eles também a obra nelidiana. Mas a repercussão que esta reedição teve no polissistema literário brasileiro é ínfima se a compararmos com o significado que, em 1976, tem o lançamento da obra organizada por Heloísa Buarque de Hollanda.

6. A participação de Nélida Piñon em encontros e organizações de escritores

À experiência dela como responsável do Curso de Criação Literária organizado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1969, devemos acrescentar a sua participação, junto com Clarice Lispector, Pedro Nava e Moacyr Félix, noutro Curso do mesmo tipo que organizou a Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro, dirigido por Affonso Romano de Sant'Anna.

Com o espaço escolar (escolas normais e de segundo grau) e universitário como principal cenário, desenvolveram-se os Encontros (Projeto Cultur) promovidos pela Secretaria de Educação e Cultura e pela Secretaria de Turismo do Estado do Rio Grande do Sul: o primeiro em 1976 e o segundo em 1977. Nélida Piñon foi uma das convidadas aos dois eventos, em que, além de se oferecer ao público depoimentos sobre criação literária, também se falou de censura, da situação (precária) que vivia a literatura brasileira, evidenciaram-se algumas das lutas que dinamizam o sistema literário e foram estabelecidos mais contatos entre os produtores, que saíram de Porto Alegre com a

idéia de que deviam unir esforços. A idéia concretizou-se na re-fundação de um Sindicato forte, para que defendesse os interesses dos escritores, sobretudo porque muitos já haviam assumido que “a literatura atualmente deixou de ser uma coisa ornamental. É uma profissão que precisa de todo o amparo legal” (Leo Gilson Ribeiro, *Veja*, 3/11/76).

Nélida Piñon concordava, convencida de que “o escritor precisa de quem tutele seus negócios”, e estava a pensar não só em órgãos de classe (como o sindicato), mas também em agentes literários “competentes e interessados” (*Veja*, 3/11/76). Não esqueçamos que nesse mesmo ano instalara no Rio de Janeiro uma sucursal da sua agência literária a catalã Carmen Balcells, que já representava autores brasileiros como Nélida.

A escritora de *Sala de armas* participou, em 1978, na diretoria que renovou o Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro (SERJ), ocupando a vice-presidência, enquanto Antônio Houaiss era Presidente. Eles representavam o desejo de um número cada vez mais amplo de produtores literários no Brasil que comecem a ser conscientes de que “a luta agora deve ser pelos direitos autorais e uma conquista efetiva de maior mercado”, como declara João Antônio (*Fatos e Fotos*. Gente, 21/11/76), para quem “há um caráter amadorístico na condição de escritor no Brasil. Temos de caminhar para a profissionalização”. Esse é o objetivo mais procurado, depois da liberdade, por alguns dos escritores (a maioria daqueles que participam desses encontros, ocupando posições longe da periferia do sistema literário), porque buscam o prestígio e a legitimação do seu trabalho através da via que lhes oferece a profissionalização.

7. A força do destino: momento de mudança na trajetória nelidiana

Em 1978 Nélida Piñon publica o seu oitavo livro em dezesete anos de ofício, *A força do destino*, e as resenhas (breves) publicadas por esse motivo apresentam-na como “uma das maiores escritoras brasileiras”.²³ Apesar disso, e de aparecer com frequência nas páginas literárias da imprensa, e de ter uma boa cotação no exterior (fruto das suas contínuas viagens, conferências, congressos, entrevistas e livros traduzidos ou com o

compromisso de próximas traduções), ainda encontramos o seu nome entre a lista dos “ilustres desconhecidos” no Brasil (Bernardo Bera, *Última Hora*, 11/5/78).

Restrita ao círculo dos colegas de profissão, a leitura das obras de Nélida Piñon fica marcada por uns inícios em que o qualificativo de autora de obra difícil continua a pesar quase duas décadas depois da sua estréia literária. *Tebas do meu coração* contribuiu para reforçar essa imagem, na medida em que a carnava-lização da linguagem e das personagens com rupturas de todo o tipo não colocava a escritora entre aqueles que escolhem elementos de repertório compartilhados por um número amplo de produtores. Se *Tebas do meu coração* foi considerado pela própria autora como o final de um ciclo,²⁴ como uma ruptura²⁵ (sobretudo em termos de repertório), também para a professora e ensaísta Naomi Hoki Moniz esse romance encerra a primeira fase que ela percebe no conjunto da obra da escritora carioca, e que denomina “fase vanguardista” (Moniz, 1993, p. 12).²⁶

A partir de *A força do destino* (FD) manifesta-se de modo bastante evidente um desejo da autora de fazer o balanço da sua trajetória pessoal, reivindicando ou tentando legitimar publicamente as suas primeiras obras como os alicerces de um projeto que, em sua opinião, liga todos os seus livros e manifestações.

Depois do lançamento de FD, e na campanha de divulgação e promoção do livro editado pela Record, Nélida Piñon, que se sente cada vez com mais autoridade no campo literário (sobretudo por uma carreira literária dilatada no tempo e nas obras, e pela participação em atos importantes de defesa da liberdade do escritor, arrastando, assim, o prestígio conseguido no campo literário para o campo cultural e o espaço social) e com a crítica cada vez mais favorável (*Folha de S. Paulo*. Ilustrada, 15/4/78, p. 29) aos seus trabalhos (também com exceções), insiste em mostrar uma coerência na sua trajetória.

Nesse novo livro, Nélida Piñon mostra uma *tomada de posição* (temática e estilística) em parte diferente de outras por ela adotadas (Campomizzi Filho, *Folha do Povo*, Minas, 10/6/78) e também parcialmente inovadora em relação ao *espaço dos possíveis* (Bourdieu, 1991, p. 18-19) que podemos encontrar no sistema literário brasileiro nessa altura. Em FD, a autora carioca mostra-se

ousada (num sentido diferente daquele com que se apresentou no campo literário ao publicar em 1961 *Guia-mapa*) nas escolhas de repertório, ao criar um texto que se apresenta como uma paródia da ópera de Verdi do mesmo título.

Vários críticos/resenhadores e escritores perceberam uma mudança na carreira da autora do Rio de Janeiro. Se Edla Van Steen destaca na sua resenha de *FD* o agradável que lhe resultou encontrar nesse livro “uma Nélida diferente”: “Sem perder os ingredientes anteriores, Nélida desta vez nos oferece um texto aberto, direto, fluente e repleto de humor” (*Mais* 58, maio 1978, “Literatura”); o também escritor Renato Pompeu comenta o livro indicando (*Veja*, 12/4/78): “É tudo brincadeira, uma dança colorida de palavras bonitas e situações melodramáticas. No seu quinto romance, dezessete anos depois de sua estréia, a antigamente hieroglífica Nélida Piñon surpreende com um romance claro e sorridente”.

Dessa obra destaca-se também o seu caráter metalingüístico e metaliterário.²⁷ Em geral, coincidem os resenhadores em indicar que *FD* “não fica sendo um dos seus melhores livros”,²⁸ mas também encontram na agilidade e tom leve que mostram as suas 157 páginas – na primeira edição – alguns dos argumentos para que a sua leitura satisfaça os leitores (*Correio do Povo*, 30/5/78).

Lançado nos primeiros dias de abril pela editora Record (dirigida por Alfredo Machado), *A força do destino* é a primeira obra nelidiana publicada numa grande editora,²⁹ o que é sintoma da posição cada vez mais central que Nélida Piñon ocupa no sistema literário brasileiro. Em parte também percebemos como a *autonomia* dos inícios como escritora se vê paulatinamente substituída por atitudes autorais (em que a seleção de materiais do repertório é fundamental, como também as novas tomadas de posição nelidianas) que mostram uma maior proximidade com *posições heterônomas* no campo literário, em que os princípios que regem a produção da autora dependem mais de outros fatores externos às próprias regras internas do sistema literário.

Em palavras da própria Nélida Piñon (*O Estado de S. Paulo*, 20/8/78):

Agora, estou na "Record" e sinto que é uma editora que está me comercializando bem. A questão de estratégia de divulgação varia de escritor para escritor e é moldada pelo tempo em que vivemos. A estratégia, hoje, é diferente de há três anos. Hoje, o mercado publicitário, o intelectual, proporcionam nova visão ao escritor, que percebeu que, além da asfixia da censura, da asfixia do mercado, havia outra dificuldade: a de se colocar o livro brasileiro na livraria. Sentindo que estava cada vez mais reprimido em vários setores, começou a se insurgir contra este estado de coisas, passou a fazer palestras nas universidades.

8. A Abertura política e a defesa do ofício de escritor

O caminho para a Abertura foi lento e com dificuldades políticas e sociais, a que não ajudava a crise econômica que se agudizava cada vez mais. Esse percurso iniciou-se em 1979 com a anistia, que possibilitou o regresso de alguns exilados ao país, e com uma série de movimentos sociais (especialmente das minorias), que provocaram duras reações da extrema-direita (atentados, seqüestros).

Entre os títulos de sucesso que estavam no mercado predominavam, com sucessivas edições esgotadas, os chamados "bestsellers da não-ficção" (*O Estado de S. Paulo*, 15/1/80),³⁰ com uma preferência, verificada no mercado editorial, pelos livros que privilegiava os temas políticos e econômicos, em geral ensaios e depoimentos: "o leitor está cada vez mais interessado em obras que estudem sua realidade individual e da sociedade que o cerca" (*O Estado de S. Paulo*, 15/1/80).

Nesses anos de mudança sócio-política, os assuntos relativos ao livro centram alguns dos debates que se organizam através de jornais ou de instituições (entre elas, o Ministério da Educação e da Cultura, chefiado por Eduardo Portella). De vários deles participou Nélida Piñon numa perspectiva também institucional, como vice-presidente do Sindicato de Escritores do Rio de Janeiro. Discutem-se, sobretudo, os problemas na distribuição, na publicação e nas vendas (*O Estado de S. Paulo*, 29/4/78, "Ofício de Escritor II").

As palavras de Nélida Piñon são também, e fundamentalmente, as de uma pessoa preocupada com a defesa do seu ofício de escritora. Ao fazer essa chamada de atenção para o produtor literário, para suas dificuldades de produção e de comercialização dos seus produtos, ela está assegurando um respeito para a classe escritora, mas também, e sobretudo, está procurando a legitimação da sua própria escolha por esse ofício e o seu próprio prestígio como integrante do campo literário que quer conquistar também uma posição destacada no espaço social brasileiro.

Essa presença de Nélida Piñon nos meios de comunicação escritos e visuais não é nova para ela. Cada vez mais ficam registradas as suas (contínuas) viagens (para promover os seus livros ou para participar de debates sobre assuntos que atingem diferentes fatores do polissistema literário) a diferentes pontos do país (Goiás, Belo Horizonte, Salvador, São Luís do Maranhão, interior de São Paulo, Porto Alegre) ou do exterior (Nova Iorque, México, Madrid, Barcelona, Estocolmo, Copenhague), as suas palestras, as noites de autógrafos e, sobretudo, os seus depoimentos. Além de continuarem a solicitar a sua opinião sobre os temas mais diversos (política, mulher, língua, literatura), também lhe perguntam uma e outra vez sobre o seu processo de escrita, sobre a função do escritor e a situação da literatura brasileira, conseguindo sempre respostas praticamente idênticas da autora de *A força do destino*.

A escritora que encontramos em 1980 ocupa uma posição de prestígio no campo literário e no campo cultural brasileiros, em parte pela sua internacionalização e difusão no exterior, em parte pelas campanhas de promoção de que participou, mas também por uma imagem construída lentamente por ela própria (e para a qual contribui a imprensa). Essa imagem retrata alguém consciente do capital que possui (com a passagem dos anos, também *capital simbólico*) e da posição que ocupa; por isso as suas diferentes tomadas de posição (em forma de obra literária, de participação pública, ou de depoimentos na imprensa) pretendem mostrar uma autora coerente consigo própria, consciente do papel que quer desempenhar e da posição que deseja ocupar (uma posição central no campo literário, mas também uma posição central noutros campos, entre eles o do poder).

9. O calor das coisas: a consolidação de uma mudança autoral

1980 é o ano em que publica um novo livro de contos, *O calor das coisas* (CC), na editora carioca Nova Fronteira e com capa sugestiva de Victor Burton. Esta coletânea de contos foi considerada a obra mais “marcada” (ou “comprometida”) socialmente de Nélida Piñon. Já na apresentação da mesma, responsabilidade da editora, que nos oferecem as orelhas do livro na primeira edição, lemos o seguinte (palavras que encontramos repetidas muitas vezes nas resenhas que falam da obra, o que mostra o caráter comercial dessas referências, e não a sua faceta crítica): “Os seus contos se tecem de circunstâncias presentes à vida mais comum de todos os dias, circunstâncias, além disso, típicas de um tempo e de um espaço específicos: a sociedade brasileira das últimas décadas”.

Esse é o terceiro livro de contos de uma autora que mostrou várias vezes a sua preferência pelo romance face ao conto,³¹ que considera um gênero menor, uma forma de experimentação para outros trabalhos (de mais fôlego, como o romance) e para outras fases de maior maturidade do produtor.³² A escolha do conto para o novo livro de Nélida Piñon coincide com um momento, 1980, em que se observa na produção literária brasileira uma preferência maior, da parte dos escritores, pelo romance (“Nem gordas nem esqueléticas”, *Jornal do Brasil*. Caderno B, 27/12/80, p. 12).

Apesar de “qualitativamente inferiorizado, o conto brasileiro teve alguns títulos de destaque em 1980”, acrescenta esse balanço que oferece o jornal carioca. Entre os títulos que escolhe aparecem: *De jogos e festas* (Civilização), de J.J. Veiga; *Os inventores estão vivos* (Nova Fronteira), Ricardo Ramos; *Lincha tarado* (Record), de Dalton Trevisan, ou *Massacre no km. 13* (Antares) de Hélio Pólvora. E acrescenta: “Nélida Piñon apresentou algumas das suas melhores histórias curtas em *O calor das coisas* (Nova Fronteira)”.

Esse livro centrou de novo a atenção sobre a autora carioca, não só por apresentar a sua coletânea de contos, mas também para lembrar momentos anteriores da sua trajetória. A crítica (especialmente a jornalística) tentou fazer o balanço dessa

produção anterior e, em geral, entendeu *O calor das coisas* como uma mudança (em termos de repertório) nessa trajetória. De entre os vários textos que mostram essa atitude, escolhemos um de Vivian Wyler ("Ferro em brasa", *Jornal do Brasil*, 21/6/80), em que esta comenta:

Entre a Nélida-menina que estreou com *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* e a Nélida Piñon de hoje ainda há muito em comum. A busca da palavra exata, a batalha constante com esta língua, a euforia com que elege a ópera a grande síntese das contradições humanas (...). Mas esse *O calor das coisas*, agora publicado pela Nova Fronteira (204 páginas, Cr\$230), traz uma Nélida um pouco diferente. Dentro do livro e fora dele. Reflexos do tempo, certamente, e de uma experiência de nove livros.

Apesar de alguma crítica negativa,³³ a maioria das resenhas coincidem em destacar os materiais de repertório utilizados,³⁴ insistindo de modo especial sobre o "trabalho de joalheiro" (Patrícia Bins, "Novo livro de Nélida Piñon, *Correio do Povo*, 20/8/80) que a autora faz com a linguagem, mas muito mais preocupada agora com as *histórias* contadas. A própria Patrícia Bins explica:

segundo a crítica, nelas [nas treze narrativas] estão presentes duas características que constituem a espinha dorsal da obra dessa escritora desde sua estréia: a absoluta originalidade dos enredos inventados, com situações ficcionais sempre surpreendentes, e a linguagem construída a partir de sua inabalável posição crítica.

10. Conclusões

A Nélida Piñon de 1980 mostra-se bastante crítica (mais do que nos inícios da sua carreira, porque sabe que, agora, a sua posição dentro do campo literário brasileiro é de maior prestígio) ante a situação que vê para a literatura e a cultura brasileiras. Como indicou no artigo de Hérís Telles Ferreira de 1/8/80 ("Uma escritora que faz de seu ofício profissão", *Tribuna*, Rio de Janeiro), apesar de serem cada vez mais os escritores brasileiros

que vivem do seu ofício, “inúmeras vocações são canceladas no nascedouro. Poucos escritores têm a garra de chegar ao décimo-primeiro livro. Poucos escritores continuam dizendo: eu sou escritor”. Ao declarar isso, no mesmo ano em que além de publicar *O calor das coisas* sai a segunda edição de *A força do destino*, também na Nova Fronteira,³⁵ está defendendo o seu ofício e, também, legitimando-se a si própria e destacando o mérito que a sua trajetória tem num sistema que parece tão pouco desenvolvido como o brasileiro.

Ao falar de *O calor das coisas*, a crítica aparecida em jornais referia-se frequentemente a Nélida Piñon como “uma das vozes femininas mais incisivas da literatura brasileira” (Patrícia Bins, *ibidem*), que se tornou “uma das escritoras mais fecundas de nossa literatura” (*Jornal da Manhã*, 19/8/80) ou então comenta-se que “a jovem escritora tem um nome feito. Figura em primeiro plano nas letras brasileiras de hoje. Possui estilo próprio” (Campomizzi Filho, *Estado de Minas*, 16/8/80). Os comentários falam de uma posição de prestígio que Nélida ocupa no sistema literário brasileiro no início dos anos oitenta e que se converte num claro referente, num modelo (junto com Clarice Lispector, recentemente falecida, e Lygia Fagundes Telles) para as escritoras que lutavam precisamente por entrar nesse mesmo campo literário. E a década de 1980 vai ser prolífica para as produtoras literárias brasileiras (Villarino, 2000b).

A intensa atividade dessa escritora não cessa, especialmente participando de Congressos e Encontros, e preparando o seu seguinte livro, um romance de 761 páginas em que condensa muitas das suas obsessões vitais e profissionais e que a consolida numa posição central do campo literário brasileiro: *A república dos sonhos*. Para ela, trata-se de sua “suma pessoal”. Para nós, de uma tomada de posição autoral muito diferente daquela que ocupou de início (autônoma e vanguardista). A partir dos livros da década de 1980, encontramos uma autora mais conservadora, menos ousada na seleção de materiais de repertório e nas tomadas de posição, mais perto de uma posição central e consagrada no sistema literário brasileiro, e mais próxima de ocupar também outras posições de destaque no terreno institucional.

O nosso objetivo de estudo foi o esboço de parte dessa trajetória, sem perdermos nunca a referência dos estados de campo em que se foi configurando e desenvolvendo, e que procuram evitar que caíamos naquilo que Bourdieu define tão bem como “a ilusão biográfica”.

NOTAS

¹ Apresentamos aqui algumas reflexões extraídas de nossa tese de doutoramento, *Aproximação à obra de Nélida Piñon: A república dos sonhos*, publicada em CD-ROM (2000) pela Universidade de Santiago de Compostela. Deixamos para outro momento a parte dessa trajetória que atinge diretamente *A república dos sonhos* e as obras posteriores. A perspectiva adotada nesses trabalhos coincide com uma visão sistêmica e sociológica da literatura e da cultura, com base nas teorias de Itamar Even-Zohar e de Pierre Bourdieu.

² Entre outros, CANDIDO, Antonio, (1987. p. 210), CUNHA, Fausto. (1970); *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 23/12/62; SILVEIRA, A. *Convívium* 1, v. 4, ano III, mar. 1964, p. 14, etc.

³ Um dos aspectos mais destacados do editor Gumerindo Rocha Dóreea (GRD) é que contribuiu enormemente para renovar o panorama literário brasileiro dos anos sessenta ao dar possibilidade de serem editados “os novos”, que estava a surgir na literatura brasileira, e não só no caso de Nélida Piñon.

⁴ Este, como se sabe, estreou em livro em 1963, com uma obra que reunia onze histórias, *Os prisioneiros*; mas ficou pouco conhecido do público e da crítica. O mesmo aconteceu com o seu segundo livro – também um conjunto de histórias, *A coleira do cão* (1965), pelas Edições GRD. Praticamente não foi conhecido até ganhar, com *Lúcia McCartney* (conto que daria título a um livro), o II Concurso de Contos do Paraná.

⁵ A literatura traduzida, que constitui um sistema dentro do polissistema literário (Even-Zohar, 1990, p. 45-51), ocupa nesses momentos uma posição menos periférica do que a outra altura da vida do polissistema literário brasileiro. Nos inícios dos anos sessenta, o centro (um deles) desse sistema está ocupado, dependendo dos materiais do repertório selecionados, por Ezra Pound, Joyce, M. Butor, N. Sarraute, etc.; e, na periferia desse centro, circulam esses outros autores e autoras que, apesar de terem os seus textos vendidos em quiosques, não estão prestigiados pelos produtores de vanguarda (em prosa e verso) que tentam ocupar as posições centrais do polissistema literário brasileiro.

⁶ Bourdieu (1991, p. 40) observa que “de façon générale, les plus riches en capital économique, en capital culturel et en capital social sont les premiers à se porter vers les positions nouvelles (...)”.

⁷ Vide, por exemplo, FONTA, Sérgio. *Jornal de Letras*, maio, 1972.

⁸ Já do início etiquetas como escritora hermética, difícil, escritora para escritores, “autora de linha abstrata”, independente, exemplo de “novo romance”, renovadora, revolucionária, experimental, apareceram continuamente

ligados à obra da jovem autora. Tudo isso fez com que Nélida Piñon chamasse muito a atenção da crítica, mas não do público, que não a conhece.

⁹ Com dois livros já no mercado, Nélida Piñon é uma "escritora das mais discutidas entre os da nova geração de literatos. Tem dois livros de sucesso e controvérsia" ("Sr x Sra", *Diário de Notícias*, 1964).

¹⁰ Em 1965, e com só dois livros publicados, é convidada pelo Departamento de Estado norte-americano para fazer várias conferências sobre literatura brasileira, conhecer a cultura do país e marcar encontros com alguns dos escritores mais importantes, fazer visitas a universidades, etc.

¹¹ O Walmap era um prêmio prestigiado, promovido pelo jornal *O Globo* e patrocinado por José Luís de Magalhães, do Banco Nacional de Minas Gerais.

¹² Vide, entre outros, *Desfile*, fevereiro, 1970; *A Tarde*, Salvador, 1/8/70; *O Estado de S. Paulo*, 9/6/73; *Correio da Manhã*, 4/12/71; *Visão*, 17/1/70; *Gil*, 18/1/70, etc.

¹³ O professor Gregory Rabassa colocava-a, nos programas de trabalho, ao lado da obra de Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

¹⁴ Vide Villarino Pardo (2000b).

¹⁵ Vide "A luta por um fardão unissex", *Jornal do Brasil* Caderno B, 7/7/70; Carlos AA. de Sá, "Mulher x Academia", *A Notícia*, Campos, 25/1/70; etc.

¹⁶ Cf. VILLARINO PARDO (2000a, p. 235-379).

¹⁷ Vide SÜSSEKIND, 1985.

¹⁸ Uma situação que tem repercussões também fora das suas fronteiras. Sirva, como sintoma do acontecido, um comentário que lemos na publicação mexicana *Excelsior* (OSTROSKY, Jennie, 22/7/83), em 1983, a propósito da tradução argentina de *Sala de armas*, de Nélida Piñon, que circula nessa altura nas livrarias mexicanas: "Tras años de silencio (en cuanto se refiere a difusión mas no a creatividad), motivado acaso por la instauración de los militares en el poder; tras años de barreras idiomáticas (que naturalmente desembocan en la ausencia de traducciones), la literatura brasileña de la segunda mitad de este siglo, empieza a levantarse de su involuntaria catalepsia para fascinar y sorprender".

¹⁹ Cf. PELLEGRINI (1996); SANTIAGO (1982); VILLARINO PARDO (2000a).

²⁰ "E realmente, a censura empenha-se em silenciar as vozes mais atuantes do país. Mas, ao mesmo tempo, eu estou pressentindo uma mudança e um começo de debate, mesmo porque não se pode modificar o curso de um rio por muito tempo, não é?" (LADEIRA, Célia M. "Brasil do meu coração ou a saída pela imaginação", *Jornal do Brasil*, 3/8/74).

²¹ Entre os comentários que falam dela, encontramos alguns como estes: "a autora já firmou o nome e é o quanto basta, para recomendar o seu livro", "o nome de Nélida Piñon, por si só, suscita interesse quando aparece como autora de um livro" (*Jornal do Comércio*, 4/7/76); "Nélida Piñon é hoje um nome consagrado da ficção brasileira. Desde sua estréia há quinze anos com 'Guia-mapa de Gabriel Arcanjo', a escritora carioca se fez destaque" (ALENCAR, E. de, *A Notícia*, 10/12/76); "a autora se impõe como destaque entre todos os nomes femininos das letras brasileiras de todos os tempos" (CAM-POMIZZI FILHO, *Gazeta Commercial*, Juiz de Fora, 28/1/77).

²² Vide LINS, Osman. "O que os alunos (des)aprendem sobre a literatura brasileira", *Jornal do Brasil*. Caderno B, 8/10/76.

²³ *Diário de S. Paulo*, 16/5/79; ALMEIDA, Márcia de. *Brazil Exchange* 9, New York, maio, 1978, p. 28.

²⁴ COURI, Norma. "A mulher ainda não conseguiu criar a sua linguagem", *Escrita* 4, Ano 1, 1986, p. 5.

²⁵ Entrevista de FONSECA, Elias Fajardo da. "O escritor não pode ser um desertor", *O Globo*, 17/12/76; *Momento Universitário*, 30/10-30/11/83.

²⁶ Apesar de não concordarmos com uma divisão em fases para trabalhar a obra da autora carioca, parece fácil reconhecer em *Tebas* uma ruptura, como também o foi *Tempo das frutas*, que interrompeu a simetria estabelecida entre *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* e *Madeira feita cruz*. Também marcaram rupturas, de modo individual, *A casa da paixão* e *Fundador*.

²⁷ Não se trata de um material novo do repertório selecionado pela autora, que já o trabalhou no conto "Fronteira Natural" (*Sala de armas*, 1973) e também em *Tebas do meu coração* (1974). A *força do destino* insiste de modo mais amplo sobre o tema, cujo tratamento vai aparecer de novo em outros livros da escritora carioca, nomeadamente em *A república dos sonhos* (1984).

²⁸ Cf. *Tribuna do Norte*, 17/5/78; *Jornal de 2ª*, 8-14/5/78.

²⁹ O editor, A. Machado, acusado por vários intelectuais de vender livros como se vende sabão, com o objetivo de atingir boas vendas, fez uma intensíssima campanha de *marketing* para vender textos literários: anúncios na imprensa, camisetas com fotografias da capa de livro, livros de Jorge Amado nas prateleiras de supermercados, cartazes, noites de autógrafos. Por isso recebeu, pela primeira vez para uma editora, o prêmio da Associação Brasileira de Marketing de 1977 (DAVIS, Ana. "Alfredo Machado: 'Vendo livros como quem vende sabão em pó'", *Jornal do Comércio*, 7/1/79).

³⁰ Entre eles *Os militares no poder* (Carlos Castelo Branco), *O outro lado do poder* (do general Hugo Abreu), *O que é isso, companheiro?* (Fernando Gabeira) e *A ditadura dos cartéis* (Kurt Mirrow).

³¹ Vide "Lançamentos", Minas Gerais. Suplemento Literário, Belo Horizonte, 1/7/78; MONTEIRO, Clodomir. "Contexto Cultura. Nélida Piñon: a idéia e a forma", *O Rio Branco*, 30/7/80; FONSECA, Elias Fajardo da. "O escritor não pode ser um desertor", *O Globo*, 12/7/76; etc.

³² Vide "Nélida Piñon: a literatura como forma de interpretar a realidade", *Bonzão*, Rio de Janeiro, maio, 1980/*O Popular*, Goiânia, 9/8/80.

³³ Entre elas, vide BRANCO, Aloísio G. "Pungência, compaixão e alguma estridência", *O Globo*, 29/6/80;

³⁴ Vide ZAGO, Antônio. "Nélida, ou a libertação através da linguagem", *Folha de S. Paulo*, 14/7/80; "Livro. Contos brasileiros", *Jornal da Manhã*, 19/8/80; "Livros. De Machado de Assis à tortura, novos contos de Nélida Piñon", *JH*, 6/7/80; etc.

³⁵ Uma editora forte e prestigiada no mercado e no sistema literário brasileiros, até ao ponto de receber, nesse ano, o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte como "a melhor editora em atuação no mercado em 1980"; e o senhor Madureira, o editor, foi distinguido como "melhor editor" ("Livros. Editoração: Profissionalismo. Uma fórmula que dá certo",

Visão, 23/2/81). Um excelente ano para essa editora carioca (*ibidem*): “que não tem preconceito e não se pode dar ao luxo de dispensar uma Agatha Christie. Da mesma forma não pode passar sem uma edição periódica de Clarice Lispector ou de Lygia Fagundes Telles”.

OBRAS CITADAS

- BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. *Actes de la Recherche* 89, Septembre, 1991. p. 4-46.
- BOURDIEU, Pierre. Sur la théorie de l'action. In: _____. *Raisons pratiques*. Paris: Seuil, 1994.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 140-162; 199-215.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 273-289.
- CUNHA, Fausto. O romance eletrônico. In: _____. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970. p. 42-46.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. *Poetics Today*, v. 11, n. 1, p. 9-72. Spring, 1990.
- MONIZ, Naomi Hoki. *As viagens de Nélide, a escritora*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1993.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos setenta*. São Carlos: EDUFSCar; São Paulo: Mercado de Letras, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1982.
- STEEN, Edla Van. *Escrever e viver*. Porto Alegre: L&PM; Brasília: P.A.INL, 1982. p. 197-228. v. 2.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- VILLARINO PARDO, M. Carmen. *Aproximação à obra de Nélide Piñon: A república dos sonhos*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Santiago de Compostela, 2000a. (Em CD-ROM.)
- VILLARINO PARDO, M. Carmen. 'Elas por elas'. Nélide Piñon e Clarice Lispector na prosa brasileira actual. In: CARRASCO, Juan (de) et al. *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la frontera-Primer Encuentro de Lusitanistas Españoles*. v. 1. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000b.
- ZAGURY, Eliane. O novo telurismo de Nélide Piñon. In: _____. *A palavra e os ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 37-44.

POEMAS ÁRIDOS

Jaime Vaz Brasil

A PRIMEIRA MORTE

"Da primeira vez que me assassinaram..."
Mário Quintana

I.

Se me quiseses matar
basta apenas o riscar-me
dos teus cadernos e mapas.
Sem adagas, sem alarmes.

E basta apenas um tiro
da palavra mais aguda.

Não mais atires, que morto
não geme nem pede ajuda.

Tarefa simples, matar-me:
uma seta é suficiente.

As demais, apenas sangram
o que de mim é morrente.

Se então me queres matar,
o mel à língua da espada
não mais esgrima comigo:
já estou morto. Um grande nada.

II.

Mas eis um morto-falante
que prende a frase em seu gelo

e abre o verbo nos lábios
de quem o perde, sem tê-lo.

Memória: um vento imprevisto
onde a frase da sangria

tem asa de bumerangue.
Voeja, mas volta um dia.

Nos desatinhos do tempo
o adeus caminha e resiste.

Estás livre, estou bem morto:
nem morto-em-riso, nem triste.

Na concha gris do silêncio
um morto que espalma a vida
das digitais do silêncio
à fruta jamais colhida.

III.

Na sola da longa insônia
a dor plange o desencanto.

Os lenitivos são parcos.
De minhas veias, no entanto
o sangue sangra – invisível –
e meu sol desarde, frio.

Morri, de morte matada.
Foi Solingen, de bom fio?

Punhal dourado em Toledo
para os carinhos do aço?

No leito de qual dos gumes
me resvalou o cansaço?

Em meu silêncio, enterrei-me.
Adormecido, e decente.

(Pior seria mostrar-me
em sorriso, frente a frente).

IV.

Melhor é morto morrido.
Mas este morto-que-fala

Desliga, às vezes, seu ócio
vira de lado e descala.

Se é meu enterro, não choro.
Compareço, a contragosto.

(Mas enquanto desço ao poço,
meus ditos sobem de posto).

Frase de morto é o que volta
no balde, em corda e roldana.

Água seca, mas sentença
que em pedra e silêncio exclama.

Palavra de morto vive
no que grava, em cada ouvido.

E ganha o bronze que move
a balança dos sentidos.

V.

O que levamos, e onde?
A verdade. Nada mais.

(Quem mente frente ao espelho,
beija os próprios arsenais).

Quanto mais perto o algoz
– quanto maior a estima –

mais morre o morto-falante
que espera terra por cima.

O corpo morre ou desvive
na hora exata e cruenta?

A dor não explode em eco
no silêncio que se agüenta.

O caos é um sol desbotado
na palma de cada prece.

Mas o tempo que me hospeda
rege um corpo que anoitece.

VI.

– O Imperador está nu,
disse uma vez um menino.

(O conto omite ou esquece
de revelar o destino

daquele cuja palavra
no veludo da verdade

foi ave pequena, em grito
para os cegos da cidade).

Vivi no porão da escrita
ou fui o menino morto?

E em qual palavra ou poema
há que almejar-se conforto?

A lembrança se descola
mas a noite crava o sono.

(Se a vida possui regentes,
a morte só tem um dono).

VII.

Ao morto, cabem as pedras
do silêncio, sem mais prantos.

Morrer é trocar de estado.
Mas o depois, entretanto,

compõe discursos e teses:
a fé constrói os abrigos.

(Pior que a morte das carnes,
seria um viver de umbigos).

Enquanto a vida nos foge,
qual a lista que separa

o que é mito, medo ou pranto
da razão, pesada e clara?

Mas o morto falou muito.
E morte é sem fala ou pista.

Nos ergue a vista e apenas
apaga o que mais exista.

VIII.

O ex-vivo que vos fala,
– que nunca morrerá antes –

ouviu atento o processo
e condenou-se ao instante

do julgamento-avessado
onde a vítima cai, presa.

Mas quando a vida transita
e deixa-se à face ilesa?

Que venha a morte mais simples:
sem dores e sem tormentos.

(O morto aguarda em urgência
a pedra do esquecimento).

À fresta de alguma reza
o morto é aconselhado

na horizontal de seu sono
dormir de um todo, e calado.

IX.

E falar ao surdo-em-morte
de nada vale ou adianta.

(Na madeira onde discursa
não grita, ouve ou levanta).

Melhor que assim permaneça:
o morto é um ser desatento.

A ele, damos as costas
entre flores e lamentos.

A morte é clava na terra
ou asa aberta no alto?

É vento ou grande buraco
ao corpo, preso-de-assalto?

A morte às vezes estampa
vesguices de pensamento.

Mas serve ao vivo saber-se
vesgo ao morto, em seu momento?

X.

Raro, este morto assumido.
É bom desviar-lhe a mira.

(Em morto não mais se cospe,
em morto não mais se atira).

A vida impõe muitas buscas.
Mas quem lê as entrelinhas
sabe que nelas se esconde
bem mais do que se adivinha.

Caso o morto respondesse
item por item os gritos

de quem, por cego, matou-o:
teríamos cura ou conflito?

O morto vai ao degredo
com alma descalça e nua.

Não há palcos nem estrelas:
na morte ninguém atua.

XI.

Mas o morto está falando
a noite e o dia inteiro.

E há que levá-lo em pressa
ao contracéu do canteiro.

Que se abra logo a cova,
e seja profunda ou rasa.

(Eis a cama onde se igualam
os homens, no chão da casa).

Depois, que o cimento acolha
qualquer epitáfio ardido.

É cedo para balanços
e tarde para o não lido.

XII.

Que outra morte se agende,
se mais me quiseres morto.

(Do pó ao pó. E mais nada:
um barco que volta ao porto).

Foi além do que previa
o morto-vivo que fala.

Guarde as adagas, morteiros,
os punhais, a frase-bala.

Morrer-se, mas não estando,
ou estar vivo – sem vida –

é guardar, sem mais ter língua,
o gosto da despedida.

O PÁSSARO

Fui pássaro
com penas apagadas.

(Céu estreito,
garganta sem eco).

Fui vôo
sem ar nem espaço.

(Pedaço de universo
preso ao bico do momento).

Fui asa
sem azul por casa.

(Rasteiro,
na raiz do cárcere).

Fui pluma
no caule da queda.

(Pedra em pouso
onde afundei meu gesto).

Terrestre,
o pássaro de mim.

No chão,
de asas abertas.

UM ESPANTALHO NO DESERTO

I.

O tempo estende a linha
dos faraós, em fila e de perfil.

O solo escreve na areia
os códigos da sede
com a água que não destila.

O eterno dos homens
sucumbe
na pedra das catacumbas.

Toda façanha humana
dormirá um dia
sem um grão de serventia.

A estação do futuro
cai na palma
do inverno.

II.

Meu deserto
prescinde do vazio concreto.

Meu olho
busca o que se acrescente
a uma luneta
sem as lentes.

Olho de ver além,
para entender sempre
menos.

III.

Decerto não compartilho
da fé de quem reza e pede
um arado
no deserto.

Se alguém foi
tentação em plena areia,
também soube
ser a ceia:

a fome independe
de quem a creia.

IV.

Um espantalho no deserto
me resume.

Vivo
no prego onde pendurei
os ossos do meu silêncio.

Vivo
na estante onde depus
minha alma
empalhada.

V.

Quero tanto
um deserto pelo avesso

quanto um espantalho
no espanto.

VI.

A solidão
cega ou ensina
o amar que não se enxerga.

(É um escuro
que ilumina).

VII.

No deserto
a distância morre.

O norte magnético
é uma singela e casta
informação.

A bússola
– demissionária –
grita de dor.

No deserto,
tudo é inutilmente
perto.

VIII.

Um espantalho no deserto
espanta os pássaros
da espiga
que não existe.

Braços abertos
mãos em riste:

um morto-triste
incansável no trabalho
de apenas manter-se,
inútil e confiante.

Sem grãos nem espigas,
de há muito as aves

por ali não buscam
caminhos ou atalhos.

IX.

Na palavra solidão
o sol nos parece dado em
aumentativo ou plural.

(Apenas artefato
lingual).

No deserto
a solidão-em-palavra

é quase uma ortografia
para os insetos da areia.

(Do meu deserto de areias:
frias de noite,
quentes de dia).

As espigas me calcinam
por vingança e fome.

O deserto se basta.
Não estou nele por convite
nem por ato compulsório.

O deserto apenas
me ganha.

Quieto, sem vales,
sem montanhas.

Quando arremesso
meu grito no papel,
nenhum eco me responde.

E há muito já perdi
meu onde.

X.

Mas
quem sabe um dia
algum coração revele
ao espantalho onde moro
que as areias do poema
não sejam o deserto
que mora
debaixo da minha pele.

SERVENTIA

Uma grande rebelião
sem causa e também sem lema
não leva ninguém a nada.
Mas serve para o poema.

Um tombo dentro da alma
no arranha-céu dos dilemas

aos outros, talvez não sirva.

Mas serve para o poema.

Um roteiro que tropece
na escadaria do tema
talvez não sirva ao aplauso.

Mas serve para o poema.

Um barco em pleno deserto
que o braço-em-gesso não rema
não vai ao cais nem às ondas.

Mas serve para o poema.

Uma andorinha sem asas
leva no corpo um problema
e não traz verão no bico.

Mas serve para o poema.

Tudo o que dorme esquecido:
bilhete, foto ou emblema,
a muitos não tem prestança.

Mas serve para o poema.

Cada tristeza e cada riso.

O sofrimento
com seus escudos.

Uma joaninha,
o impreciso:
ao poema serve tudo.

ÚLTIMA NOITE

I.

Vou assassinar-me esta noite.
Sem bilhete, sem aviso.
Apenas vou.

Sem alardes, sem epílogo,
apenas vou.

Meu equilíbrio, um estalo
na perna combalida.

Um incêndio
na espuma do gelo
nos destroços do frio.

II.

Vou assassinar-me esta noite
ou numa noite qualquer.

A mão dela
pousará sobre a minha.

Ave de espera
em minha esperança de além.

Vou com ela
num último vôo
para o abismo de existir.

O tempo em mim,
asa.

III.

Vou assassinar-me esta noite.
Sem enfeites, sem sigilos.

Serei um toque silencioso
que desliga o feixe dos sentidos.

Serei o abano
para a alma desdentada
nua velha surda insone
rangendo os dentes.

IV.

Vou assassinar-me esta noite,
seja qual for a data.

E ela simplesmente
sentará na minha cama.

No último verso, o tácito
verbo
esquecido na boca que se fecha.

No último verso,
a sílaba sublime
no estrume.

V.

Vou. Apenas isso.
Sem esforço, sem escolta.

Solitário, despovoado
no olho opaco da casa.

Vou,
cão que se solta da guia.

Serei enfim
meu corpo em sede

no deserto
da sala de visitas.

VI.

Vou assassinar-me esta noite.
Sem processo,
sem indultos,
liberto da prisão das carnes.

Serei espaço, o vazio crispado
ou meu braço
para o pasto dos abutres.

Apenas vou,
sem nenhuma despedida.

Vou ,
escavando os ossos do túnel
na palma da última
partida.

VII.

Esta noite
o poema
para sempre inacabado

UM ESTRANGEIRO NO PAÍS DO CORPO

Escrevo
despindo a pele do vento
lento, no leito do instante.

Escrevo
pedra dentro do peito
complacente ao que já não sente.

Escrevo
no grande deserto branco
que do liso se derrama
arenoso, e sem areias.

Escrevo
na curva da letra insone
que me some à mão da busca.

Escrevo
na entranha do que me é
estranho.

Estrangeiro
em meu próprio corpo.

ANUNCIAÇÃO

Navego ao descobrimento
em naus que arranham o vento
e a palavra me situa:
sou poeta. De alma crua.

Meu sangue corre ao contrário
ardendo no itinerário

da veia que não existe.
Meu verso não vive. Insiste.

Enterro meu corpo vivo
no tempo, animal esquivo.

O verso não me redime:
ou sou inseto, ou sublime.

O poema é quem desata
o que nele se constata.

E faz eco ou se pendura
no grito de uma procura?

Entre o final e o começo
escolho sempre o tropeço

sobre a pedra no caminho.
Calado, tombo sozinho.

Por isso, vivo em desvida
na escuta mais incontida
e num livro não escrito
ouço a cor do infinito.

GEOGRAFIA DA INSÔNIA

No colo da minha insônia
vejo a fome a andar nas solas
das gordas que, de Botero,
não vão aos pratos de Angola.

Sinto guerras, maremotos
e espadas de Andaluzia.

Uma odisséia, um naufrágio
e tudo o que eu não queria.

No colo da minha insônia
– voluntário e delirante –

há um Leonardo gritando
ao futuro e seus distantes.

A morte nas mãos de Goya:
um grito preso. (E liberto).

Theo, no amarelo das cartas,
girassola um céu incerto.

No colo da minha insônia
sou gigante e sou pequeno.

(Entre Amadeus e Salieri
me liberto e me condeno).

No céu, Ghandi a fazer roupa,
reparte a paz que alucina

com o homem que – sem armas –
parou um tanque na China.

No colo da minha insônia
desmaio, cansado e mudo.

(E o sono faz, sem alarme
o desarme dos escudos).

A noite arma o cenário:
sou cavaleiro e cavalo.

Beijo as Valquírias de Wagner.
Fecho os olhos. E me calo.

O CÃO DA MINHA SOMBRA

Vivo
onde o cão da minha sombra
vive a farejar os passos.

No chão de mim, no pampa
ou onde o barro dos dias
me planta as flores da espera.

Em cada viela, nos bares da noite
vivo nas carnes do verbo
nas carnes do vento
no barco breve das horas.

Vivo
nos becos de mim
onde o solo beija as solas
na invenção dos caminhos.

Vivo
no cão andejo que fere
os calcanhares do tempo.

Sou
o cão da minha sombra.

DESPEDIDA

Quando a guerra não foi mais que um simples jogo
quando o medo fez mais cedo um outro escuro
e o futuro se fez ali, dobrando
eu vi, amiga: era tarde.

Quando o mundo foi além do meu quintal
quando a vida foi jornal e não história
e a memória fez a contramão do dia
eu vi, amiga: era tarde.

Quando o vento não me fez abrir os braços
ao abraço sideral de estar voando
e a pandorga me fugiu sem dizer quando
eu vi, amiga: era tarde.

Quando o guarda que dormia nos brinquedos
pôs o dedo no olhar da minha pressa
e quis ver o que a vida fez de mim
eu vi, amiga: era tarde.

Quando a noite foi algema no meu sono
e eu, de dono, fui escravo de um relógio
e no pulso pus dilema e cotidiano
eu vi, amiga: era tarde.

Quando o tempo foi julgado em outra mesa
e a tristeza me beijou, tão natural
nas paredes, no vazio fundo da casa
eu vi, amiga: era tarde.
Muito tarde.

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES:
ENTRE A SUBJETIVIDADE À SOMBRA
E O HORIZONTE CLARO DO SOCIAL

Marguerite Itamar Harrison
Smith College

Encontrei-me com Zulmira Ribeiro Tavares pela primeira vez no dia 23 de junho de 1998. Ela me recebeu com muita gentileza na sua residência em São Paulo. Poucos meses depois estaria lançando *Cortejo em abril: ficções* (1998). Escritora reconhecida e premiada na área de ficção e não-ficção, as suas obras incluem: *Termos de comparação*, que ganhou o Prêmio Revelação em Literatura da Associação Paulista de Críticos de Arte; a coletânea de contos intitulada *O japonês dos olhos redondos* (1982); o romance *O nome do bispo* (1985) que recebeu o prêmio Mercedes-Benz de Literatura (e foi traduzido para o alemão); *O mandril* (1988); a novela *Jóias de família* (1990) que ganhou o prêmio Jabuti de melhor autor e melhor romance (e foi traduzido para o alemão e o italiano); e o romance *Café pequeno* (1995).

Uma entrevista mais formal por escrito surgiu a partir da nossa conversa informal. Ao longo de vários meses mantivemos um diálogo através de correspondência, entre agosto e dezembro de 1999.

MIH: Gostaria de falar primeiro do uso da linguagem na sua ficção, pois foi o elemento que mais me atraiu e me impressionou como leitora. E devo acrescentar que se apresentou como um grande desafio para mim em termos de tradução [do seu conto, “O japonês dos olhos redondos”]. Em todas as suas obras, tenho a impressão de que a linguagem supera tudo (será por isso que muitos críticos insistem no caráter ensaístico das suas narrativas ficcionais?). A sua linguagem ficcional é deliberada e precisa, quase esculpida, mas nesse caráter tão definido não deixa de soar ora erudita, ora coloquial. Isso também está ligado ao tipo de narração mais freqüente, de um narrador na terceira pessoa, que relata através de uma perspectiva onisciente. Você poderia dizer algo sobre a importância das palavras, da linguagem, na sua obra?

ZRT: A importância da linguagem na obra ficcional para mim é idêntica àquela que atribuo à própria obra. Peço desculpas a você por citar a mim mesma, mas recentemente participei de uma palestra no Instituto Moreira Salles (21/nov/1999) e pediram-me como parte do evento um texto a respeito de meu ato de escrever, o qual tratei por meio de uma reflexão mais genérica, tal como vejo a prosa de ficção e/ou a poesia em sua condição ideal: (...) “As vozes sem conta nascidas da variedade de caminhos que forma a existência e habitam o fundo comum da linguagem são a sua matéria. Fazer aflorar à superfície, por meio da escrita, algo desse fundo plural – mesclado, ‘desarticulado’, dissonante – da prática humana seria, assim, como a realização de uma possibilidade de forma, isto é, de matéria revelada, conteúdo vivo, um trabalho efetivo com o mundo, do qual o escritor vem a ser parte. Daí o texto mover-se entre a subjetividade à sombra e o horizonte claro do social. Acredito que dos textos mais ‘simples’ aos mais complexos, dos mais entregues ao eu àqueles dele mais afastados – o elemento de surpresa e de alegria trazidos com sua leitura contemplam essa unidade produzida pelo movimento da realidade. De onde sua força. (...)”

Assim, se a linguagem soa para você ora erudita, ora coloquial, isso se deve às necessidades daquilo que me proponho a realizar, em que tais características podem entrar, ora como parte do universo das personagens, ora como elementos de articulação da própria narrativa, ora dos temas tratados.

Quanto às relações entre ensaio e ficção, penso que não são incomuns na ficção contemporânea, sendo que o ensaio por sua vez apresenta em certos casos uma organização próxima à da criação ficcional, como, para citar um exemplo bem nítido, sempre observei nos trabalhos do ficcionista e crítico de cinema, falecido em 1977, Paulo Emílio Salles Gomes. Contudo, no meu caso particular, certa observação contextualizada no posfácio de *O nome do bispo* gerou uma atenção muito grande a respeito, talvez nem sempre a propósito. Porém é difícil eu me avaliar pelos olhos de outros. Já me estendi um pouco mais sobre o tema em entrevistas anteriores. Quanto ao termo “perspectiva onisciente” para designar a narrativa na terceira pessoa, ainda que eu mesma já tenha, em certa ocasião, feito uso dela (e a propósito lembro a análise sensível que o Professor Luiz Fernando Valente fez de *O nome do bispo*, usando-a), tenho reservas a respeito, mas não cabe nessa conversa uma explanação sobre o porquê da restrição.

MIH: Sei que ficou surpreendida quando confessei que a leitura de *Café pequeno* me deu trabalho. E que meus alunos acharam *Jóias de família* difícil. Mas é nesse sentido: no domínio que tem sobre a linguagem, que toma posse da narrativa em si. Poderia comentar?

ZRT: Acho que seus alunos julgaram meu texto difícil talvez porque o jovem leitor de ficção (como imagino que eles o sejam) muitas vezes não incorpora, às expectativas de uma leitura prazerosa, certos níveis de reflexão que poderão contudo vir a interessá-lo mais tarde, como ocorreu comigo mesma enquanto leitora. (Há naturalmente, exceções. Por exemplo, quando publiquei *O nome do bispo*, um jovem de dezenove anos, hoje historiador e ensaísta, entrevistou-me para o jornal de sua faculdade – na ocasião estudava Direito – revelando uma capacidade surpreendente de compreensão). Outra explicação é a de que meus textos, como *Café pequeno*, tratam por vezes de uma temática regional muito específica, o que pode afastar o interesse, e com isso a leitura de um público pouco informado a respeito. Isso se faz particularmente nítido no capítulo intitulado *Os dois portões*, no qual trabalho com muitas falas “soltas” que remetem à história política de São Paulo (a grande e a pequena, a “anedôti-

ca”), o que pode torná-lo muito cacete e/ou trabalhoso de ser “decifrado”. Outro motivo pode ter sido uma falha minha na condução da narrativa, possibilidade que considerarei a partir de três leituras do romance, duas, realizadas por leitores interessados, sendo uma por um crítico jovem e muito inteligente. Quanto a *Jóias de família*, o que constatei por aqui é que a novela foi lida com facilidade. Contudo é tão pouco “fácil” quanto os outros livros. Mas o tema central, sendo simples e provocando de imediato o interesse ao trazer à cena fraudes, amores clandestinos, conduziu por assim dizer a atenção do leitor no Brasil. Em relação a esse livro, portanto, me pergunto se os seus alunos têm uma familiaridade profunda com a língua portuguesa, em particular a falada no Brasil. Levanto hipóteses. Todavia uma ensaísta e professora de estética, que havia gostado muito de *O nome do bispo*, alertou-me para que eu não me iludisse, e que minha escrita nunca seria popular. Se ela tiver razão...

MIH: Dentro desse mesmo esquema, outra coisa que me atraiu foi o modo como as suas ficções parecem partir de detalhes específicos (às vezes aparentemente insignificantes, outras vezes minúcias históricas, como o estouro da boiada nos anos 30 ou o cortejo do Tancredo Neto) e ângulos (lapidados como um rubi) cinematográficos. Essa minha reação vem a partir de um narrador que parece estar na posição de um diretor de cinema. O que também tem a ver com a sua experiência como crítica de cinema, que sem dúvida influencia o olhar das suas narrativas. Como você descreveria esta influência crítica e cinematográfica no seu papel de escritora?

ZRT: Não sei exatamente como responder à primeira questão, uma vez que, a meu ver, minhas ficções não começam sempre da forma como você as viu: eu própria, pelo menos, não tenho disso consciência. Quanto à possível influência de meu interesse por cinema naquilo que escrevo, acredito que possa existir, mas que não vem a ser maior do que outros “materiais do mundo” que me cercam. Acho também curiosa a visão do narrador como de um diretor de cinema, proposta por você, e acredito que em alguns trechos de minha ficção a relação entre cinema e literatura possa surgir, mas se cada trecho for detida-

mente examinado talvez o vínculo se revele frágil. Ou melhor, a familiaridade venha ser só de superfície. Por outro lado, é preciso não esquecer que o universo das imagens e o das palavras participam de uma antiga solidariedade, formada pela interação entre nosso “aparelhinho” de pensar, de olhar, e a variedade do mundo, à qual o advento do cinema apenas deu relevo. Sendo esse o meu modo de ver a questão, posso de momento, sem a possibilidade de uma reflexão mais detalhada, apenas reconhecer, em um ou outro aspecto de meu trabalho, a influência direta do cinema e/ou da atividade crítica utilizados como matéria ficcional; por exemplo o texto de ficção de 27 linhas: *Pequena história do Brasil pelo cinema: O cinejornal, o pesquisador na moviola, palácios do cinema* [de *O mandril*, Brasiliense, 1988].

MIH: Esse sentido crítico está relacionado com o uso da ironia, que surge como um dos instrumentos literários mais presentes na sua obra? Percebo nela a ironia usada para comentar o aspecto hipócrita da sociedade. E, junto com a ironia, há a mistura de personagens que representam diferentes classes sociais e que, assim sendo, refletem a realidade em si através das suas oposições. Por exemplo, estou pensando em D. Maria Bráulia vs. Benedita; o Consertador de Tudo vs. o arquiteto; até o Mandril vs. o espectador.

ZRT: Não vejo propriamente a ironia como um instrumento literário, como você a vê, tampouco a utilizo especificamente para atingir determinados estratos da sociedade, independente do fato de eu ter ou não críticas a fazer a tais estratos. Penso que a ironia surge da observação dos aspectos contraditórios da existência com suas diversas formações sociais e psicossociais, característica que você também cita na pergunta, todavia “juntando-a” à ironia, e não como um dos componentes mesmo da sua emergência.

MIH: Interessa-me também como o tema racial – as diferenças raciais – aparece com muita frequência na sua obra, mesmo a partir de *O mandril* e de “O japonês dos olhos redondos”. Temos em *O nome do bispo*, o tio Oscar, a presença de Benedita (e Maria Preta) em *Jóias de família*, o diálogo sobre cor (em relação às mulheres) entre o arquiteto e o Consertador de Tudo, etc.

Poderia comentar essa presença tão forte (e ao mesmo tempo sutil) nas suas obras? É um tema representante da hipocrisia social paulistana (e brasileira)?

ZRT: O tema realmente me interessa muito como você bem observou. Mas julgo que a hipocrisia de um estrato social não é suficiente para descrevê-lo, e muitas vezes não é adequada. Acredito que todo o tecido social no Brasil sempre foi marcado pela desconfiança de uma etnia em relação à outra, com destaque, é claro, para a questão dos negros. A minha geração também foi marcada por certas teorias raciais com pretensão a científicas e que, vindas de fora, vigoravam no Brasil, ainda que muitas vezes não explicitadas ou recebidas de forma consciente. Na verdade, quando criança e depois como adolescente, isso não me chegou claramente, não havia na biblioteca de meus pais nada a respeito. Depois é que me dei conta do fato. Assim, a desconfiança em relação à *diferença*, comum a qualquer sociedade ou grupo social, no Brasil encontrou um espaço incrível para se manifestar, por um lado pela variedade racial existente, alimentada pelas teorias raciais correntes, de eugenia, branqueamento; por outro, pela miscigenação negada. Hoje as coisas começam a ser um pouquinho diferentes por aqui, mas deixo também para outra ocasião o desenvolvimento do tema.

MIH: Gostaria que comentasse o uso da cidade de São Paulo como pano de fundo para a maioria das suas obras, e especificamente como a sociedade paulistana aparece como o alvo das suas críticas (estou pensando em *O nome do bispo* e *Café pequeno* especialmente). Para um leitor estrangeiro (norte-americano talvez) como descreveria a cidade que frequenta a sua obra ficcional?

ZRT: A cidade se acha presente em muitos dos meus textos porque aqui moro e nasci. É o espaço urbano que melhor conheço. Quando escrevo um texto e ela nele se encontra, diria que eu o escrevo *com* a cidade, junto a outros materiais ficcionais, simplesmente. E nela a sociedade paulistana não aparece especificamente como alvo de minhas críticas, pois voltando ao que disse atrás, a variedade das formações sociais é que é o alvo de meu interesse, ainda que, é claro, não deixe eu de ter uma

visão crítica daquilo que formulo, o que necessariamente permeia a escrita. (Muito complicadinho?) Veja por exemplo a abertura de *Café pequeno*. Nela, o artista plástico, o crítico, o fotógrafo, a erudição, a especialização, a história da arte, o figurativismo, o abstracionismo, os museus, etc., acham-se tratados. De forma “crítica” com sinal negativo? *Sim e não*. Por quê? Mas isso exigiria uma análise para a qual não há espaço aqui. Seja como for, penso que não são representantes da *sociedade paulistana*, tal como você utilizou o termo.

Já a cidade de São Paulo que eu descreveria a um leitor estrangeiro não seria aquela dos textos de ficção (ainda que ambas se achem ligadas por vasos comunicantes), da mesma forma que uma personagem não vem a ser exatamente determinada pessoa. Em suma: resumindo o que sinto como moradora, diria aquilo que, suponho, qualquer morador dela diria: trata-se de uma cidade violenta, desigual, sob muitos aspectos degradada, sob alguns poucos, renovada, surpreendente.

MIH: Você poderia me falar um pouco mais sobre as pessoas e obras que mais influenciaram e influenciam a sua própria vida e obra?

ZRT: Sinceramente não saberia responder. A influência nasce muitas vezes de onde menos esperamos, e só vamos tomar consciência dela muito depois, quando a tomamos. Talvez não se trate propriamente de influência, mas de uma permeabilidade a estímulos diversos, o que pode ocorrer também com textos casuais, não literários, e com pessoas que nada têm a ver com a vida literária.

MIH: Você me perguntou se eu também escrevo. Quando respondi que não acho ter talento para o ofício, você retrucou que não acredita na necessidade de talento para escrever. Você poderia explicar o que queria dizer com isso? E também esclarecer o que é, então, necessário para ser escritor?

ZRT: Curioso. Não tenho a menor lembrança de ter dito isso. Veja você como a minha desconfiança sobre entrevistas anotadas tem sua razão de ser... É evidente que a culpa não é sua, mas de

alguma formulação minha inadequada. Talvez eu tenha negado o termo “talento”, simplesmente por julgá-lo próximo à noção de “dom”, de uma qualidade excepcional, inata, “dirigida” por inteiro a determinada atividade. Pois o que penso sobre o assunto é que o escritor possui sem dúvida uma aptidão para o uso inventivo da palavra, aliada a uma curiosidade diante das formas variadas da existência, etc., qualidades todavia que outras pessoas, não escritoras, também possuem, encaminhando-as, porém, para atividades diferentes, como, por exemplo, a pesquisa, a publicidade, a crítica literária. Poderia ser esse o seu caso. Mas é você naturalmente que tem a última palavra sobre o assunto.

MIH: Você me contou sobre a sua viagem à Alemanha com um colega, o escritor Sérgio Sant’Anna. Poderia falar um pouco mais sobre esse episódio?

ZRT: Foi bem sucedida, creio. Entendemo-nos, houve boa camaradagem, também com Frank Heibert (espero ser esta a grafia certa) que nos serviu de acompanhante e intérprete em cada encontro. Faltou talvez a oportunidade de aprofundarmos mais com o público a análise dos textos lidos, pois nossos livros eram bem diferentes, em estilo e temática, aproximados apenas pela circunstância de tratarem o universo urbano das cidades de São Paulo e Rio. Sérgio teve a oportunidade de ler a sós seu texto com Frank (o tradutor de *Amazona*) na então Alemanha Oriental; e eu, em Hamburgo, com Maralde M. Minemann, tradutora de *O nome do bispo*. Admitimos os dois que nessas ocasiões o rendimento havia sido maior. Todavia achei que os encontros em dupla vinham a ser mais animados. Gostei de estar em um país estranho, sem conhecer uma palavra da língua (provoca um estranhamento curioso..., que aguça a nossa sensibilidade) e em um belo país. Muitas vezes tive de me defender sem Frank, o que eu fiz com meu inglês capenga. E durante toda a viagem o inglês funcionou em minha cabeça como se fosse o português, quem diria!

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2001. 181 p.

Uma primeira questão teórica deve desde logo ser fixada, e que não vai em detrimento de qualquer análise da obra. *O pintor de retratos* é uma novela e não um romance. Tem um único enredo, centralizado numa só personagem, Sandro Lanari, um jovem pintor italiano que, emigrando para o Rio Grande do Sul, ao final do século XIX, ali se torna fotógrafo e termina por documentar algumas imagens da Revolução Federalista de 1893.

Por trás desse enredo, contudo, que repete algumas situações já típicas da ficção de Assis Brasil, como aquela das viagens, o que temos é uma discussão em torno da própria obra de arte, sua ética e seu valor.

Assim, a grande divisão vivida por Sandro Lanari é o fato de, em sendo pintor de retratos, enfrentar, na passagem do século XIX para o XX, o surgimento e a afirmação da fotografia. O tema, em seu debate teórico, pode ser encontrado, por exemplo, no conhecido ensaio de Walter Benjamin *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, em que o teórico frankfurtiano debate a sobrevivência da *aura* da obra de arte e aponta para a sua democratização, a partir da conquista das novas tecnologias, uma delas, justamente, a da fotografia.

O outro debate é o da ética da obra de arte, diretamente vinculado ao primeiro. Lanari, em parte frustrado, em parte desafiado pela arte de Nadar, que descobre em Paris, emigra para o Brasil, fixa-se em Porto Alegre, onde encontra outros fotógrafos que afirmam a nova técnica/arte na cidade e, enfim, parte para a campanha, onde termina por fixar um momento-limite

da vida e da morte, do mesmo modo que Nadar, seu modelo ideal e desafeto, havia feito com a imagem do escritor Alexandre Dumas à beira do leito de morte.

A reação de Nadar, ao ver a fotografia mostrada por Sandro, que retorna a Paris, é de desprezo. Culpa o fotógrafo por não ter salvo a vítima que ele fixara num flagrante terrífico. Sandro, que ao longo de toda a vida perseguiu o *ser artístico*, primeiro através da pintura, e depois através da fotografia, sente-se definitivamente derrotado: rasga em pedaços a imagem, que atira ao lixo. A narrativa se encerra com alguns meninos tentando recompor a imagem e revelando a fragmentação da personagem, justamente através da imagem incompleta. Com isso, chega-se a um outro tema também caro ao escritor e, na verdade, o principal centro de sua preocupação, se prestarmos atenção às epígrafes da obra: o próprio sentido da vida e a questão da ética igualmente aplicada ao cotidiano.

Luiz Antonio de Assis Brasil vem construindo uma obra literária que se distancia cada vez mais do regional, se é que alguma vez a ele pagou tributo. De modo geral, embora escolhendo os curtos limites da campanha como geografia de suas narrativas, extrapola-as no sentido metafórico de seus textos. Mais recentemente, optou por enfocar uma polêmica personagem regional para discutir as perspectivas da política sul-riograndense que são, também, as da política brasileira e, de certo modo, da política continental.

O novo livro significa um salto, de certo modo, porque, por trás da aparente humildade do relato, até mesmo na forma escolhida, a novela, mais simples e talvez *mais fácil* de ser concretizada, aprofunda, contudo, suas reflexões. Ampliados os limites geográficos da narrativa, o autor, contudo, passa ao largo de todos esses elementos apenas externos, para fixar sua atenção numa questão mais profunda: as tecnologias que fixam imagens de um determinado tempo não são neutras, mas, acima de tudo, são os homens que decidem sobre seu sentido e valor. Por isso, a perseguição utópica de Sandro Lanari se frustra. Ainda que individualmente se pudesse dizer ter sido ele um vencedor, seu arrivismo social impediu-o de entender a responsabilidade ética que a arte possui, e por isso, ao contrário de

Nadar, que não deixou um nome apenas por suas habilidades técnicas, mas por entender a arte do retrato, nada mais deixará do que uma imagem de morte, fragmentada, que nada significa, porque expressa tão somente a barbárie – aliás, outro tema muito presente nos escritos de Benjamin quanto dos demais frankfurtianos –, esteja ela nos campos da campanha sul-riograndense ou nos campos de concentração nazistas da Europa da Segunda Grande Guerra.

Antonio Hohlfeldt

Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS

ANDRADE, Mário de. *Correspondência de Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas de Aracy Amaral. São Paulo: Edusp; IEB; Universidade de São Paulo, 2001. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade, 2). 240 p.

Decorridos mais de cinquenta anos da morte de Mário de Andrade (25 de fevereiro de 1945), somente agora são tornadas públicas as cartas trocadas por ele e algumas personalidades de reconhecido valor cultural e histórico para a memória brasileira, dentre elas as que o escritor paulista e Tarsila do Amaral redigiram durante o período compreendido entre 1922 e 1940, editadas no livro *Correspondência de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. Pretexto para o virtuosismo, espaço fragmentário que dá lugar à experimentação, à literatura e ao manifesto, a epistolografia de ambos extrapola a simples idéia de comunicação imbricada no conceito de correspondência, para figurar como evocação de uma realidade que não apenas se coaduna com a História, mas também a refaz a partir do ponto de vista do artista.

Aracy Amaral, organizadora do livro, reúne nele as cartas dos amigos, dispostas pelo período a que se referem, mas também esclarece sobre o seu suporte, o tipo de papel, a presença de timbre; o modo como foram escritas – a lápis, por caneta ou máquina de escrever – o selo, o carimbo, e os danos impressos pelo tempo, aproximando o leitor (não-autorizado, o “intromissor”) da escrita original e desvelando a materialidade de uma comunicação, principalmente no que tange ao caráter pessoal do espaço onde figuram subjetividades tão peculiares. Paralelamente, situa o leitor no que diz respeito aos eventos de interesse histórico, ligados, pelo signo epistolar, a essa outra realidade aparentemente fora do signo.

Nessa perspectiva, desvela o homem-arte e remonta à sua historicidade, ao seu vanguardismo, orientando o questionamento acerca da importância de tal publicação para o patamar em que se encontram Mário e Tarsila – “fazedores de História através da arte”. Não se constituindo somente como relato acerca de uma realidade, todas as cartas acabam por fornecer-nos versões ficcionalizadas da história, articulando uma leitura dialética entre o real e o imaginário, o que, explica E.M. de Melo e Castro (2000:15), reflete a própria circunstância da carta que, se materializando como escrita, constitui um “código em que o que se comunica é uma metarrealidade”. Dessa forma, tanto o que escreve como aquele a quem é destinada essa escrita fazem parte de um “jogo de estados textuais que inevitavelmente obrigam a leituras outras do próprio presente, à luz modificadora”, e possivelmente mistificadora do que ali está inscrito (Idem, ibidem). A análise empreendida por Aracy Amaral, por isso, parece de vital importância, visto que tais informações parecem suprir quaisquer dificuldades de compreensão das lacunas deixadas ao leitor “não autorizado” – todos aqueles não envolvidos com o ato primordial da escrita, relacionado basicamente com Mário e Tarsila – ainda que, por vezes, acompanhados de Oswald de Andrade.

A relação entre os três amigos é outro aspecto marcante para um tempo em que a distância era marcada pela presença do signo epistolar: na espera de cada carta se davam os encontros e os desencontros, os entendimentos e as frustrações, as tentativas de fixação de uma amizade que se estabelece também através da escrita. Se a correspondência era aguardada na demora do carteiro que a fazia presente, ela também é percebida no papel que desvendava a pessoa por trás do signo. Em mais de uma carta se encontra o pedido de mais notícias, e mais minuciosas, de detalhes sobre o que acontece no meio cultural e artístico tanto em São Paulo, para Mário de Andrade, como em Paris, onde Tarsila se encontrava nos primeiros anos, junto a Oswald de Andrade, e mais tarde, em 1931, quando ela viajou à Rússia, na companhia de Osório César, ou mesmo de São Paulo, onde, desafiando os preconceitos, se uniu a Luiz Martins.

Num montante de vinte e nove cartas, divididas entre dezessete, de Mário, e doze, de Tarsila, *Correspondência de Mário*

de Andrade & Tarsila do Amaral reflete a circunstância em que se encontravam os protagonistas de uma relação imbricada pela presença implícita do terceiro interlocutor, Oswald de Andrade, com quem Mário também se corresponde quando escreve a Tarsila. As divergências ideológicas e comportamentais de ambos logo afloram, aliadas ao entusiasmo de Mário com relação a Tarsila. Após a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, e a formação do “Grupo dos Cinco”, também nesse ano, reunindo Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Menotti Del Picchia, iniciam-se uma série de desentendimentos entre os “Andrades”, documentados em cartas como a que Tarsila escreve a Mário, quando afirma que enviou a Menotti uma “carta terrível contra você [Mário]. O Osvaldo [Oswald de Andrade] logo que chegou fez tantas intrigas entre nós (a respeito da modernidade ocidental) que resolvi cortar relações com você” (p. 68).

Na instabilidade das suas formas e na flexibilidade que comporta a sua estrutura, a carta se assemelha também àquele a quem retrata; na angústia exteriorizada, na insegurança da letra, comungando da mesma natureza ambivalente e pendular, fundem-se homem e signo. Um, o sujeito, outro, o narrador de uma mesma história, “hesitando entre o *genus familiare et iocosum* e o *genus severum grave*” a que Michel Riaudel (2000:98) se refere, comunicam por escrito um “entre-lugar” em que se confundem vida e obra, o biográfico e o literário. Mas tudo pode ser considerado simulacro, universo criado para satisfazer uma intenção – uma aproximação. Assim, cartas como a que escreve Mário de Andrade, em 7 de janeiro de 1925, explicitam a sua escrita brasileira, quando, estando ainda sob o efeito de uma noite de excessos alcoólicos, anota:

Estou meio ité, meio zonzó e o curumim rindo na esquina parece que guaia dentro do meu ouvido que nem saci em noite de assombração. Mas careço de pedir uma coisa a você e por isso largo da cama que não estava nem boa nem ruim mas porém sempre era uma cama onde a gente fica na maciote sem mexer com os músculos do corpo nem parafusar com os pensamentos e saudades da cachola, deixando o besunto escancarado pra Nosso Senhor espiar lá por dentro desse angu de maus desejos e

bonitos sentimentos do coração com que se trança a vida dum sujeito deste mundo largo. Você me desculpe se esta carta vai um pouco misturada nas idéias dela mas o-quê que hei de fazer? (p. 91).

Por outro lado, acompanhando a idéia de intriga, dúvida e competição, está também a presença da rivalidade entre Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, concorrentes não apenas pelos quadros que pintam mas também pelo apagamento de uma em relação à beleza da outra – expõe-se o humano, a fragilidade de seres que compartilham de uma sensibilidade singular no plano das artes, mas não conseguem fugir do cotidiano. Ao fim da leitura das cartas fica o gosto de “quero-mais”, aplacado, de certa forma, apenas pelo modo como Aracy Amaral conduz a pesquisa implementada, acrescentando à *Correspondência de Mário de Andrade & Tarsila do Amaral* um caderno de fotos no qual constam o retrato de Mário de Andrade pintado por Tarsila e o seu próprio auto-retrato, imagens da Fazenda Santa Teresa do Alto, de Tarsila e Oswald, em que aparecem Mário de Andrade, Oswald, Haraldo Martins, Dulce do Amaral Pinto, filha de Tarsila, e outras da viagem empreendida por Mário, com Dulce, Dona Olívia Guedes Penteado e Margarida Guedes Nogueira, ao nordeste e norte do Brasil por navio. Mais adiante aparecem também Osório César e Luiz Martins, as “margaridas de Mário de Andrade”, pintadas por Tarsila em 1922, além das pintadas por Anita Malfatti, também desse mesmo ano.

Num *Dossiê* intitulado *Tarsila*, são reproduzidos poemas e textos que Mário fez para a amiga, em que afirma que “em Tarsila, como aliás em toda pintura de verdade, o assunto é apenas mais uma circunstância de encantação; o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica” (p. 131). Além disso, em outro texto, evidencia novamente: “e eu gosto dessas cores vaidosas de serem cor” (p. 133), de quem “soube condicionar sempre o assunto a um fenômeno de plástica” (p. 135), reiterando constantemente sua admiração pela pintora de *Abaporu*, quadro com que presenteou Oswald, por ocasião de seu aniversário, e que foi o mote para o Movimento Antropofágico, em 1928, em São Paulo.

Estabelecendo sempre o diálogo entre as cartas e a vida dos modernistas, Aracy Amaral empreende ainda uma retomada histórica que restaura o conteúdo das cartas escritas por Mário e Tarsila ao contexto de onde partiram, informando sobre eventos que aconteciam simultaneamente com a escrita epistolar, ainda que por ela não retratada. Na seção intitulada *Cronologia* perfaz o trajeto que compreende desde o encontro dos modernistas que formaram o “Grupo dos Cinco” em 1922, passando pelas publicações de Mário e Oswald, as pinturas e primeiras exposições de Tarsila, seu percurso com artistas cubistas de Paris, a indignação de Mário com o deslumbramento dos dois em Paris, a “fundação do matavirginismo”, por Mário. Por outro lado, descreve a aproximação e o pedido de casamento, por carta, de Oswald de Andrade a Tarsila, com quem o escritor vem a casar-se dois anos mais tarde, e os rompimentos com Paulo Prado e com Mário de Andrade, em 1929, depois de diversos problemas, além da separação de Tarsila e de Oswald, quando este conhece Patrícia Galvão.

Além dos conflitos íntimos, a relação dos amigos vive também o *crash* da Bolsa de Valores de Nova Iorque, o que faz, por exemplo, com que Tarsila perca a fazenda de Santa Teresa do Alto. No Brasil, sofrem o golpe de Getúlio Vargas e a Revolução Constitucionalista de 1932, que resultará na prisão da artista por dois meses, por viagem que fez à União Soviética com Osório César, em 1931. É criada a Universidade de São Paulo, com a vinda de professores franceses que contribuíram para a implantação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, em 1934, e acontece o lançamento do I Salão Paulista de Belas Artes. Nesse panorama, acaba por ser instituído o “Estado Novo”, ocasião em que Tarsila recebe críticas como a de Geraldo Ferraz, afirmando que a pintora “está sem rumo” (p. 177).

Não apenas ela, mas a humanidade também se vê perdida, sob o nazi-fascismo e a Segunda Guerra Mundial. A efervescência política e artística desse período, que se constitui num dos mais conturbados da história, culmina, em *Correspondência de Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*, em 1945, ano em que falece Mário de Andrade. É nessa data que se comemoram o fim da Segunda Guerra e o do Estado Novo. Parecia o *gran fi-*

nale desse período “sem rumo”, o que o futuro logo se encarregaria de desmentir. Mas, como pondera Carlos Drummond de Andrade, “por que dar fim a histórias?”

TRABALHOS CITADOS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1973. p. 391.

RIAUDEL, Michel. Correspondência secreta. In: GALVÃO, Walnice Nogueira, GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CASTRO, E.M. de Melo. Odeio cartas. In: GALVÃO, Walnice Nogueira, GOTLIB, Nádia Battella (Org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Ana Letícia Fauri

Doutoranda em Letras pela PUCRS

PAIXÃO, Fernando. *Poeira*. São Paulo: 34 Letras, 2001. 88 p.

De olhos abertos, o poeta espreita o mundo. E registra. De olhos fechados, recolhe imagens anteriores do que vê lá fora. E registra. Onde o olhar? onde o lembrar? Olhares e lembranças tecem as palavras nítidas e exatas que recriam, no mundo da linguagem, lembranças e olhares. Palavras exatas, articuladas num ritmo sofisticado e discreto, que se mostra no corte súbito da sintaxe, no inesperado prolongamento da frase: versos breves, precisos, exatos.

Evocam, em seu porto de partida, um mundo de concreteness, de cheiros, de texturas, de cores e de formas. *Rio, chão, ossos, sangue, terra, árvore, água* compõem a cartografia mínima do livro *Poeira* que Fernando Paixão lançou pela “34 Letras” e que acaba de ganhar o prêmio APCA de poesia de 2001. Poemas enxutos sobre o papel que, no entanto, em seu porto de chegada – o sentir do leitor – desmancham a nitidez que os estrutura. Convidam para, no espaço livre da leitura de cada um, derramar-se (quem quiser) em interrogações, esbanjamentos, imprecisões: *onde as maçãs verdes e maduras? serão ácidas e frescas? em que lareira crepita o fogo ao som noturno do ladrar dos cães? que cães serão estes?*

Ou seja: nas pequenas e elegantes páginas deste último livro de Fernando Paixão, o leitor tem vários caminhos para retransformar a poeira do título em argila moldadora de leituras. É isto que o poeta, aliás, parece ter feito com suas leituras, matéria de inspiração privilegiada em três de meus poemas preferidos: a poeira se reconstitui em argila para moldar três esfinges, numes tutelares: Clarice Lispector, José Paulo Paes e João Cabral revivem na voz de Fernando Paixão.

Estas três composições orquestram diferentes miradas sobre mortos queridos e ilustres, sobre letras e leituras contidas, posto que emocionadas.

A imagem de Clarice (*Últimos pensamentos de Clarice*), esmaecida na brancura dos lírios e das nuvens, parece preservar, na imagem mortuária imaculada, o enigma da obra clariciana, a propósito da qual se pode sempre retornar e responder, cada vez de uma forma, à indagação de Caetano: *que mistérios tem Clarice?*

Em *Diferença*, a cena doméstica em torno à mesa de jantar sublinha, no comensal silencioso, o vulto do poeta de poucas e precisas palavras, José Paulo Paes, talvez um dos mestres da geração de Fernando Paixão, para quem, como eu, acredita que a poesia comporta mestres e gerações.

Outubro de 1999 é a elegia de João Cabral. Na celebração do poeta pernambucano por tanto tempo residente na Espanha, a evocação se faz a partir do espanto de uma morte que parece não deixar marcas para além do idioma do poeta.

Estas três composições (ao lado de passagens e sugestões em vários outros poemas) marcam com letras maiúsculas, neste livro de Fernando Paixão, o tão contemporâneo diálogo da literatura consigo mesma. Mas a voz deste poeta que veio menino ainda de Portugal dá entonação nova a este autocentramento da poesia, talvez inevitavelmente exasperado a um tempo de tantas, tão estridentes e (talvez) efêmeras linguagens.

A força dos versos com que o poeta evoca seus poetas mortos se constrói da concretude e singularidade das imagens oferecidas ao leitor e a partir das quais cada um resgata suas evocações: *lírios como? que aceno? qual vento?* O extraordinário efeito de sentido que pode produzir essa constante objetificação do mundo é, a meu ver, marca forte da dicção de Fernando Paixão tanto nos vinte e um poemas de *Os dias* (primeira parte do livro) quanto nos quatorze textos de *Poeira de aldeia* (segunda parte da obra). Ao longo de todos os poemas, o mundo em que o leitor mergulha é um mundo de substantivos concretos, nos quais a resistência opaca à metafísica só intensifica os sentidos sugeridos: *faca, ovelha, peixe, patas de touro, pêssego, sal, tapete, pedra, montes* são portos de passagem da especulação, na qual, por

sua vez, parece reverberar e sublimar-se a aspereza cheia de arestas desse caminho tão original.

Mesmo o tempo – assunto antigo da poesia de Fernando Paixão – aqui se transfigura em coisa: *olho, parede, eixo*. São imagens que propõem ao leitor um movimento constante de volta à terra, ao chão, ao pó do qual se vem e para o qual se retorna. Operação, sem dúvida privilegiada, como ocorre neste belo livro tão justamente premiado, para que poetas e leitores contemplem o sol, a lua e demais estrelas.

Marisa Lajolo
UNICAMP

VIGNA, Elvira. *O jogo dos limites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 124 p.

I – As preliminares

Preparem-se, leitores. Informa a orelha que se trata de “um romance para ser jogado pelos personagens e pelos leitores”, sem limites físicos ou espaciais definidos/definitivos. São características que se aplicam aos grupos de personagens que jogam, criando nos leitores aproximações por identidade de olhar e de ser. Há os N.Ó.S., que usam jeans e tênis, têm acne e muitas incertezas; a Turminha Legal, lutadores corpulentos de bermudões e chinelos, unhas sujas e cabelos curtos; há os Invencíveis, cuja aparência franzina e submissa disfarça grande resistência; há os E.L.E.S., ditadores de regras, que usam jeans e tênis – de grife; há os Perdidos, cuja existência é percebida mas não inteiramente provável pelo teste dos cinco sentidos; os Barbudinhos, habitantes de subsolos escuros cuja iluminação vem das telas dos computadores, seu vício, assim como jogos de RPG; e há os P.A.I.S., que cantam em coro músicas tristes e fatalistas, andam aos pares e podem ser perigosos quando agem em conjunto. O/A leitor/a está um pouco perdido/a? Não sabe o que é Role-Playing Game? Então precisa do Jogo dos Limites.

Ninguém melhor que Elvira Vigna para construir um túnel entre NÓS e ELES, entre PAIS e INVENCÍVEIS, Turminha Legal e Barbudinhos, conhecedora experiente que é dos horizontes e dos subterrâneos dos universos infantil, juvenil e adulto. Sua literatura é ficção de fato. Tendo iniciado a carreira literária como inspirada ilustradora, seus textos logo ganharam

um público cativo e seletivo, até chegar aos recentes *Coisas que os homens não entendem* e *O jogo dos limites*.

Na verdade, a proposta desse livro não se encaixa no gênero romance; tampouco se trata de novela ou crônica, como forma narrativa. Distancia-se também do nicho da literatura infanto-juvenil tradicional. Com toques de suspense e muito humor (do tipo ferino, sutil), *O jogo dos limites* se abre para uma leitura de mergulho nas relações sociais cotidianas, nos papéis que representamos na vida em diferentes tempos – passado, presente, futuro. É uma proposta disfarçada, como bom jogo de reconhecimento. Trata-se, digamos, de uma grande metáfora, que se aproveita de um problema eleito, a prova de Física 2, para examinar a política das relações humanas; mas que poderia ser tramada sobre outro espaço de testagem, como a resenha de um livro, um jogo de futebol, daqueles para valer, ou qualquer outro signo ritual de iniciação ou de passagem. Jovens entendem muito bem disso. Os adultos às vezes precisam aprender.

II – O Jogo

A história de fato começa na página 66, precedida pela apresentação intermitente de personagens e dos espaços que habitam no livro – e na sociedade urbana – e em que interagem. A onisciente narradora, que participa da trama com seus óculos de grau e três quilos acima do peso, já foi uma Invenível um dia, e dessa experiência é que lhe vem a sabedoria com que dissolve os problemas que é convocada a resolver (“por dentro eu cantarolo canções antigas. E fico contando histórias que já passaram” – p. 95). Ela tem acesso aos diversos grupos, os quais avalia e critica com ironia bem humorada, tendo como alvos principais os E.L.E.S, a Turminha Legal e os P.A I.S. (onde será que você se encaixa, leitor/a?). Sua preferência explícita pelos N.Ó.S. e os Barbudinhos é pano de fundo da exibição de seus conhecimentos cibernéticos pós-modernos, chave-mestra de acesso aos jovens e “plugados”. Pena que as ilustrações, feitas com a maestria habitual da autora, sejam prejudicadas pelos limites do preto sobre bege, surgindo às vezes como borrões ininteligíveis que desconcertam, em vez de intrigar.

Bem no início há uma promessa interativa no espaço designado como “mapa” em branco, para que cada um crie (e recrie) o seu, a lápis, para ir alterando e expandindo os limites – faz parte do jogo. Embora essa tarefa possa ser socialmente rejeitada por leitores adolescentes por parecer “coisa de criança”, penso que será executada até com algum prazer, na leitura solitária. É recomendável que se insista nela, como exercício de auto-entendimento das fronteiras que nos criam e que ajudamos a nos criar.

Submetido a um grupo de professoras em oficina de leitura do PROLER, no interior da Bahia, *O jogo dos limites* foi lido com atenção e curiosidade, e avaliado por elas como “recomendável para leitura e trabalho pedagógico”. Relendo-o para esta resenha – e cada releitura é uma reescritura, segundo Terry Eagleton – repenso sua aplicabilidade como “jogo”: a condução da narrativa é arbitrária e as personagens são apresentadas sob um olhar maniqueísta. Quem gostará de viver o Outro? Pois apesar da ausência de um final tradicional, em que o Bem vence o Mal, há vencedores e vencidos pré-determinados por suas próprias ações. A forma instigante de adiamento de relatos, descrições e cenas exige boa memória, atenção a detalhes e uma certa paciência, na postergação da ação e do desfecho. Mas... não é essa a história da vida? *O jogo dos limites* é prazer com algum desconforto. E isso é um ótimo sinal. Ao jogo, leitores!

Cyana Leahy
UFF

A OFICINA DE CRIAÇÃO LITERÁRIA DA PUCRS - NOTÍCIAS

A Oficina de Criação Literária, em atuação junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, é uma atividade permanente. Iniciando seu décimo-oitavo ano de existência em 2002, a Oficina propõe-se a *revelar* e *treinar* novos talentos na produção do texto literário narrativo-ficcional, de modo a ensinar uma instrumentalização segura e eficiente.

Desenvolvendo um período curricular de dois semestres letivos, num total de 120 horas-aula, novas turmas são admitidas nos meses de março e agosto. Oferecem-se quinze vagas, as quais são preenchidas mediante seleção de um universo de interessados que, por vezes, chega a uma centena.

A partir de 1988, a Oficina publica semestralmente uma antologia dos participantes, editada, desde algum tempo, por uma editora comercial; os textos são escolhidos pelos próprios alunos. Até o presente momento, já se publicaram 28 antologias sob a denominação genérica de *Contos de oficina*, perfazendo um total de 382 autores.

Trata-se da mais antiga Oficina em atividade ininterrupta no Brasil e, também, a que mais tem editado.

Concluído o curso e publicada a antologia, cada participante segue seu próprio caminho; se alguns publicam em coletâneas extra-universitárias, outros lançam-se à aventura do livro individual. Uma grande parte concorre a certames literá-

os, obtendo inúmeros prêmios e menções, inclusive em concursos grandemente reputados na cena literária nacional, como, por exemplo, o Concurso de Contos do Paraná, o Prêmio “Guimarães Rosa” da Radio France Internationale e o Prêmio Açorianos de Literatura em suas diversas modalidades.

Já publicaram livros individuais Michel Laub, Letícia Wierzchowski, Berenice Lamas, Fernando Mantelli, José Carlos Laitano, Maria Moura, Blau Souza, Guilherme Verzoni, Jaime Vaz Brasil, Jerônimo Teixeira, Daniel Galera, Daniel Pelizzari, Jaime Cimenti, Caio Riter, Tina Schumacher, Vera Ione Molina, entre outros.

Foram agraciados com prêmios os ex-alunos Amilcar Bettga, Cíntia Moscovich, Fernando Neubarth, Walmor Santos e Vera Karam.

No ano de 2001 a Oficina passou a contar com um completo laboratório de informática, no qual os alunos podem dispor de computadores ligados em rede; disso resultou uma maior possibilidade de ações pedagógicas, bem como um resultado mais efetivo em termos de rapidez nos resultados.

LUIZ ANTÔNIO DE ASSIS BRASIL
PUCRS

AUGUSTO MEYER

Augusto Meyer (Porto Alegre, 24 de janeiro de 1902; Rio de Janeiro, 10 de julho de 1970) foi poeta, tendo introduzido o movimento modernista no Rio Grande do Sul, e ensaísta, responsável por significativos estudos de interpretação da literatura regional e brasileira. Nos anos 20, participou, com Theodemi-ro Tostes e Athos Damasceno Ferreira, seus companheiros de geração, do movimento de renovação da poesia local, fundando, em 1926, a revista *Madrugada*. Com a vitória de Getúlio

Vargas, na Revolução de 30, transferiu-se para o Rio de Janeiro, criando e dirigindo, a partir de 1938, o Instituto Nacional do Livro, cargo mantido até 1956 e retomado entre 1961 e 1967. Nesse período, dedicou-se sobretudo à crítica literária, publicando seus escritos na imprensa e ministrando palestras e cursos no Brasil e no Exterior.

Seus primeiros livros, datados, a maior parte, da década de 20, deram vazão à poesia: *Ilusão querida* (1923), *Coração verde* (1926), *Giraluz e Duas orações* (1928), *Poemas de Bilu* (1929) e *Sorriso interior* (1930). Volta a editar versos só nos anos 50: *Últimos poemas*, de 1955; e *Poesias* (1922 - 1955), de 1957, em que reúne a produção lírica integral. Os poemas estão fortemente marcados pela ambiência sulina: o estilo adotado traduz a tentativa de se aproximar ao falar gauchesco e identificar-se com seus costumes, à moda da vertente regionalista. Comprometido com o Modernismo, por outro lado, atualiza a linguagem e rompe com a métrica e a rima regulares; além disso, vale-se das imagens da natureza local, para expressar a intimidade do eu lírico, sobretudo a cisão entre o indivíduo e o meio, tema freqüente em sua poética. A obra em versos de Augusto Meyer deteve, nesse sentido, importante papel histórico, pois se responsabilizou, enquanto residiu em Porto Alegre, pela passagem do Simbolismo, hegemônico nas duas primeiras décadas do século, para o Modernismo, que se revelará inteiro na obra de Mario Quintana, seu seguidor.

Intensa foi igualmente a atividade crítica, inaugurada com *Literatura e poesia*, de 1931, a que se segue *Machado de Assis*, estudo sobre o romancista brasileiro do século XIX editado em 1935 e revisto em 1958. Outros ensaios estão em *À sombra da estante* (1947), *Le bateau ivre. Análise e interpretação* (1955), *Preto & branco* (1956), *Camões, o bruxo e outros estudos* (1958), *A chave e a máscara* (1964) e *A forma secreta* (1965). Nessas obras, firmou um modelo de crítica e interpretação da obra literária: filiou-se à Estilística, de Leo Spitzer, que introduziu aos estudiosos brasileiros, deixando de lado o viés historicista até então predominante na ensaística local. Na abordagem de autores nacionais e estrangeiros, procurou destacar a inovação trazida em cada texto artístico, a qualidade da criação e sua singularidade, conforme a lição do mestre alemão. Mesmo estudos sobre os clássi-

cos, como Camões e Machado de Assis, caracterizam-se por privilegiar a obra em detrimento da biografia ou da história, sendo exemplar a análise do poema de Rimbaud, *Le bateau ivre*, título de um de seus livros de crítica.

A perspectiva histórica foi canalizada para a investigação da literatura e cultura do Rio Grande do Sul. Em 1943, lançou *Prosa dos pagos*, em que resgata e valoriza a obra de Simões Lopes Neto, até então escritor quase desconhecido dos brasileiros e matéria dos ensaios em que examina os *Contos gauchescos* e as *Lendas do Sul*; discute *O gaúcho*, de José de Alencar, bem como o poema de Amaro Juvenal, *Antônio Chimango*, e a produção de Alcides Maya, importantes autores do início do século no Rio Grande do Sul. *Guia do folclore gaúcho* (1951) dedica-se a inventariar vocabulário, usos, superstições e indumentária peculiares à vida do pampa, enquanto *Cancioneiro gaúcho* (1952) registra a poesia popular da região, dando continuidade ao trabalho encetado por João Simões Lopes Neto, no *Cancioneiro guasca*. *Gaúcho: história de uma palavra* (1957), ensaio posteriormente englobado à segunda edição de *Prosa dos pagos*, de 1960, desenha o período de formação do Rio Grande do Sul a partir da trajetória do termo que, com o tempo, passou a designar genericamente o habitante do Estado, desde a época em que tinha conotação negativa até a conversão em qualificativo heróico, graças ao papel desempenhado pela literatura e o folclore. Relacionados também à atividade de historiador, podem ser elencados os livros *Segredos de infância*, de 1949, e *No tempo da flor*, de 1966, sua última obra publicada, ambos de teor memorialista, encarregados de filtrar o passado da cidade de Porto Alegre sob a ótica da recordação e da subjetividade.

Poeta sensível à tradição local, que soube renovar, e à literatura de seu tempo e de seu país, que soube entender e interpretar, Augusto Meyer foi um intelectual completo, que contribuiu decisivamente para a consolidação da atividade crítica no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, João Alexandre. *Opus 60: ensaios de crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
CARVALHAL, Tania. *O crítico à sombra da estante*. Porto Alegre: Globo; Instituto Estadual do Livro, 1976.

CARVALHAL, Tania. *A evidência mascarada: uma leitura da poesia de Augusto Meyer*. Porto Alegre: L&PM; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1984.

CARVALHAL, Tania. *Augusto Meyer*. 2. ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1990.

CHAVES, Flávio Loureiro. *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868 - 1960)*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

LEITE, Ligia Chiappini de Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para o seu estudo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1972.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

REGINA ZILBERMAN

PUCRS

ARMINDO TREVISAN

Armindo Trevisan nasce em 6 de setembro de 1933, em Santa Maria, RS. Aos dez anos, em 1943, ingressa no Seminário dos padres palotinos no Vale Vêneto. Em 1950, ingressa no noviciado da Sociedade dos Padres Palotinos em Dr. Pestana. Quatro anos depois, conclui o curso de Filosofia na Escola Superior de Estudos Filosóficos e Sociais de Santa Maria. No ano seguinte, conclui o Curso de Teologia no Colégio Máximo Palotino de Santa Maria. Em 1963, viaja para a Suíça e obtém o título de doutor na Universidade de Fribourg com a tese *Essai sur le problème de la création chez Bergson*.

Em 1964, Trevisan recebe o Prêmio Nacional de Poesia "Gonçalves Dias", da União Brasileira de Escritores, pelo livro *Surpresa de Ser*. Em 1967, publica esse livro pela José Álvaro Editor do Rio de Janeiro e recebe a seguinte apreciação do poeta Murilo Mendes: *A surpresa de ser é um livro belíssimo que se distingue com um acento novo no quadro da poesia brasileira*. No mesmo ano, começa a sua carreira de professor na Universidade Federal de Santa Maria. De 1969 a 1970 e de 1974 a fevereiro de 1975, foi bolsista da Fundação Gulbenkian em Lisboa, períodos em que se dedica a estudos sobre literatura, arte e filosofia e elabora o en-

saio “Valores cristãos na poesia de José Régio”, publicado em 1970 na *Revista Brotéria*, vol. 70. Ainda em 1970, solicita e recebe dispensa das ordens do sacerdócio. Publica pelas Edições Gallaad, em 1971, *A imploração do nada*. No ano seguinte, em parceria, lança a antologia *Dois poetas novos do Brasil: Carlos Nejar e Armindo Trevisan*. Lança *Funilaria no ar* em 1973 pela Movimento de Porto Alegre. Trata-se de um conjunto de poemas voltados para a realidade social brasileira e latino-americana. No mesmo ano, publica *Corpo a corpo*, pela Moraes Editores, de Lisboa, e é considerado por José Guilherme Merquior um dos mais fortes poetas da atualidade. Casa-se, em 1974, com Cleuza Massoller Fonseca, com quem terá dois filhos: Melissa e Murilo.

Na construção poética, Armindo Trevisan deixa transparecer a sólida formação intelectual adquirida na sua trajetória de professor, pesquisador e leitor que transita por várias áreas do conhecimento, entre as quais Filosofia, Teologia e Literatura. Sua poesia está impregnada de perquirições de ordem metafísica, matizadas por uma visão cristã do mundo que perpassa todas as possibilidades existenciais. A partir dessa premissa, o tema do amor, inclusive a relação erótica, transfigura-se em uma comunhão profunda com outro ser e os temas sociais revelam o comprometimento ético e a solidariedade do Poeta para com todos os homens.

A partir de 1975, publica as seguintes obras poéticas: *O abajur de Píndaro/Fabricação do real* (1975 – Ed. Quíron/MEC); *Em pele e osso* (1977 – Globo); *O ferreiro harmonioso* (1978 – Globo); *A mesa do silêncio* (1982 – L&PM); *O moinho de Deus* (1985 – Ed. da UCS); *Antologia Poética* (1985 – Mercado Aberto); *A dança do fogo* (1995 – UniProm); *Os olhos da noite* (1997 – UniProm). *O canto das criaturas: uma biografia lírica de São Francisco de Assis*, publicada em 1998, é obra polifônica, de dicção épica e lírica ao mesmo tempo, que alterna excertos da biografia de São Francisco, escrita por diferentes biógrafos, entre os quais Johannes Jørgensen, Omer Englebert e Tomás de Celano, e os poemas inspirados nesses relatos, dando voz a personagens que compõem os cenários das ações, ocorridas na Itália (século XIII), e recriando a atmosfera dos acontecimentos que envolveram a vida do Santo. Armindo Trevisan é autor de diversos ensaios sobre arte e traduziu várias obras de literatura estrangeira.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Um ferreiro harmonioso. *Correio do Povo*, 7 out. 1978 (Caderno de Sábado); *Armando Trevisan*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1986. (Autores Gaúchos, 10); ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

ANA MARIA LISBOA DE MELO

UFRGS

JAIME VAZ BRASIL

Jaime Vaz Brasil nasce em 1962, na cidade de Bagé, interior do Rio Grande do Sul, que faz fronteira com o Uruguai. Desde pequeno passa as férias escolares na fazenda dos pais, juntamente com seus primos. A vida no campo e o contato com a natureza proporcionam ao menino momentos de prazer e criatividade, pois os elementos naturais transformavam-se em objetos lúdicos que davam vazão à fantasia infantil, já fértil nessa época.

Aliado a essas brincadeiras, Jaime desenvolve o hábito de ouvir histórias, contadas com muita emoção pelo avô materno, Miguel, militar reformado. Na adolescência muda-se para Pelotas, também interior do Rio Grande do Sul, onde cursa Medicina. Formado, o escritor vai para a capital, Porto Alegre, especializando-se em Psiquiatria.

Começa a escrever poemas na adolescência, quando ainda é estudante universitário. Nessa época, muitos de seus poemas são musicados, transformando-se em canções interpretadas por grandes cantores em festivais de música sul-rio-grandense.

As origens do poeta, cujas raízes estão no pampa gaúcho, tornam-se visíveis em sua obra que focaliza: o gaúcho e a lida no campo, numa busca constante de harmonia com a natureza, perturbada pelas guerras de defesa do território.

A temática em questão aparece no primeiro livro do autor, *Punhais do minuano*, publicado em 1991 e em segunda edição em

1998. Nessa obra, o poeta trabalha com a palavra de uma forma concisa e hermética, brindando o leitor com uma poesia que con-juga “beleza de imagens com a dignidade dos conteúdos huma-nos e sociais”, como refere outro poeta brasileiro, Dilan Camargo. Nessa época, o poeta ainda morava no interior do estado.

Quando se muda para a capital, o autor dá sinais de transformação interna, que se revelam em sua obra, talvez por-que estivesse sofrendo novas experiências e novos desafios: já formado, em outra cidade e especializado em psiquiatria. *Ca-derno dos espelhos*, publicado em 1993, retrata o homem cosmo-polita, deslumbrado com a cidade grande e sua geografia, po-rém mais voltado para a subjetividade.

Nesse livro, Jaime enfatiza a alma solitária e angustiada, frágil e temerosa, que busca na amizade e no amor ao outro, no caso, à mulher, driblar essas emoções. Os temas sociais permane-cem e surge um novo enfoque: a preocupação com a palavra, com o ofício de escrever. A poesia se mantém metafórica, pendendo para a imagem e sendo construída em formas que vão da redon-dilha maior ao verso livre, dando mostra da sua capacidade de criação artística no cuidado com a palavra, sutilmente trabalhada para formar imagens que ao mesmo tempo são belas e cruéis, le-ves e divertidas. Sua poesia, além de imagética, às vezes apre-senta conceitos e ironia, mas, acima de tudo, musicalidade, com-provada na inventividade dos ritmos e melodias dos poemas.

Jaime Vaz Brasil, após um período em que se dedica ao conto (escreveu alguns que não foram ainda publicados em li-vro, encontrando-se somente na *homepage* do autor), lança, no ano de 1997, *Os olhos de Borges*, que lhe valeu a indicação ao Prêmio Açorianos de Literatura, juntamente com o CD homô-nimo. Atualmente, essa obra está sendo traduzida para a língua espanhola para ser publicada, ainda este ano, em Madri, na Es-panha. Tais poemas mostram um escritor mais maduro e preo-cupado com aspectos abismais da subjetividade humana. Atra-vés da temática borgeana, com suas sombras, angústias, vazios e temores, Jaime Vaz Brasil constrói, com precisão, uma poesia cheia de enigmas, imagens e mitos que revisitam não só o uni-verso do grande poeta argentino, mas também a própria ques-tão existencial do homem: o ser e estar no mundo.

A obra seguinte – *Livro dos amores* – uma ode às mais diversas formas de amar, conquista, em 2000, o Prêmio Açorianos, que reúne os livros publicados no ano em cada categoria. Os poemas líricos mantêm o mesmo estilo de composição, que prima pelo uso da rima interna e pela preocupação com o rigor da palavra.

Os poemas que constam nesta edição de *Brasil/Brazil* pertencem ao próximo livro, *Um estrangeiro no país do corpo*, com data prevista para publicação em 2003. O autor possui ainda diversas premiações literárias e participações em antologias, como a da revista *Poesia sempre*, com alguns poetas contemporâneos brasileiros, editada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Trabalha como Diretor Técnico do Instituto Fernando Pessoa, entidade que agrega Psicoterapia, Ensino e Cultura.

Moacyr Scliar comenta, na segunda edição de *Punhais do minuano*, que Jaime Vaz Brasil “é destes poetas que já nascem feitos; seus versos revelam um seguro domínio da palavra, um rigor que evoca João Cabral, no melhor sentido...”. Já Ivan Pedro de Martins destaca na orelha de *Livro dos amores*: “Jaime Vaz Brasil é um fenômeno poético em meio a tanta banalidade apresentada como poesia”. Armindo Trevisan escreveu, igualmente, na obra citada: “Uma das vozes mais criativas e dignas de atenção do país”.

FERNANDA BASTOS

Mestranda em Letras da PUCRS

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.

Editorial Office (Brazil)

Programa de Pós-Graduação em Letras
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Av. Ipiranga, 6681, prédio 8, 4º andar
90619-900 Porto Alegre, RS
Tel.: (51) 3320-3676
E-mail: brsbrz@pucrs.br

Assinaturas:

Editora Universitária – EDIPUCRS
Av. Ipiranga, 6681, prédio 33
90619-900 Porto Alegre, RS
Tel.: (51) 3320-3523
E-mail: edipucrs@pucrs.br
Dados bancários: Banco do Brasil, Agência 3418-5, Conta Corrente 12044-8

Brasil/Brazil é publicada semestralmente, a R\$ 20,00 ao ano para assinaturas individuais (US\$ 30.00 para o exterior). Número avulso: R\$ 12,00.

Editorial Office (USA) and Subscriptions:

Department of Portuguese and Brazilian Studies
Brown University – Box 0
Providence, R.I. 02912
Tel.: (401) 863-3042

Brasil/Brazil is a semestral publication, at US\$ 30.00 a year for individual subscriptions.

Visite o site de **Brasil/Brazil** na Internet no endereço:
www.pucrs.br/fale/pos/brasil/brazil

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a **Brasil/Brazil** deverão ser encaminhadas à redação em disquete de 3 1/2 polegadas, digitadas nos processadores 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. 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 3 1/2 inches, IBM compatibility, and in either of the following programs – Word for Windows or WordPerfect for Windows** – observing the following format:

(1) For the section titled **ESSAYS**, provide the title and subtitle, the author's name and home institution. 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.



Filiada à ABEU



EDITORA AFILIADA