

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE

Nº 19 / ANO 11 / 1998



MERCADO
ABERTO



EDIPUCRS



ISSN 0103-751 X

Copyright © 1998 by **Brasil/Brazil**

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

Chanceler

Dom Altamiro Rossato

Reitor

Ir. Norberto Francisco Rauch

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Mons. Urbano Zilles

Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras

Dra. Regina Zilberman

EDIPUCRS

Prof. Antoninho Musa Naime

BROWN UNIVERSITY

President

Dr. E. Gordon Gee

Provost

Dr. James R. Pomerantz

Dean of the Faculty

Dr. Kathryn T. Spoehr

**Director of the Department of Portuguese and Brazilian
Studies**

Prof. Onésimo T. Almeida

Coordinator of Brazilian Studies

Prof. Nelson H. Vieira

EDITORA MERCADO ABERTO

Editor

Roque Jacoby

ENSAIOS

Uma cidade, dois autores	
Walnice Nogueira Galvão	9
A cidade e o deserto:	
(des)caminhos urbanos no <i>Grande Sertão</i>	
Ettore Finazzi-Agrò	23
A questão regional e a	
construção da nação brasileira	
Maria Teresa Miceli Kerbaux	34
Gilka Machado: precursor in a	
"subterranean tradition"	
Billie Maciunas	42
"Novo no velho": a tradição	
na poesia concreta	
Florencia Garramuño	62

LITERATURA

De <i>Caderno Quase</i>	
Edimilson de Almeida Pereira	75
The Grammarian	
Monteiro Lobato	83

ENTREVISTA

Edimilson de Almeida Pereira:	
Com modos e truques de ouvir	
Maria José Somerlate Barbosa	98

RESENHAS	131
----------	-----

FÓRUM	172
-------	-----

Editores/Editors

Nelson H. Vieira (Brown University)

Regina Zilberman (Mercado Aberto)

Editores Associados/ Associate Editors

Luiz Fernando Valente (Brown University)

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

Produtor Editorial/Editorial Assistant

Rosane Gava (Mercado Aberto)

Conselho Editorial/Editorial Board

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

Candace Slater (University of California – Berkeley)

David Haberly (University of Virginia)

Elvo Clemente (PUC – Rio Grande do Sul)

Gregory Rabassa (Queens College)

João Alexandre Barbosa (Universidade de São Paulo)

Lygia Fagundes Telles (Ficcionista)

Silviano Santiago (Universidade Federal Fluminense)

Consultoria Editorial/Advisory Board

Dirce Cortes Riedel (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Elizabeth Lowe (University of Florida)

George Monteiro (Brown University)

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

Jon Vincent (University of Kansas)

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)



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

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

Assinaturas:

Editorial Office (Brazil)

Editora Mercado Aberto Ltda.

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

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

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

E-mail: mercado@vanet.com.br

brsbrz@music.pucrs.br

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

Subscriptions:

Editorial Office (USA)

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Brown University – Box 0

Providence, R.I. 02912

Tel: (401) 863 3042

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

Visite o site de **Brasil/Brazil** na Internet no endereço:

www.pucrs.br/letras/pos/brasil-brazil

FOLHA DE ESTILOS

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

1) Para a seção ENSAIOS, apresentar o título e eventual subtítulo, nome do Autor e instituição a que pertence, abstrato em português para textos em inglês e vice-versa, de 10 linhas no máximo. Inserir as notas no final do texto e as referências bibliográficas também, sob os subtítulos “Notas” e “Trabalhos citados”. Marcar as primeiras no texto com números elevados e as segundas entre parênteses, com o sobrenome do Autor, quando não foi mencionado antes, e o número da página, sem vírgula de separação. Apresentar citações de mais de cinco linhas em bloco separado e recuado.

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

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

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

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

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

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

All submissions to **Brasil/Brazil** should be sent to the appropriate editor in the respective countries on diskettes of 5 1/4 or 3 1/2 inches, IBM compatibility, and in either of the following programs – Word 5 or Wordperfect, Word for Windows or Wordperfect for Windows** – observing the following format:

(1) For the section titled **ESSAYS**, provide the title and subtitle, author's name and home institution, and an abstract in Portuguese for texts in English and vice-versa of no more than ten lines. Place footnotes as well as bibliography, under the titles "Notes" and "Works Cited" at the end of the text. Within the text, place the numbers of the notes above the line and the titles in parenthesis with the author's last name when not previously cited, plus the number of the page without a comma. Place quotes of more than five lines in a separated indented block.

(2) For the section titled **LITERATURE**, which includes unpublished texts in Portuguese or texts translated into English, place the title, the author and, in the case of translations, the name of the translator. At the close of the texts in translation, cite the source used for the translation, with the complete bibliographic reference.

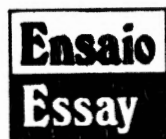
(3) For the section titled **INTERVIEW**, record the name of the interviewee and a subtitle reflecting the topic of the interview, the name of the interviewer and his/her home institution, along with an introductory statement of ten lines describing the context of the interview. Include within the text the questions and answers preceded by the initials, in caps, of the interviewee and the interviewer.

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

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

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

** North American submissions may also be sent in Microsoft Word 4 or 5 for the Macintosh. All submissions should include two paper copies of the text along with the diskette.



UMA CIDADE, DOIS AUTORES

Walnice Nogueira Galvão
Universidade de São Paulo

City images in the works of Machado de Assis and Lima Barreto are contrasted in this essay, as well as the lives of the two writers in nineteenth century Rio de Janeiro. The issue is how their attachment to the city and certain of its places leads them to a metamorphosis of spaces, going from iconic to symbolic ones, loaded with connotations.

O Rio de Janeiro foi palco da ficção de Machado de Assis e Lima Barreto, entre outros. Habitando a mesma cidade, ambos apresentam traços biográficos em comum, bem como opções estéticas bastante próximas, enquanto prosadores realistas. Entretanto, as similitudes cessam a partir de certo ponto, que interessa aqui, até porque resta forte a impressão de que não há uma só cidade, mas duas, discordantes e afastadas uma da outra.

Este estudo, portanto, privilegiará o tratamento do espaço na obra de ambos.¹ Será preciso atentar para dois eixos de análise. O primeiro interrogará como e por que os dois escritores passam suas vidas em campos praticamente estanques, quando ambos partilham a condição de mulatos pobres no Rio da virada do século. O segundo se volta para a maneira como o apego a certos lugares os conduz a uma metamorfose dos espaços que, icônicos à partida, vão-se tornar simbólicos, carregados de conotações afetivas – sejam elas burlescas ou sinistras.

É assim que sobre o mapa da cidade do Rio de Janeiro são operados recortes que selecionam e pinçam áreas heterogêneas, em seguida agenciadas para recompor um outro conjunto. Este conjunto de áreas reagrupadas torna-se então um sintagma, do qual as unidades mínimas inicialmente recortadas constituem os paradigmas, de tal modo que se pode ler a estrutura do conjunto como um significante, cujos significados pedem para ser inferidos.

Os dois escritores foram testemunhas da avalanche modernizadora que fez do Rio uma metrópole do século XX. A primeira fase, da metade do Oitocentos até a proclamação da República, foi vivida por Machado de Assis; e a segunda, daí em diante, por ambos. O arranque inicial é dado pela liberação dos capitais investidos no tráfico de escravos – no seu conjunto

o maior negócio do País – e sua disponibilidade para outros setores. Bancos, estradas-de-ferro, usinas de gás e de eletricidade, navegação, pontes: são, em suma, os albores da industrialização que se anunciam.² Todavia, sua face mais visível será a renovação do tecido urbano do Rio, que se inspirará no modelo, incontornável, da reforma Haussmann de Paris. Mais tarde, arrasa-se o Centro depredado onde os pobres viviam amontoados, com o corolário de sua expulsão rumo à periferia; abrem-se largas avenidas; projetam-se praças para onde elas convergem; edificam-se palácios e palacetes. A fórmula que tudo resume no seu laconismo é o *slogan* mais repetido na *Belle Époque*: “O Rio civiliza-se”.³ Em cinquenta anos, a cidade mudou de figura.

Ainda mais quando só havia propriamente *uma* cidade, o Rio, o resto não passando de vilas provincianas; mesmo São Paulo mal contava duzentos mil habitantes por volta de 1900. Um viajante estrangeiro fizera esta observação, um pouco antes, em 1883, quando a rua do Ouvidor ainda não cederá sua preponderância à futura Avenida Central: “O Rio de Janeiro é o Brasil, e a rua do Ouvidor é o Rio de Janeiro. Quem quiser aprender a maneira por que o Brasil é governado e os negócios públicos conduzidos, não tem mais que passear algumas horas por dia na rua do Ouvidor”.⁴

Ora, Machado de Assis é o cronista meticoloso e clarividente de toda essa prosperidade súbita. Tendo ensaiado a mão na prosa romântica antes de alçar-se ao posto de maior ficcionista do realismo brasileiro, tornar-se-á cada vez menos romântico e mais feroz, sobretudo a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881).

Recapitulando traços canônicos de suas várias biografias, sabidos por todos, a bem do argumento: o futuro escritor era de origem modesta, mulato e pobre, bem como autodidata.⁵ Encontra todavia um protetor, emprega-se como pequeno funcionário público, casa-se com uma branca portuguesa, e escreve. Funcionário exemplar, galga os degraus da carreira através de promoções que o elevam cada vez mais; passa por um processo de branqueamento que é óbvio até nos retratos; grangeia a amizade dos poderosos; é condecorado pelo Imperador com a Ordem da Rosa, como Cavaleiro em 1867 e como Oficial em 1888; e funda a Academia Brasileira de Letras, da

qual é o primeiro presidente em caráter perpétuo. Era lido por todos, entendendo-se por *todos* aqueles que integravam o público leitor de então, e a tal ponto que veio a ser uma espécie de oráculo ao mesmo tempo que a encarnação da respeitabilidade. Foi reconhecido em vida como o maior escritor do País e quando morreu já era uma instituição nacional. Em suma, Machado de Assis realiza em sua biografia o ideal burguês de partir de zero para chegar ao pináculo.

Sabe-se bem o que o escritor, com um perfil como esse, acabou produzindo como obra. Voltando decididamente as costas a suas origens, à cor de sua pele, a sua classe, Machado de Assis rejeita como assunto escravos, mulatos, pobres, salvo raríssimas instâncias. Em troca, ou melhor, em retaliação, vai ser o analista impiedoso da sociedade do Rio de Janeiro em pleno processo de enriquecimento, tendo escolhido portanto o pólo de decisão econômico e político do País. E isso, com a mão perdidamente leve e o humor à maneira setecentista inglesa de alguns de seus predecessores, sobretudo como o Lawrence Sterne de *Tristram Shandy*, como a crítica já observou.

Não se busque em sua obra um painel do sistema geral da sociedade, como em Balzac ou Zola, nem essa espécie de enciclopédia da tolice mediana, como no Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, sobretudo. Perseguindo com mestria um outro filão, Machado de Assis vai visar à má-fé burguesa, em filigrana mola secreta das virtudes convencionais. Aliás, um pouco de sua inimitável maneira se reencontrará mais tarde – menos sorna, mais patente – em *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo.

Exemplar desse filão é *Quincas Borba* (1891), onde o leitor vê o novo Rio com os olhos deslumbrados de Rubião, enriquecido por uma herança e recém-chegado da província. A Corte é a epítome de todas as elegâncias: mulheres bem vestidas e perfumadas, interiores opulentos, ruas fervilhantes de gente. Apanhado nas malhas de um xadrez social que não compreende, Rubião acaba voltando à província para morrer na miséria e na insânia, tendo perdido inadvertidamente sua fortuna para os mais sabidos. É trágico mas também grotesco, porque escrito por mão de mestre. As personagens de Machado de Assis são rotineiramente torpes e finórias. As poucas que escapam não passam de simplórios que devem seus aparentes dotes morais à ingenuidade, à falta de argúcia. Por isso, merecem ser

engambeladas: não são capazes de dominar as regras do jogo, em que o escritor tão bem se saiu. A alegoria das duas tribos que disputam numa querela de vida ou morte a mesma colheita, e que deu origem à mais célebre divisa da literatura brasileira, é uma figuração do entrecho do romance, este à guisa de demonstração daquela.

A admiração de Machado de Assis, tantas vezes expressa, por mestres do estilo altamente considerados em seu tempo, como Renan e Anatole France, também deixou marcas em sua maneira de escrever, afora os ingleses. O que se pode detectar na elegância rebuscada, no gosto pelo circunlóquio e pela reticência, pelas figuras de negação e pelas litotes⁶ – uma maneira, enfim, *un peu guindé* conforme os franceses mas mesclando-se ao *understatement* conforme os ingleses. Seu procedimento usual é o de minimizar o dramático e até o trágico. Trata-se evidentemente de um misantropo, sardônico e ácido, mas que envolve a misantropia em riso. O efeito literário é certo. A alguém que diz ter caído das nuvens, retruca o interlocutor, no registro do bom senso: “Antes cair das nuvens do que do terceiro andar”. O chavão em hipérbole é pulverizado pelo epigrama fulgurante, e o discurso num átimo rebaixado.

Já no tratamento dos espaços, a oposição maior repousa entre os públicos e os privados. Acompanhemos um pouco o palmilhar diário do escritor, em toda a sua glória, pelas ruas. Bem à vontade numa cidade onde era um cidadão conhecido e reconhecido, ele dominava os percursos. Sua auréola estava firme no lugar, ainda não tinha caído na lama como a de Baudelaire. Machado de Assis levava uma vida bastante sistemática, indo e vindo a cada dia de casa, onde era esposo exemplar, ao Ministério, onde era funcionário outro tanto. Também diariamente, de volta do trabalho, passava sua meia-hora na livraria Garnier, que lhe editava os livros. Todos os intelectuais da época ali acorriam, para suas tertúlias. Mas Machado de Assis era privilegiado, pois tinha *sua* cadeira, onde ninguém ousava sentar-se. Afora isso, saía pouco, salvo para ir à Academia, embora fosse requestado e recebesse inúmeros convites lisonjeiros. Reservadíssimo, até mesmo na correspondência, tinha poucos e seletos amigos; nenhum dos seus contemporâneos pôde se jactar de saber o que ele de fato pensava. Apesar de contribuinte assíduo de periódicos, onde ia urdindo a crônica

dos acontecimentos,⁷ destoava da moda insuportável de seu tempo por não se baratear na promiscuidade da polêmica (na formulação famosa, por “tédio à controvérsia”), e pouco comentava do que escrevia.

Entretanto, é bom lembrar que se tratava de uma celebridade, que a fama seguia seus passos e as pessoas o reconheciam nas ruas. É difícil eludir a impressão de que isso lhe era agradável – ser reconhecido, ser um grande homem, ter subido na vida. Entretanto, no mesmo movimento, ele menosprezava tais admiradores. Basta lembrar a quantidade de farpas que endereçou àqueles que ficam boquiabertos diante do renome de outrem, afora a “Teoria do medalhão”.

Na ficção, a cidade de Machado de Assis é tão bem dividida quanto seu roteiro cotidiano, sendo todavia dotada de uma diversidade mais complexa. De um lado, estão os espaços nobres: a rua do Ouvidor – como mais tarde a Avenida Central –, onde a gente chique ia passear de tarde e onde se espalhavam os boatos a respeito de qual Ministério iria cair, quem dormia com quem, como andava a Bolsa; a ópera e os bailes, onde transitava a sociabilidade formal; as residências particulares e os salões mundanos, onde se recebia em casa. De outro lado, estão os espaços nada nobres: as vielas com casinhas onde as grandes damas iam consultar as cartomantes, provar vestidos em suas costureiras, ou encontrar os amantes.

Mas há ainda uma outra espécie de espaço: aquele das vias de osmose, os poros por onde dois espaços violavam suas próprias fronteiras, e que são o lugar do perigo. Confira-se o desempenho dos quintais, das alcovas enquanto estação transitória e dos corredores. É no quintal que começa o namoro entre dois adolescentes de posição social desnivelada, desembocando numa enigmática triangulação e numa tragédia em surdina, em *Dom Casmurro*. Nas alcovas, aposentavam-se os agregados e dependentes, destituídos de posses: uma velha tia empobrecida, um padre sem paróquia, uma moça sem dote aguardando casamento. Toda essa gente participava da rotina da casa, desempenhando um papel nas intrigas. Nos corredores, ouvidos atentos se enfronhavam no que não era de sua conta.

Fora dos espaços intramuros, o escritor ia registrando a fisionomia proteiforme da cidade do Rio, onde os veículos

puxados a cavalo cedem passagem aos bondes, antes a tração animal e a energia depois; a iluminação das ruas se instala, primeiro a gás e mais tarde a eletricidade; artérias e logradouros se alargam; velhos prédios são demolidos, enquanto outros se elevam. O grande agente modernizador, o dinheiro, diversificado em novos negócios, é o que permite as transformações concretas da morfologia urbana, mas acarreta igualmente as mudanças dos costumes e dos valores, que concentram o interesse do escritor.

Machado de Assis teve uma vida longa e escreveu por cerca de quarenta anos. Assistiu a vários eventos históricos marcantes, entre eles a abolição da escravatura em 1888 e a proclamação da República no ano seguinte. Todavia, nada o tirou do sério e ele permaneceu cauto, em meio à euforia que o rodeava. Assim foi em tudo que escreveu, sempre cético e às vezes cínico, jamais apaixonado.

Malgrado a unanimidade, foi, todavia, acusado de desprezar a natureza, começando pelos reparos que lhe endereçou Sílvio Romero, o mais influente crítico literário da época.⁸ Num país onde a natureza é tão exuberante e imponente, por isso tendo sido alçada a emblema da nacionalidade enquanto marca de diferenciação – basta lembrar as querelas dos românticos –, ele sequer a enxergou. Em todo caso, jamais deixou o Rio, salvo para temporadas nas montanhas próximas. Nesse ponto, se os reparos têm fundamento, quem viu justo foi Machado de Assis, pois era na cidade do Rio, sem nada a ver com a natureza, que o destino das pessoas, da sociedade e do país se decidia.

Em “O alienista”(1881), seu conto mais longo e ambicioso pela envergadura, uma cidade no seu conjunto é elevada a alegoria, para mostrar que a sociedade dos humanos é a adição dos egoísmos, sem lugar para a solidariedade. Nesse conto, que carnavaliza uma revolução popular, zomba-se de qualquer tentativa de transformação da sociedade, ainda que equivocada, ratificando assim a ordem estabelecida. Ao contrário dos romances, os quais, como foi mencionado, comportam pequenas alegorias de que o livro todo é uma demonstração, aqui temos um quadro alegórico global com uma visada ficcional. Os espaços privilegiados são, de um lado, a cidade de Itaguaí, e de outro o hospício da Casa Verde. Os dois espaços se colocam como

intercambiáveis, cada um sendo o reverso do outro, sem que se possa decidir qual é qual: o leitor jamais saberá qual deles é a sede da razão e qual a sede da loucura.

No final do século passado estréia na cena literária do Rio um jovem escritor que viverá apenas até a quarentena e que morrerá cerca de uma década depois de Machado de Assis, sendo, portanto, seu contemporâneo mas pertencendo já a uma outra geração.

Lima Barreto efetua um percurso que em nada se assemelha ao de seu antecessor, à parte os mesmos inícios. Também é mulato e pobre, autodidata com estudos interrompidos, encontra um protetor, torna-se pequeno funcionário público, mas não faz carreira, nunca se casa e não sobe na vida. Colabora regularmente na imprensa, enquanto escreve romances e contos. Assiste a uma fase mais avançada da metamorfose moderna do Rio. Leva uma vida boêmia e desregrada; *flâneur*, sua auréola, a exemplo de Baudelaire e ao contrário de Machado de Assis, já caiu na lama; ele não é um artista conspícuo. Após ter publicado três romances e numerosos contos, candidata-se por duas vezes a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras – aquela mesma de que Machado de Assis era fundador e presidente perpétuo –, sendo por duas vezes recusado, enquanto grossas mediocridades são eleitas. Sem renome e sem posição, encastela-se no ostracismo rancoroso de quem não conhece o seu lugar. Morrerá cedo, aos 43 anos, após ter sido várias vezes internado em hospícios para curas de desintoxicação. Suas relações com a cidade, tanto na peregrinação diária quanto nos escritos, são bem diversas das de Machado de Assis. Para começar, não se sentia em casa nela, mas como alienígena, devido à cor de sua pele. Ademais, era mal ajambrado, mal apessoado e nada respeitável. Seu olho agudo de pária fisga as diferenças sociais, aquilo que sentem as pessoas de cor, os pobres e até mesmo as mulheres.⁹ Quanto a estas últimas, ele as analisa, entre outras, em *Clara dos Anjos* e na personagem Olga de *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Lima Barreto anota e descreve o movimento da população na cidade, à medida que os pobres são expulsos para a

periferia pelo melhoramento do Centro. Observa igualmente aqueles que chegam do interior cheios de ilusões, atraídos pelo brilho da metrópole mas fadados ao insucesso, como o Rubião de Machado de Assis, mas invertendo o ângulo do flagrante. É assim que vai registrando a segunda fase de prosperidade do Rio, aquela que se segue à proclamação da República.¹⁰

O mais bem acabado de seus romances – *Triste fim de Policarpo Quaresma*¹¹ – empreende, com seriedade e sátira, a criação de uma personagem procurando encontrar seu lugar na cidade do Rio. O que complica a vida de Policarpo, a todos os títulos simpático e decente, é ser um patriota sincero, desejoso de fazer alguma coisa por sua pátria, a qual não é reciprocamente nem acolhedora nem agradecida.

Mais um funcionário, Policarpo luta pela implantação no país de uma língua não estrangeira, o tupi, abrindo uma crise em sua vida. Isso se passa no Centro da cidade, que se torna para ele o espaço do desastre. Insatisfeito, e já que o tupi só lhe trouxera aborrecimentos, Policarpo tenta encontrar o verdadeiro Brasil indo praticar a agricultura num sítio que possui na periferia. Sem êxito: entre outros flagelos naturais e sociais, as formigas chegam e arrasam suas modestas plantações. Tendo fracassado no Centro e no arrabalde, ou seja, nos espaços extremos, Policarpo recua para o espaço intermediário, ou seja, para o bairro suburbano onde viviam sua família e seus amigos. Entretanto, lá também nada vai em frente, as pessoas o entediam, a mediocridade é insuportável. Convicto de seus elevados princípios, prossegue em sua demanda da autenticidade nacional e tenta sucessivamente o violão – mal-visto porque associado aos pobres –, o folclore e as religiões africanas, quando vislumbra nova oportunidade.

Estoura a revolta da Armada (1893), uma dentre as inúmeras que marcam o período de consolidação do recente regime republicano. Policarpo procura seu velho camarada Floriano Peixoto, agora presidente, e se apresenta como voluntário para a defesa da cidade do Rio, bombardeada pelos navios rebeldes na Baía da Guanabara. Contudo, o novel voluntário vem a protestar contra a execução sumária dos prisioneiros, e acaba por ser ele mesmo enviado para o fuzilamento. É esse o triste fim de Policarpo Quaresma.

O leitor, se quiser, pode reter a impressão de estar diante de uma reflexão, aliás sutil, sobre as acusações dirigidas contra Machado de Assis, quando se dizia que ele não era patriota porque ignorava a exótica natureza brasileira, ou porque era reticente quanto ao entusiasmo investido nas causas políticas do tempo, ou porque não retratava as camadas e a cultura populares. Pode lembrar-se também de que outro escritor, este branco e engenheiro diplomado, atravessava o mesmo espaço que assistiu ao triste fim da personagem de Lima Barreto. Euclides da Cunha – que virá a travar relações pessoais e corresponder-se com Machado de Assis,¹² bem como a pertencer à Academia Brasileira de Letras –, então recém-formado pela Escola Superior de Guerra, fora naquela quadra designado para trabalhar nas fortificações das docas contra os mesmos revoltosos. Cruzou-se igualmente com Floriano Peixoto, de quem fora por curto período ardente admirador, assim como se engajara nas causas da abolição e do republicanismo. Deixou sobre o líder algumas páginas fortes: “O Marechal de Ferro”, de 1904, e “A esfinge (De um diário da revolta)”, datado de 8 de fevereiro de 1894, quando se achava realizando aquela tarefa profissional, ambos recolhidos em *Contrastes e confrontos* (1907), a que se somam menções em *Os sertões* (1902) e uma entrevista com o marechal relatada em carta a Lúcio de Mendonça, datada de 1904.

São do segundo texto algumas observações como esta: “...me penitencio do uso desta espada inútil, deste heroísmo à força e desta engenharia mal-estreada...”. Ao receber uma turma de operários recrutados a laço, comenta que eles eram “patriotas sob a sugestão irresistível dos rifles desembainhados e pranchadas iminentes”. E acrescenta, ponderando a contraditória situação em que se encontrava enquanto procedia às fortificações: “Urgia por mãos à tarefa. Certo não desfaleceria da minha banda a defesa da *Legalidade* – belo eufemismo destes tempos sem leis”.

Dez dias depois, Euclides extravasaria sua indignação ante o que presenciara e em que fora envolvido como engenheiro-militar, ao escrever duas cartas abertas à *Gazeta de Notícias* (18 e 20 de fevereiro de 1894). Nelas, protesta, em nome de “um país nobilitado pela forma republicana”, contra a idéia de executar sumariamente os prisioneiros: o senador João Cordeiro sugerira no Parlamento que se jogasse dinamite nas cadeias

onde estavam presos os revoltosos. O gesto, que conheceu uma certa notoriedade, se aproxima daquele de Policarpo Quaresma, ao qual pode ter inspirado: em ambos, trata-se de sincero impulso em defesa dos direitos democráticos dos oprimidos. Ambos estavam fadados ao desastre. A punição de Euclides foi menos letal que a de Policarpo e não passou de um exílio branco, muito de uso nas forças armadas da época, resultando em sua remoção para a cidadezinha de Campanha, no interior de Minas Gerais. À época, seu sogro e um dos proclamadores da República, o General Solon Ribeiro, sofreu o mesmo tipo de castigo (após ser preso e repreendido em ordem-do-dia), sendo mandado por Floriano, com quem se desentendera por defender a Constituição, para Mato Grosso. O fato é comentado em carta que Euclides lhe escreveu já de Campanha, datada de 6 de junho de 1894, onde externa bastante de seu próprio desgosto. A partir de então, Euclides permaneceria em desgraça ante o regime, como confidencia ao sogro logo depois, em carta de 10 de janeiro de 1895, a crer em suas palavras: "... nada conseguirei de uma política enredadíssima e listrada pelas raias rubras de jacobinismo que me vê com maus olhos". Datam de sua punição algumas cogitações de abandonar o exército, expressas na mesma carta, e os primeiros passos para concretizar a decisão, que logo depois o levará à reforma, em 1896.

Tudo se passa na mesma cidade e na mesma época, e a fantasia se deleita em reconstituir percursos e cruzamentos imaginários. Entretanto, e em suma, a cidade de Machado de Assis e de Lima Barreto é e não é a mesma. Trata-se, sem dúvida, de uma certa aglomeração urbana onde ambos viveram. Contudo, assim como seus percursos cotidianos não coincidem, entre os espaços de um e de outro instaura-se uma relação que é antes de oposição.

Machado de Assis ou estava em casa, em sua residência do belo bairro de Cosme Velho, ou em outros espaços nobres do Rio: a Academia, sua editora, a Ópera, o Ministério, as ruas principais do Centro. Ao contrário, Lima Barreto morava no subúrbio pobre, freqüentava os cafés e bares de má reputação, era

cliente de hospícios e hospitais – todos, espaços que assombram sua ficção e seus diários íntimos.

De fato, os roteiros respectivos dos dois escritores não se recobriam, apesar de terem eles pertencido simultaneamente à cena literária do Rio durante quase dois decênios. O resultado estético dessa situação paradoxal é igualmente a seleção de diferentes espaços em suas obras, os quais passam de icônicos a simbólicos.

* * *

Levando em conta todos esses elementos, quem sabe se deveria acrescentar ainda mais um, ou seja, o de que não era simples ser um escritor mulato e pobre no Brasil da época – seja essa condição assumida, como no caso de Lima Barreto, seja ela negada, como no caso de Machado de Assis.

Gilberto Freyre estudou a irresistível emergência daquilo que foi uma “fulgurante plebe intelectual”.¹³ Dando os primeiros sinais no Império mas avolumando-se até atingir a República, a ascensão social de bacharéis e mulatos, às vezes coincidindo num só indivíduo, indicia a debilitação do poder do antigo patriciado rural concomitante à urbanização. Entre os bem-dotados plebeus que agora galgavam postos na vida pública da cidade, percebe-se a pressão causada pelo temor das origens suspeitas.

Euclides da Cunha proclamou-se “misto de celta, de tapuia e grego”.¹⁴ Coelho Neto reiterava ser “o último dos helenos”. Sílvio Romero apressou-se a repelir a suspeita de sustentar não desinteressadamente a miscigenação, publicando sua genealogia só de ancestrais lusos.¹⁵ O fantasma persecutório da mistura africana assombrava a todos, que assim a seqüestravam. Machado de Assis, em “O alienista”, escarnece do privilégio alcançado pelos cidadãos de Itaguaí de portar um certo anel no polegar esquerdo, desde que *declarassem* ter nas veias “duas ou três gotas de sangue godo”. O escritor não elucida mais essa excentricidade, dentre as tantas que acometem os itaguaienses. Mas os godos, colonizadores da península ibérica, eram brancos, e a etnia é a portuguesa – nem índia, nem negra. Foi o alienista quem obteve da Câmara a autorização do privilégio, para em seguida trancafiar na Casa Verde os inúmeros que dele

se valeram. Diz o texto que sua iniciativa pode ter visado a desmascarar novos loucos, além de enriquecer um ourives amigo. A estocada magistral fica camuflada, como de hábito nesse autor, pela cortina de fumaça dessas e de outras cavilações.

Para que o leitor se dê conta da densidade semântica, e até das implicações psicanalíticas, da questão, basta ter em mente a carta que Joaquim Nabuco escreveu a José Veríssimo por ocasião da morte de Machado de Assis em 1908.¹⁶ Os dois primeiros, como se sabe, eram brancos; todos os três eram bons amigos, pertenciam à Academia Brasileira de Letras e figuravam entre os mais influentes membros da intelectualidade coeva.

Um trecho da referida carta assim reza: “Seu artigo no *Jornal* está belíssimo, mas esta frase causou-me um arrepio: ‘Mulato, foi de fato um grego da melhor época’. Eu não teria chamado o Machado *mulato* e penso que nada lhe doeria mais do que essa síntese. Rogo-lhe que tire isso, quando reduzir os artigos a páginas permanentes. A palavra não é literária e é pejorativa, basta ver-lhe a etimologia. Nem sei se alguma vez ele a escreveu e que tom lhe deu. O Machado para mim era um branco, e creio que por tal se tomava; quando houvesse sangue estranho, isto em nada afetava a sua perfeita caracterização caucásica. Eu pelo menos só vi nele o grego. O nosso pobre amigo, tão sensível, preferia o esquecimento à glória com a devassa sobre suas origens”.

NOTAS

¹ V. BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Paris: PUF, 1957. BENJAMIN, Walter. “Paris, capital do século XIX”, in *Walter Benjamin*, org. e trad. Flávio Kothe, São Paulo; Ática, 1985; e *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. BOLLE, Willi, *Fisiognomia da metrópole moderna*, São Paulo, EDUSP, 1994.

² PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo; Brasiliense, 1945. FAORO, Raymundo. *A Pirâmide e o Trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2a. ed., 1976.

³ BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. DIMAS, Antonio, *Tempos Eufóricos – Análise da Revista Kosmos: 1904-1909*, São Paulo; Ática, 1982.

⁴ KOSERITZ, Carl von. *Imagens do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1980.

⁵ CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis", in *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 3a. ed., 1995, ao analisar as várias etapas da recepção do autor, adverte para a extravagância romântica de uma crítica que viu nele um mártir.

⁶ "Estilo velado" e "Retórica do subentendido", na definição de MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, 3a. ed., p. 178.

⁷ GLEDSON, John. *Machado de Assis – ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986; *Machado de Assis – impostura e realismo*, Companhia das Letras: São Paulo, 1991; bem como suas edições de crônicas em *Bons dias*, São Paulo: Hucitec, 1990 e *A Semana*. São Paulo: Hucitec, 1996. V., em outra direção, SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

⁸ ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897. CANDIDO, Antonio. "Fora do texto, dentro da vida", in *A Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

⁹ COUTINHO, Carlos Nelson. "O significado de Lima Barreto na literatura brasileira", in *Realismo e Anti-realismo na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. CANDIDO, Antonio. "Os olhos, a barca e o espelho", in *A educação pela noite & outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987.

¹⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*, São Paulo, Brasiliense, 1983. NEEDELL, Jeffrey D. *A Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹¹ Publicado em folhetins no *Jornal do Comércio* em 1911 e em livro em 1915.

¹² TRAVASSOS, Renato. *Cartas de Machado de Assis e Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: Waissman, Reis & Cia., 1934.

¹³ A frase é de Gilberto Amado, citada em Gilberto Freyre, *Sobrados e mucambos*, Rio de Janeiro, Record, 1990, 8a. ed., Cap. XI – "Ascensão do bacharel e do mulato", à p. 585.

¹⁴ CUNHA, Euclides da. "Dedicatória a Lúcio de Mendonça", in *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966, Vol. I, p. 656.

¹⁵ ROMERO, Sílvio. *Passe recibo (réplica a Teófilo Braga)*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, 1904, ps. 31, 32 e 52.

¹⁶ *Revista da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro, v. 22, n. 115, julho de 1931.



A CIDADE E O DESERTO
(Des)caminhos urbanos no *Grande sertão*

Ettore Finazzi-Agrò
Universidade de Roma «La Sapienza»

Rosa's novel should be looked at from an urban point of view implicated in the great desert of the Sertão, since to achieve some understanding on our belonging to someplace we should be ready to abandon it, or to get lost in it if we were to find our way in it. In the long talk of Riobaldo to his city visitor, the Sertão becomes the all-comprehensive space about which nothing can be stated for certain, a hybrid space of undecidability and errance. The profuse antinomies of the narrative, such as civilization/wilderness, inland/coast or sacredness/damnation, are neutralized in the several crossroads that connect the diegesis, trying to say a Brazilian paradoxical identity which *is*, although it is not one.

A pergunta que agora começa a roer dentro da tua cabeça é mais angustiante: fora de Penteseila existe um fora? Ou, por mais que te afastes da cidade, nada mais fazes do que passar de um limbo a outro sem conseguir sair dela?

Italo Calvino, *As cidades invisíveis*

Para entendermos a cidade — creio eu — deveríamos estar todavia dispostos a abandoná-la; isto é, deveríamos ser capazes de nos apartar para tentar perceber de que (de que lugar e de que tempo) somos verdadeiramente parte. Cada um de nós, cidadãos, com os olhos repletos daquela “plenitude excessiva” marcando o universo urbano, com os sentidos fatigados por aquele tempo acelerado e vorticoso dominando a nossa existência, deveria, em outras palavras, ser capaz não só de desviar o olhar para o *alhures* em relação à cidade, para o vácuo que nos (e a) cerca e que talvez nos (a) institui, mas também de animar esse *alhures*, de povoar esse vácuo sem cadência e sem decadência. Cada um de nós, por fim, deveria não só conseguir criar uma distância, um espaço, entre nós e o espaço em que vivemos, mas, em boa medida, deveria também conseguir habitar (n)a própria distância, o próprio desvio, e deveria conseguir interrogar, de lugares e tempos “outros”, o *aqui* e *agora* em que estamos mergulhados: mergulhados demais na evidência do presente para nos deixar tentar do *alhures*; vinculados demais a uma história que nos inventa e que nos representa, envolvendo-nos numa genealogia tranqüilizadora, incluindo-nos numa identidade contrafeita, embalando-nos numa memória sumária que suprime toda complexidade — entorpecidos demais, enfim, pela falsa e sossegante certeza em que vivemos para nos deixar incomodar pela dúvida, pela eventualidade da hipótese.

Para entender a Grande Cidade, então, sugiro transitar pelo *Grande Sertão*, pelo deserto grande (se a palavra *sertão* deriva, segundo parece, de um adjetivo, *desertanum*) que tudo compreende, também nós, também a cidade toda e todas as cidades, visto que ele é «do tamanho do mundo». Uma obra, a de Guimarães Rosa, a que o atributo de “grande” está porém apertado, remetendo de fato para um ilimitado que só pode ser entendido na recusa de qualquer distinção, na perda de qualquer limite lógico: ou seja, fazendo-se invadir pelo sertão e, por outro lado, invadindo-o todo com a desmedida complexidade do Eu. Citando:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador [...]. O sertão está em toda a parte... (p. 11)

Sertão é sozinho. Compadre meu Quelemém diz: que eu sou muito do sertão? Sertão: é dentro da gente. (p. 199)

Esse espaço que está em todo lado e que não se define, que se abre à viagem e que se fecha na indistinção, que pode ser a-colhido dentro de quem o vive e que pode se divulgar para além de qualquer pretensão de sentido, é — como se sabe — a dimensão emblemática em que Riobaldo conta, sem interrupção e com mil devaneios, a sua estória para um «senhor, com toda leitura e suma doutoração» (p. 11), isto é, para uma pessoa sem nome e sem palavra, vinda de fora e de longe, de um lugar que não é sertão e que se delineia no seu horizonte como lugar da cultura *alta*, como dimensão espacial (e ideológica, e histórica) alternativa ao deserto, como, enfim, universo urbano. O romance apresenta-se, de fato, como um longo monólogo imperfeito, ou bem, como um diálogo virtual que está

sempre por se cumprir e que nunca se cumpre, em que a voz do outro, do alocutor, ecoa continuamente, tornando-se toda-via audível apenas através da voz do eu narrante, do locutor («Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço!» [p. 13]).

Eis uma estrutura que significa, por si mesma, algo de extremamente simples na complexidade do seu desenvolver-se: ou seja, significa que a estória contada e o seu sentido só se descobrem no interior de um incessante “estar em relação”, de um conectar-se sem fim de instâncias em aparência incongruentes ou longínquas — aquilo, precisamente, que eu definia no início como uma distância “habitada”.¹ O próprio modo de narrar de Guimarães Rosa acena, nessa perspectiva, para uma lógica que não tem lugar e que procura, por isso, o seu lugar entre verdades heterogêneas, mediando sempre entre sentidos e entre lugares alternativos, entre “lógicas” diferentes. Já que a Verdade única — aquela buscada por Riobaldo, aquela que deveria dar finalmente um significado pontual à sua existência, um remate ao seu errar — não pode ser localizada, como não o pode ser o sertão, sendo, pelo contrário, a dimensão frágil e de compromisso que está no meio de qualquer antinomia. A verdade enfim, ainda como o sertão, pode ser apenas aquilo que nos surpreende na ingênua e arbitrária solidez das nossas certezas, aquilo que nos *ad-vém* pondo em dúvida o nosso hábito de distinguir, abolindo toda lógica estabelecida e, justamente, habitual:

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia... (p. 46)

Sertão — se diz —, o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem. (p. 244)

Nessa perspectiva, o sertão é o absurdo que desdiz todo princípio — também aquele da não-contradição, visto que o deserto é, de um lado, o que se opõe e se confronta com a cidade, mas, do outro lado, é o próprio confrontar-se e o seu ter lugar: ou seja, é o espaço inconcluso em que a cidade se espelha

e se inclui, assim como no discurso infundável e infundo de Riobaldo se integra e se determina também o discurso do Outro, do homem vindo do espaço e do tempo urbanos, imbuído dos seus valores e dos seus significados.

A meu ver, deve ser ainda avaliada plenamente a eficácia hermenêutica, além do alcance histórico, dessa escolha formal e expressiva feita por João Guimarães Rosa: contra qualquer definição das diferenças, contra qualquer determinismo espacial e/ou ideológico que desde sempre tem marcado, nos vários âmbitos interpretativos, a reflexão sobre a identidade brasileira, o escritor opõe uma resposta (seja mesmo poética, seja mesmo de natureza estilística ou estrutural) que derruba os postulados de partida, chegando a um paradoxo que, na minha opinião, é o próprio paradoxo brasileiro (não me atrevo, por cautela, a defini-lo como “americano”) — a saber, que uma identidade exista, que ela *seja*, no seu não ser *uma*; que os dois ou os muitos se combinem numa unidade no próprio persistir dos dualismos e na evidência mesma da multiplicidade. Não, repare-se, a simples “mestiçagem”, mas sim a definição de um espaço neutro, inconcluso e inconcludente, em que a diferença consiga encontrar o seu sentido e nele se resolva sem se dissolver, sem se confundir na indiferença.

O escritor, nessa perspectiva, colocou-se o problema de como representar a antinomia histórica que atravessa desde sempre a cultura brasileira — que a parte e a compõe, que a implica e a explica —, e o resolveu, justamente, instalando-se naquela “plica”, isto é, naquela dobra, naquele entremeio que não é nem uma coisa nem a outra e é ambas as coisas ao mesmo tempo. Para comprovar tudo isso, vale talvez a pena de considerar a acusação de “barroquismo” que tem sido várias vezes lançada ao estilo rosiano e que encontra a sua *explicação simples* (que vem, de fato, de *sim-plex*, cujo significado original era, ao que parece, “dobrado uma vez”) nas afirmações de Gilles Deleuze: «o Barroco não remete para uma essência, mas para uma função, para um traço. Nunca acaba de fazer dobras. [...] O seu traço marcante é constituído pela dobra prolongando-se ao infinito».² É esse, a meu ver, também o traço marcante da escrita de João Guimarães Rosa: o de dizer, de modo obscuro e “precioso” — ou seja, ainda “barroco” —, a contradição para a desdizer sem fim; o de percorrer as pregas intermináveis de uma

verdade sempre redobrada, sempre envolta em si mesma, para chegar a significar (ou a *inter-dizer*) também aquele Interdito sobre o qual assenta toda "veracidade", ou seja, toda possibilidade de manifestar a "dupla verdade" escondendo-se no âmbito da expressão (a dobra, enfim, guardada no signo, a barreira correndo entre significante e significado). Assim fazendo, ou seja, acompanhando as sinuosidades de uma palavra que questiona a si mesma, ele acaba por nos mostrar, na complexidade do arabesco, a possibilidade de um sentido solar e finalmente *simples*, obtendo, aliás, das mil oposições entre as coisas e das infinitas combinações entre elas, a precariedade de uma figura espacial, em que, mais uma vez, a distinção entre os lugares e entre as coisas se compõe dentro de uma unidade "carregada de tensões".

A figura, é obvio, ainda é o sertão, espelhando-se, sem se reconhecer plenamente, no Grande Sertão: lugar real que fantasia a sua infinidade ou espaço finito realizando-se nos lugares circunscritos e antinômicos que a existência (e, por ela, a história, como conto e como crônica) atravessa, seguindo o traçado das incontáveis veredas. Figura híbrida, então, ou híbrido figurando-se e materializando-se em personagens e em eventos que vivem só dentro e através da sua ambigüidade: Diadorim, o homem-mulher, o anjo seduzido pelo Mal e sedento de vingança, e, do outro lado, especularmente, o Hermógenes, "da estirpe de Hermes" (seguindo a etimologia), duplo nos seus comportamentos, fisicamente incongruente, cruzamento "grosso" de «um cavalo e duma jibóia» (p. 136).³ Na obra de Rosa, enfim, tudo é dividido, distinto, contraposto, relegado ao interior de uma forma e de uma substância determinadas; mas tudo é também nebulosamente interligado, tudo é entrecruzado, cada forma e substância se dobra sobre si mesma e se desdobra no seu contrário, penetra nele e por ele é penetrada.

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados...Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz

a esperança mesmo do meio do fel do desespero.
Ao que, este mundo é muito misturado... (p. 144).⁴

Perante as exigências de clareza, perante a necessidade de distinções do homem, a realidade parece recuar na indistinção e na mescla. Também aquele que precisaria de «os todos pastos demarcados» é obrigado a averiguar que a dimensão em que e de que ele fala, aquele sertão que é o mundo, lhe propõe apenas «pastos que carecem de fechos»: lugares sem definições, sensações confusas, noções misturadas e sem ordem. Uma dialética, enfim, inacabada e inacabável, que não se fecha em âmbito nenhum (nem ético, nem estético; nem físico, nem metafísico; nem diegético, nem extradiegético...), prorrogando a interrogação para além da conclusão da obra. Se, com efeito, a questão principal do romance é aquela que é logo colocada, no início dele – ou seja: «o diabo existe e não existe?» (p. 12) –, a resposta nunca chegará, tornando o romance o espaçamento infinito de uma dúvida, ou ainda (segundo a etimologia de duvidar, que vem do latim *duo habitare*), a habitação daquilo que é duplo, geminado, híbrido, diabólico e, ao mesmo tempo, divino, simbólico.

Como na língua, no particularíssimo idioleto rosiano, assim também no discurso, na *estória* que é contada e nunca esgotada, aquilo que é dito encontra, de fato, em si mesmo o seu “contradito”: numa prática paradoxal alimentando-se de uma extrema precisão e desembocando, porém, numa total indefinição. E é como se a realidade, observada ao microscópio com fanática atenção, desatasse a nossa vista para aquela irrealidade que nela se esconde; é como se as coisas, contempladas demasiado de perto, revelassem as suas orlas desfiadas, as suas secretas e interditas afinidades, que impedem, depois, de confiar nas diferenças e obrigam, pelo contrário, a repensar ao infinito a continuidade daquilo que se mostra discreto, a sobreposição de noções que aparecem distintas, divididas e diferentes e que, contrapondo-se, se confundem numa perspectiva, sendo essa, por sua vez, una e dupla.

É isso o que parece também acontecer, no Grande Sertão rosiano, com aquela antinomia difusa, persistente, “grande”, dividindo o Brasil (e mais em geral, o espaço americano) em duas dimensões: a do pleno e a do vazio, do *aqui* e do

alhures, do santo e do danado, do civilizado e do selvagem, da costa e do interior, do culto e do inculto – da cidade e do deserto, finalmente. Uma contradição que aparenta “fazer” a história dessa Nação e que, segundo Guimarães Rosa a meu ver demonstra, é na verdade espaço contraditório fazendo-se história duvidosa, estabelecendo e neutralizando as oposições, colocando-se de viés sobre elas e tornando-as, assim, inconclusas e inconcludentes. Descobre-se, aliás, nessa mesma inconclusão, a possibilidade de uma definição concludente, hermenêutica e historicamente conclusiva: isto é, que para entender a cidade é preciso transitar pelo deserto e que para interpretar o sertão tem que ser levada em conta a perspectiva urbana. Deve-se saber todavia sempre, por outro lado, que o deserto contém a cidade e que a instância urbana é “convocada” e perceptível só na voz daquele que «é muito do sertão», só dentro e através da instância outra e alternativa que detém a palavra e que nos interroga sem fim do interior da sua rústica, ambígua, simplicidade.

Por isso, então, o romance “grande” do escritor mineiro não tem limites, nem estruturais nem de gênero, alinhando e atravessando, no seu percurso, todas as diferenças que o discurso histórico-cultural (e o discurso artístico, como parte dele) tem amontoado no interior de um espaço difuso. Não por acaso, todos os leitores da obra de Rosa não têm acertado na aposta de a definir, de a compreender e de a “prender” dentro de um gênero específico: as hipóteses se têm acumulado, mas as formas propostas (epopéia, novela de aventuras, drama, conto lírico...) se têm mostrado incapazes de conter uma escrita que vive de contaminações, de trânsitos, de cruzamentos. É, aliás, o que declara o próprio texto, visto que todos os eventos principais contados por Riobaldo acontecem em encruzilhadas ou em lugares em forma de cruz, e visto que, aliás, a palavra *travessia* – no seu significado ambíguo de “passagem” e de “cruzamento” –, depois de ter transitado pela obra inteira, é chamada a fechá-la:

Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. (p. 385)

É essa escrita afinal, a de Guimarães Rosa, que transita penosamente por todas as antinomias (também, ou talvez, sobretudo e preliminarmente por aquela entre escrita e oralidade), colocando-se de viés sobre as distinções, descortinando a incerteza que se esconde em toda certeza, em toda lógica categórica, em todo registro literário. *Grande sertão: veredas* é esse texto que se alimenta, por exemplo, da copiosa tradição do romance regionalista, mas que não é possível incluir nela; texto, aliás, que alude à cultura “erudita”, “letrada”, “urbana”, mas que elude todas essas alusões na rudimentar, “barroca” simplicidade do conto oral. A sua natureza, de fato, parece-me ainda contida apenas na natural complexidade da “mistura” ou na artificial suspensão da “passagem” – até o ponto de me levar a defini-la, num ensaio meu, como “obra da passagem”, remetendo-a, de modo implícito e em aparência incongruente, ao *Passagen-Werk*. Essa definição encontra todavia suportes não fortuitos na releitura de Guimarães Rosa à luz, justamente, das figuras urbanas propostas por Walter Benjamin;⁵ ou ainda, nos estudos recentes sobre esse “mundo misturado”, suspenso entre cidade e sertão, de Davi Arrigucci;⁶ ou enfim, nas citações contínuas do texto rosiano que descubro nos estudos sobre as cidades brasileiras de Massimo Canevacci.⁷

A forma do Grande Sertão volta, nesse sentido, a se mostrar exemplar, visto que o escritor ostenta um falso diálogo sendo, na verdade, um monólogo ininterrupto ou ainda ele constrói um longo monólogo escondendo um diálogo cerrado. Quem conta é um emblema do sertão, do deserto e do inculto, mas é também, ao mesmo tempo e por paradoxo, um homem letrado e nascido na cidade, como aliás aquele com quem ele dialoga, ainda mais claramente cidadão e mais declaradamente culto: na relação – falsa e real, a um tempo – entre esses dois que são um ou no desdobramento daquilo que é uno na duplicidade inconciliável do outro, o que se delineia é a duvidosa complexidade de uma cultura alimentando-se de contradições e vivendo de compromissos, sendo uma na sua pluralidade e plural na sua homogeneidade. Essa é uma cultura, repare-se, que também do ponto de vista histórico imaginou e construiu a sua capital no meio do deserto e que, por outro lado, contempla no interior do espaço urbano, dentro dos seus confins, dentro da limitação da sua forma, a infinita abertura de um espaço

disforme (e basta, por isso, considerar o exemplo da “grande São Paulo”).

Talvez, apenas examinando os vestígios ou as ruínas dessa Cidade invisível, dispersa nas mil encruzilhadas, nos incontáveis caminhos, nas veredas infinitas sulcando o Deserto, e, por outro lado, detectando os indícios do grande sertão disseminados nos labirintos da grande cidade, conseguiremos finalmente descobrir e entender, na distância e na “perda” marcando a obra de Guimarães Rosa, o segredo de uma cultura geminada e unitária, diferente e idêntica, que como Astérion, o Minotauro, personagem híbrido e devorador, se esconde justamente no âmago de qualquer labirinto, sendo ao mesmo tempo a essência dele e a sua representação simbólica, a sua assombrosa e maravilhosa “figura”.

Como escreveu ainda Benjamin: «Não saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. [...] Aprendi tarde esta arte; ela rematou uma necessidade, de que os primeiros sintomas foram os labirintos rabiscados nos mata-borrões dos meus cadernos».⁸ É provável, então, que no fim de qualquer travessia, no fundo de toda vagueação ou no seu centro ilocável, se situe (sem, todavia, “se situar”) a aprendizagem penosa, a aquisição irreversível de uma verdade ambígua e duvidosa, que nunca nenhuma espada, desmembrando-a, conseguirá abolir.

NOTAS

1 Retiro essa imagem do volume de Pier Aldo Rovatti intitulado, justamente, *Abitare la distanza. Per un'etica del linguaggio*. Milano, Feltrinelli, 1994. É bom lembrar, todavia, que o estudo de Rovatti enfrenta questões e debate temas que não cabem no horizonte problemático deste meu texto.

² DELEUZE, G. *Le pli. Leibniz et le Baroque*. Paris: Minuit, 1988. p. 5. Sobre a noção de *sim-plex*, veja-se Agamben G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino. Einaudi, 1977. p. 196-89.

³ Sobre a “duplicidade” mítica de Hermes e dos seus descendentes, a referência obrigatória é ainda o importante livro de Lopez-Pedraza, R. *Hermes and his children*. Dallas: Spring, 1977.

⁴ Leia-se também esta outra frase em que reaparece o desejo de Riobaldo de discriminar entre noções diferentes: «O que assenta justo é cada um fugir do que bem não se pertence. Parar o bom longe do ruim, o são longe do doente, o vivo longe do morto, o frio longe do quente, o rico longe do pobre. O senhor

não descuide desse regulamento, e com as suas duas mãos o senhor puxe a rédea» (p. 248-49).

⁵ Estou me referindo, claro, ao importante livro de BOLLE, Willi *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 280-86. Do mesmo autor, leia-se também (ou sobretudo) o artigo em que desenvolveu e levou até as suas conseqüências extremas o discurso sobre Rosa como “romancista urbano”: «Grande Sertão: Cidades», *Revista USP*, n° 24 p. 80-93, DEZ.-FEV. 1994/95.

⁶ Leia-se, em particular, aquilo que D. Arrigucci Jr. escreveu no seu importante estudo «O mundo misturado (Romance e experiência em Guimarães Rosa)» (reeditado várias vezes, mas que eu cito de AA.VV., *Pensamento brasileiro*. Palermo; São Paulo: Ilha Palma; CEB Roma, 1995, p. 283-320): «Arrancando do meio do sertão, a fala do Narrador se dirige para a cidade; o livro por assim dizer traz para o presente e para o mundo urbano as peculiaridades de uma região em princípio atrasada, imersa em outros tempos: esse é o movimento do mito à pergunta pelo sentido; do espaço arcaico, em múltiplas gradações, rumo ao espaço urbano e moderno do universo burguês» (p. 302).

⁷ Veja-se sobretudo a edição brasileira do seu livro sobre São Paulo: *A cidade polifônica*: ensaio sobre a Antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

⁸ «Infância em Berlim por volta de 1900», *It.* BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1989, v. 2, p. 73.

**A QUESTÃO REGIONAL E A CONSTRUÇÃO
DA NAÇÃO BRASILEIRA**

Maria Teresa Miceli Kerbaux
Universidade Estadual de São Paulo/Araraquara

This article analyzes the regional cleavages as a fundamental mechanism of the Brazilian State organization and stabilization and the way that this mechanism obstructed the building of a strong solidarity with a territorial base that would sediment the building of the nationality.

A eleição presidencial brasileira de 1994 reintroduziu no debate político do País a temática da regionalização na política nacional. A eleição de um presidente da República originário do Estado de São Paulo e implicitamente a adesão de elites políticas nordestinas a um projeto de governo centrado na modernização do país recolocaram o papel das elites políticas regionais na organização e reestruturação do Estado Nacional.

A pesquisa que estamos desenvolvendo tem como objetivo entender a constituição e permanência, até hoje, das clivagens regionais como mecanismo fundamental da organização e estabilização do Estado brasileiro e como esse mecanismo impediu a construção de uma forte solidariedade de base territorial que sedimentasse a construção da nacionalidade.

A história da República brasileira é pautada pela história dos regionalismos. De 1889 a 1930, durante a Primeira República, as oligarquias regionais dominaram o Estado, estabelecendo um padrão de clivagens regionais intimamente relacionado com os temas da centralização *versus* autonomia regional.

O regime Vargas (1930-1945), apesar de todas as tentativas, não eliminou as oligarquias regionais que caracterizaram o primeiro período republicano. Sua dependência em relação ao governo central aumentou, ao concentrar poder na esfera federal, onde melhor poderiam adequar o seu jogo de interesses. A lealdade dos atores políticos dependia em primeira instância de seu vínculo regional.

As tendências no sentido de um aumento do poder executivo, de uma participação cada vez maior do Estado nacional na vida social e econômica do País, da cooptação contínua das lideranças locais

em todos os níveis, e da subordinação da vida econômica ao processo político seriam firmemente estabelecidas durante o regime Vargas e nunca diminuiriam desde então. Ao mesmo tempo, no entanto, as divisões inter-regionais se transformavam gradualmente em divisões intra-regionais e nacionais, em um processo iniciado no Rio de Janeiro e que continuaria a ser um fenômeno essencialmente urbano. (Schwartzman, 1975, p.135)

Apesar disso, São Paulo, o maior centro econômico do País, nunca teve a importância política que seu peso econômico sugeriria. Segundo Schwartzman (1975), São Paulo concentrava “formas embrionárias de representações políticas”, no sentido de apresentar grupos de interesses ativos preocupados com a implementação de políticas governamentais. Cabe ressaltar, no entanto, que embora essas “formas embrionárias de representação política” tenham sido significativas para manter o Estado de São Paulo como uma entidade politicamente diferenciada do resto do País, elas “... nunca chegaram a ser suficientemente fortes para moldar o quadro político nacional” (*op. cit.*, p. 23), o que acarretou uma “relativa deprivação política” de São Paulo, no período 1945-64, no Estado Nacional, como pode ser notado pelo tamanho reduzido dos partidos nacionais (UDN, PSD e PTB) no estado e pela força do PSP, partido que atuava através de um padrão cartorial e clientelista.

Durante o regime militar (1964-1985), o governo buscou consolidar a solidariedade territorial através da integração nacional com a interiorização do desenvolvimento, fortalecendo o vínculo nacional. Assim, graças especialmente às eleições indiretas para o governo estadual, a temática da regionalização praticamente desaparece dos debates da política nacional, exceção feita à candidatura de Delfim Neto ao governo paulista, durante o governo Geisel, quando a questão paulista reaparece no cenário nacional.

O processo de redemocratização do País, a partir de 1982, trouxe para o debate político a descentralização como forma de fortalecer e consolidar a democracia, através da delegação ou transferência de funções para outras unidades de governo. Os rumos que esse debate tomou, especialmente na questão da

descentralização fiscal e das políticas sociais, indiretamente retomam a questão regional, via redefinição do papel estratégico do governo federal em um novo arranjo federativo.

Estas questões aparecem fortemente na Constituinte de 1988, especialmente no que se refere ao sistema de representação no Legislativo, que se manteve desequilibrado, graças à regra da proporcionalidade, consagrada no parágrafo 1º do Artigo 45 da Constituição de 1988. O estabelecimento de um mínimo de 8 e um máximo de 70 deputados federais por estado acabou produzindo uma sub-representação dos Estados cuja população excede em muito o limite imposto pela Constituição. O estado mais prejudicado foi São Paulo, com um déficit de 54 deputados, e os mais beneficiados foram os novos estados do Norte: Roraima, Amapá, Rondônia, Tocantins e Acre e os estados do Nordeste. A mais flagrante distorção diz respeito ao estado de Goiás, que conserva o mesmo número de representantes, mesmo depois do desdobramento de seu antigo território em estado de Tocantins.

O Nordeste, por exemplo, vem mantendo no Legislativo federal um grupo de cerca de 100 representantes, sucessivamente reeleitos por períodos que vão de 12 a 44 anos, reunindo votos suficientes para decidir qualquer coisa no Plenário do Legislativo. Nas últimas quatro décadas, 65% da bancada nordestina no Congresso (157 parlamentares) foi reeleita por mais de dois mandatos, ou seja, mais de oito anos seguidos, o oposto do que ocorreu no Sul e no Sudeste, nesse período.

No decorrer das duas últimas décadas, a vantagem econômica de São Paulo sobre os demais estados se concentrou ainda mais, derivando daí uma desproporção demográfica que dá ao eleitorado paulista 25% do eleitorado nacional, um peso equivalente ao do Nordeste em seu conjunto. Segundo o critério a cada homem um voto, favorecer os estados menos povoados equivaleria a criar duas classes de eleitores, favorecendo os estados mais atrasados, que conseguem eleger deputados com votações mínimas, impedindo a construção de direitos universais e interesses públicos.

A sub-representação impõe penas para o estado economicamente mais poderoso (São Paulo), enquanto a super-representação tende a privilegiar de maneira desigual os estados periféricos, os antigos territórios e os novos estados do

Centro-Oeste, de grandes espaços e de população rarefeita. Nessas a presença estatal é extremamente difusa e a vulnerabilidade espacial coincide com o regime de fronteiras.

Nesse modelo inclusão-exclusão, apesar do sufrágio universal, o voto não tem o mesmo valor para todo o território nacional, o que afeta todas as instâncias de poder. Esse aspecto fortalece também a idéia de que federalismo equivale a regionalismo.

A Constituição de 1988, ao consagrar o princípio federativo, fortaleceu financeiramente os estados e municípios, mas deixou o governo federal em posição ambígua, visto que não deu a necessária organicidade a um processo de descentralização que atendesse a um país marcado por extremas diversidades regionais e por uma extensão continental.

A associação entre regionalismo, federalismo e descentralização passou a estar cada vez mais presente na cena política nacional. A discussão sobre o Mercosul e a formação dos blocos econômicos regionais acrescentou mais força à questão regional.

A não-dissolução dos interesses regionais ao longo da história política brasileira impediu a construção de uma nacionalidade mais forte, sedimentada na adesão universal de seus habitantes ao território. Os interesses regionais se constituíram em focos de interesses particulares e portanto de antagonismos que mantêm as desigualdades correspondentes a um determinado sistema de interesses. O não-compartilhamento de objetivos ou interesses universais impediu e impede a formação de interesses propriamente públicos.

A referência regional na política nacional brasileira presente na fala dos mais diferentes atores políticos, desde o Presidente da República, ministros, representantes de todas as instâncias administrativas, representantes da Câmara e do Senado, partidos de todos os espectros ideológicos, indica que os interesses regionais se constituem em um marco na orientação dos mesmos, correspondendo a solidariedades parciais que interferem na construção de uma referência nacional de autoridade, envolvendo obstáculos à legitimidade e ao consenso.

Como no processo de constituição nacional brasileira as solidariedades parciais correspondentes aos vínculos de natureza étnica e de classes sociais não se constituíram em

impedimentos fundamentais da construção de uma identidade coletiva, os vínculos regionais ocuparam esse espaço, envolvendo fortemente a questão da igualdade-desigualdade na constituição do Estado-Nação brasileiro.

A não-eliminação deste foco de solidariedade parcial impediu o fortalecimento da solidariedade de base territorial, sempre ligada à igualdade, que ofereceria à população uma possibilidade de todos se perceberem como iguais em relação a algum ponto de referência socialmente relevante. Acrescente-se a isso a distribuição desigual dos direitos adquiridos, com a aplicação de políticas compensatórias em contraposição a políticas universais.

Num país de extensão continental como o Brasil, onde as decisões de governo foram marcadas constantemente pelos conflitos das desigualdades regionais econômicas e políticas, essas decisões hoje também envolvem os conflitos decorrentes da organização dos mercados regionais.

O elo de solidariedade que o governo brada a todo momento é a estabilidade da moeda que recuperou parte das finanças da União, mas manteve quebrados estados e municípios pela falta de controle das finanças públicas. Essa questão não se esgota em si mesma – está ligada à constituição de um sistema político mais democrático, que aperfeiçoe as formas de representação dos vários setores da sociedade, permitindo que o Poder Legislativo seja de fato um mapa corretamente ponderado dessas forças e não um reflexo do estilhaçamento do poder político.

Portanto, a reforma política no País se faz necessária, pois permitiria a efetiva implementação dos diversos interesses que nele convivem, organizando a coletividade através do redesenho das relações entre as regiões e entre União, estados e municípios, promovendo assim a universalização dos direitos.

OBRAS CONSULTADAS

- ALBERTONI, Ettore. *Doutrina da classe política e teoria das elites*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- BENEVIDES, Maria Vitória de M. *A União Democrática Nacional: um partido em questão* (Notas para um estudo sobre a UDN de 1945 a 1964). São Paulo: Brasiliense, 1977. (Cadernos CEDEC)

- . *O Governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política (1956-1961)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- . A União Democrática Nacional. In: FLEISCHER, David V. (Org.). *Os partidos políticos no Brasil*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981. (Cadernos UNB, v. 1.)
- . *O PTB e o Trabalhismo: partido e sindicato em São Paulo (1945-1964)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CAMPELLO DE SOUZA, Maria do Carmo. *Estado e partidos políticos no Brasil (1930-1964)*. São Paulo: Alfa Omega, 1990.
- . A democracia populista 1945-1964: bases e limites. In: ROUQUIÉ, Alain et al. (Org.). *Como renascem as democracias*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARDOSO, Fernando Henrique. Os partidos políticos e a participação popular. In: FLEISCHER, David V. (Org.). *Os partidos políticos no Brasil*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981. (Cadernos UNB, v.2.)
- CARMAGNANI, Marcello (Org.). *Federalismos latinoamericanos: México/Brasil/Argentina*. México: Fundo de Cultura, 1993.
- FARIA, Vilmar. Desenvolvimento, urbanização e mudanças na estrutura de emprego: a experiência brasileira dos últimos trinta anos. In: SORJ, Bernardo e ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de (Org.). *Sociedade e política no Brasil pós 64*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- FLEISCHER, David V. Dimensão do recrutamento partidário. In: FLEISCHER, David V. (Org.). *Os partidos políticos no Brasil*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981. (Cadernos UNB, v. 1.)
- KERBAUY, Maria Teresa M. *A morte dos Coronéis: política interiorana e poder local*. São Paulo: Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica, 1992.
- . *Poder político local, do coronelismo ao populismo* (Um estudo de caso São Carlos). São Paulo: Dissertação (Mestrado) Pontifícia Universidade Católica, 1979.
- KUGELMAS, Eduardo. *Difícil hegemonia: um estudo sobre São Paulo na Primeira República*. São Paulo: Tese (Doutorado) - F.F.L.C.H. / Universidade de São Paulo, 1986.
- LAMOUNIER, Bolivar (Org.). *De Geisel a Collor: o balanço da transição*. São Paulo: Idesp/Sumaré, 1990.
- . E no entanto se move: formação e evolução do Estado Democrático no Brasil. In: *50 anos de Brasil: 50 anos de Fundação Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1994.
- LAVAREDA, Antonio. *A democracia nas urnas: o processo partidário eleitoral brasileiro*. Rio de Janeiro: Rio Fundo IUPERJ, 1991.
- LIMA JR, Olavo Brasil. *Democracia e instituições políticas no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Loyola, 1993.
- LIMA JR., Olavo Brasil de. *Os partidos políticos brasileiros: a experiência federal e regional (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- LIPPI OLIVEIRA, Lucia Maria. "O Partido Social Democrático". In: FLEISCHER, David V. (Org.). *Os partidos políticos no Brasil*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981. (Cadernos UNB, v.1.)
- LOVE, Joseph. *A Locomotiva: São Paulo na Federação brasileira, 1889-1937*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MALHEIROS, Arnaldo e MANSO, Geraldo da Costa. *Legislação eleitoral e organização partidária*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1955. v. 2.

- NUNES LEAL, Victor. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Alfa Omega, 1986.
- PRZEWORSKY, Adam. *Estado e economia no capitalismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- SAMPAIO, Maria Regina. *O partido social progressista*. São Paulo: Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, 1979.
- SAMPAIO, Maria Regina. O Partido Social Progressista em São Paulo. In: FLEISCHER, David V.(Org.). *Os partidos políticos no Brasil*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981. (Cadernos UNB, v. 1.)
- SARTORI, Giovanni. *Partidos e sistemas partidários*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- SCHWARTZMAN, Simon. *São Paulo e o Estado Nacional*. São Paulo: Difel, 1975.
- SILVA, João Carlos. *Sistema partidário e políticas públicas no Estado de São Paulo* relatório de pesquisa entregue a FUNDAP. São Paulo, 1994.
- SIMÃO, Aziz. O voto operário em São Paulo: *Revista Brasileira de Estudos Políticos*, n. 1, 1956.
- SOARES, Gláucio A. Dillon. *Sociedade e política no Brasil*. São Paulo: Difel, 1974.
- SOARES, Gláucio A. Dillon. A formação dos partidos políticos no Brasil. In: FLEISCHER, David V. (Org.). *Os partidos políticos no Brasil*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981. (Cadernos UNB, v.1.)
- WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

**GILKA MACHADO: PRECURSOR
IN A "SUBTERRANEAN TRADITION"**

Billie Maciunas
Duke University

Este ensaio é uma análise da poesia da poeta brasileira Gilka Machado. Segundo a teoria crítica de Sylvia Paixão, em seu trabalho *A repressão do desejo na poesia feminina: a fala-a-menos*, as escritoras da primeira parte do século XX usavam temas e formas dos movimentos então correntes (Romantismo, Parnasianismo e Simbolismo), porém de maneira a esconder ou reprimir a sexualidade. A partir desse estilo reticente e "feminino", Machado mostra no seu trabalho que as formas "tradicionais", quer "femininas" quer "masculinas", não serviam para exprimir a independência, erotismo e talento das escritoras menos fiéis às regras convencionais. A ousadia de Machado em exprimir fortemente os seus desejos (porém, desejos "femininos") faz parte de uma "tradição subterrânea", assim nomeada por Beth Miller, de mulheres que se sentem mais poetisas do que musas. Algumas características notadas nessa tradição são: a subversão dos símbolos religiosos; a identificação com animais ou "totens" sugestivos de sexualidade (a serpente, o gato); o uso de metáforas do corpo; uma

relação familiar com a Musa (sendo “ela” a poeta mesma em várias formas). Essa “tradição subterrânea” inclui Ana Cristina César e Hilda Hilst, duas poetisas do século XX que também transgridem no seu trabalho as normas estabelecidas pelo cânone acadêmico e o estilo abstrato de Cecília Meireles.

Gilka Machado (1893-1980) epitomizes the remarkable audacity of writing by Brazilian women of the late nineteenth and early twentieth centuries. Machado's first book, *Cristais partidos*, was published in 1915, when she was only twenty-two years old (Machado, *Apresentação* 7). In 1916 the poet was widowed with two children, a significant development considering the relative freedom of widowed women in Brazilian society to control their own property (Hahner 5). In addition to Machado's independence as a widow, she and other women of her time were afforded some emancipation through urbanization and the contemporaneous abolitionist and suffragette movements. Early twentieth-century Rio allowed women access to public spaces, and some became involved in the new liberation politics. Important also for middle class literate women was the proliferation of the Brazilian feminine press beginning in 1820. The appearance of the new presses corresponded with the increased political fervor for independence (Buitoni 12).

However free from marital roles Machado and other widows of her time were, and in spite of the entrance of more women into the literary sphere as readers and writers, she transgressed at risk expected limits of decorum for women. One of the consequences of her difference was that she remained unclassified as a writer and unhonored by literary mavens until near the end of her life.¹ In 1977, when Machado was 84 years old, Jorge Amado led a campaign to nominate her for a chair of the Casa de Machado de Assis. She was the first woman permitted this honor. Like Virginia Woolf when offered an honorary degree at a university that had refused her access because of her gender, Machado declined the late offer. After the publication of *Poesias completas* in 1978, the Brazilian

Academy of Letters finally awarded her the Machado de Assis prize (Machado, *Apresentação* 7).

Machado's writing has a sexual presence that forcefully contradicts the Freudian assessment of women as lacking. Beth Miller identifies this presence as part of a "subterranean" tradition parallel to but unrecognized by the official canon. Miller names Machado as representative of Brazilian women poets, including Ana Cristina César and Hilda Hilst, who are "anti-canonical, pro-woman and conscious of a subterranean tradition of precursors and feminine foremothers" (61). Machado's "subterranean" characteristics are illuminated by Sylvia Paixão's study of nineteenth-century women writers. In *A repressão do desejo na poesia feminina: a fala-a-menos*, Paixão considers nineteenth-century women writers' themes to be revealing of repressed sexual desire, a bold consideration in view of the assumption that women of the time had no sexual desire – at least, to speak of. Paixão constructs a feminine imaginary from her readings of the magazine *A Mensageira* (São Paulo, 1897). She uses modern psychoanalytic theory to show how division became located in the body or subject, a departure from the body/soul division theorized in earlier theological/philosophical discourses. With the division of self, modern subjecthood began to take shape, and along with it the entry of women into discourse.

A "crisis in legitimacy" (Jardine 76 and *passim*), aided by urbanization and liberation politics in Brazil, entailed writing women's questioning the limitation of their spirits to small inner spaces. Paixão sees writing women of the time as concerned thematically and factually with crossing borders. Spatial themes include the living room and garden as areas mediating between the confines of house and children and the open street. Such spaces mark writing women or "the third sex," as feminists were called (Hahner 152), in the act of defining themselves.² Forms that traversed the space between the private self and the world at large were the diary, the letter, and the epistolary novel. When "personal" letters were published as a feature in women's magazines, the blurring of boundaries became literal and the private became the signifier of an already fictionalized Woman who could pass muster upon examination by any patriarchal standards: "I received a

few days ago a gentle little letter, written on pink perfumed paper and with beautiful calligraphy. I guessed that it came from the hands of a person in love. I don't have the pleasure of knowing the interesting young lady who asks advice about her future 'menage'" (Qtd. in Paixão 50). Under the mask of the "feminine", which male critics at the time regarded as innocuous and ineffectual, women also invested libido in texture, perfume, colors, and sensual shapes. Paixão deduces an aesthetics of clothing and flowers for an era based on the feminine body incarcerated in "roupas sérias, sóbrias e de cores escuras. . ." (70). Clothing both covered and expressed desire, so women had to use it advisedly upon the approval of a husband or father. In addition, Paixão documents the desire to fly and madness, forms of escape intensely figured in the poetry of the women writing for *A Mensageira* and other women's journals at the turn of the nineteenth century.

Symbolist poetic themes, such as winter, night, silence, death, flying, and madness are mimicked in women's poetry of the period. In women's writing, however, the captured, silenced bird, the turn to insanity at the point of realizing the object of desire, and death as the end of captivity are less symbols of transcendence or a static eternal than symbols of new beginnings beyond the confines of unbearable social constriction. Read today in the context of a tradition of women's poetry or a "subterranean tradition" and an expected feminine audience,³ the author's gender is a factor that changes the text's signifiers. The following poem is from *A Mensageira* (v. 2, n. 32, ca. 1898), and an example of the work Machado as a woman would be expected to emulate. Published in a women's journal, it was classified as "women's" poetry and the author consigned to oblivion. The poem is not romantic in the sense of a nationalistic exploration of Brazilian origins, or Symbolist in its otherworldly loftiness. It would not even be considered pastoral, since it does not employ Greek allusions. In short, it fits no discernible tradition in phallogentric discourse, except in its derivative couplet rhyme scheme:

*De flor em flor, as providas abelhas
ébricas do rocio em lúcidas ampolas,
Vão dos jardins nas ideais corbelhas*

*Sugar o mel das virginais corolas.
E ora beijam as castas verdeselhas,
Ora imergem no seio das papoulas,
Sobre o corpo a luzir, como centelhas,
Do pólen fulso as áureas lantejoulas.*

[Maria Júca, qtd. in Paixão 74]

The poem uses ostensibly the naive pastoral signifiers of bees, flowers, and fields. Using Paixão's reasoning, however, the poem is considerably less naive than it appears in terms of the narrator's desire. The site of the narration moves from the "nuptial" garden to the wilder "virginal" fields beyond, where the "intoxicated" bee roams "from flower to flower" rather than focussing on the task of endogenous pollination.

An examination of selected poems from Machado's collected poems, *Poesias completas*, reiterates the themes discussed by Paixão and the nonconventional significance rendered by a metaphorically feminine reading. The first poem of *Cristais partidos*, untitled, manifests Machado's use of Parnassian and Symbolist forms and themes to express a nontraditional aesthetic. The poem reveals a poetic persona in conflict with the poet's self-knowledge and the inadequacy of traditional form, a sonnet, to express her wholeness. The desire for poetic perfection, manifest in the use of traditional poetic device and form alternates with the theme of a repeatedly shattered identity.

The first two lines invoke the muse in the classical Horatian tradition used by the Parnassians in their attention to Greek and Latin form. In this case, however, the muse is the poet herself and the formal invocation a means of avoiding the lyrical "I" as subject. Rather, the poet speaking to her muse self speaks of "us", of "you", or alternates between "you" and "I": "No tórculo da forma o alvo cristal do Sonho, / Ó Musa, vamos polir, em faina singular / os versos que compões, os versos que componho" (19).⁴ The poet's diction makes no pretense regarding the involvement of difficult skilled labor in the creation of the poem. Rather, she claims for herself, even if ambivalently, the art and technique of the poet in creation. *Tórculo* is a device, possibly used by miners, to polish stones; *faina* is a ship term that is associated with any arduous task

(Ferreira 1389; Taylor 284). The work as process, then, is the polishing of the poem by arduous labor into a professional, cultured product.

The second stanza continues the "split" persona, but also shows the source of conflict as a debilitating taciturnity and naivete: "Para sempre abandona esse teu ar bisonho, / esse teu taciturno, esse teu simples ar; / a perfeição de que dispões e de que disponho, / nesta artística empresa, é mister empregar." The third stanza explicitly divides the poet's self between a "bad" part of herself and a good; however, the poet wishes the Muse to reflect her/the poet's self as whole through art: "Seja espelho o cristal e, em seu todo, reflita / a trágica feição que o mal consigo traz / e o infinito esplendor da beleza infinita." This is a variation on the alternating pronouns of the first and second stanzas, as the poet weighs her identity and worth outside the confines of a "feminine" naivete and/or silence. What she wishes in the polished poem is an unrestricted reflection of her totality, in excess of both the "bad" part and the infinite beauty of classical, Parnassian, and Symbolist perfection.

The heart of this poem and the "turn" of the sonnet is the paradox of a perfection that can only be imperfect, the breaking of the mirror as polished crystal: "E, quando a rima soar, vaidosa sentirás / percutir no teu ser, que pela Arte palpita, / o sonoro rumor do choque dos cristais." Within the sound of breaking at the moment of perfection, accompanied by palpable repercussions within the poet, purity, silence, and classically constructed identity are smashed. In that self-destruction the poet implies further invocations of a muse/self repeatedly seeking a believable self through art in an image that reflects the narrator as a self-knowing woman.

"Ser mulher" (106), also from *Cristais partidos*, despairingly registers Machado's recognition of her position as a poet in the canonical tradition and in society at large. In "Ser Mulher" Machado questions the suitability of the Symbolist aesthetic for herself as she questioned the Parnassian aesthetic in the title poem of *Cristais partidos*: "Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada / para os gozos da vida; a liberdade e o amor; / tentar da glória a etérea e altívola escalada, / na eterna aspiração de um sonho superior. . .". The banality and dull

repetition of a life in which the best things, independence and love, are denied, turns the notion of the eternal into a bitter illusion. In this case, it is not transcendence that is eternal, but the aspiration for transcendence. The themes of Symbolist poetry, then, are ridiculously misrepresentative of a life deprived of basic autonomy. Machado conveys the heavy dullness of this existence in two lines from the second stanza: “sentir a vida *triste, insípida, isolada*, / buscar um companheiro e encontrar um senhor . . .” (emphasis added). Her ideals are inevitably misread as she is eternally consigned to falling short of attaining her spiritual and intellectual ideals. The signifier of women’s social restriction in the “subterranean” tradition, the caged bird, is in this poem a symbol of curtailed intellectual ability. To be a woman is to “ficar na vida como uma águia inerte, presa / nos pesados grilhões dos preceitos sociais!” Paixão notes that the eagle is a symbol of intelligence and wisdom. To be bound in the chains of domesticity is a torture beyond physical captivity (128). It is to force upon a powerful and resourceful being capable of flight a sad, insipid, lonely, half life.

In “Aspiração” (113) from *Estados da alma* (1917), the bird becomes a symbol of a life “quase incorpórea,” subject only to natural laws: “viver sem rumo, procurar guarida / à noite para, em sono, o corpo descansar, / viver em vôos, de corrida / roçar apenas pela vida!” Again, Symbolist transcendence is hardly a goal. The poet would accept the physical prison of earth that the Symbolists found unbearable if she were free from imposed mores: “Eu quisera viver sem leis e sem senhor, / tão somente sujeita às leis da natureza, / tão somente sujeita aos caprichos do amor . . .”. With “Aspiração,” Machado uses signifiers from romantic tradition. To write, sleep, eat, and love as her natural wants dictate in a dazzling sun-filled jungle eroticizes the landscape in the mode of Brazilian romanticism. Machado’s marginality to the canon is a factor in her attempting different forms; but equally important is her knowledge of these forms and her versatility. As is characteristic of women writers, the poet invents herself both within phallogocentric discourse and apart from it.

“Volúpia” (128), also from *Estados de alma*, is one of a number of Machado’s poems (including “Sândalo” and “Comigo mesma”) in which the poet aligns herself with a snake or

serpent, and, importantly, by ingestion: "Tenho-te, do meu sangue alongada nos veios / à tua sensação me alheio a todo o ambiente." The snake's venom gives the poet power and fluency as she shapes herself to its undulations. As in "Cristais partidos" Machado acquires, takes, and molds this shape and power: "Por te trazer em mim, adquirir-os, tomei-os, / o teu modo sutil, o teu gesto indolente. / Por te trazer em mim moldei-me aos teus coleios. . .". The serpent, known in Christian lore for its subtlety with words, is a transgressive image. Its power rivals God's. The cannibalistic insinuation of its qualities into the poet's veins and blood mocks Jesuit teaching against the rites of the Tupis, suggests the alignment, indeed, of Woman with the enemy in the downfall of Man. The poet's totem gives her the power of a knowing ambivalence in this symbol of both fertility and death.⁵ The poet's "taking" the serpent's venom recalls Christ's bidding the apostles to "take" his body and blood, suggesting the poet in the priestly role of performing a sacrament. Fortified by taking the serpent's deadly qualities into herself, the poet is able to suppress the ideals of eternal beauty, transcendence, and original sin or ontological lack: "e a alma pura que trago e que te repudia, / inutilmente anseia esquivar-me aos teus laços." She celebrates instead her chthonic power in the sinuosity of her body: "Teu veneno letal torna-me o corpo langue, / numa circulação longa, lenta, macia, / a subir e a descer, no curso do meu sangue." With this poem, Machado has found the "bad" side of herself that hardly dared to be known in "Cristais partidos." Movement is substituted for brittleness, the freer rhythms of speech for the perfect sonnet form.

"Quero-te sempre assim" (178-79) is a fragment from a series poem, "Poema de amor (Versos antigos)" (157-83) in *Estados de alma*. "Quero-te" is an example of Machado's metaphysical style, which combines Symbolist diction and metaphysical conceits: "Quero que para mim sejas um perfume, / sejas raio de sol, sejas fulgor de luar: / - aquilo que se goza e não se assume / - aquilo que se vê sem se poder tocar." The ineffable perfume suggests the decadent side of early Symbolism as it was linked to the occult and especially to Baudelaire. The phrase, "what is seen without touching" is evocative of a fragment of Aquinas' metaphysical devotional

hymn "Lauda Sion Salvatorem": "Sight, taste, touch, in you fail; / but only hearing is safely believed. / I believe whatever the Son of God has said: / nothing is truer than the word of truth" (Raby 403).⁶ Metaphysical poetry, especially its secular form, is concerned with the senses, by which the other is known but never possessed. The knowing is rational, even while the poem avoids denotative terms. Sight in Aquinas' poem is distrusted and hearing is favored so that one "sees" in the sense of understanding. As in the Christian story of the Pentecost, the faithful comprehend Christ's suffering without touching the wounds. When Machado says "what is seen without touching," therefore, "see" is read as a synonym for understanding. Such an interpretation affirms Machado's poem as a meditation on poetry: "é amor que só se manifesta em verso, / que em verso ficará vivendo eternamente". The poem is also a mask covering the narrator's self-knowledge and self-seeking as meditation. Machado uses the castigated figure of the nun to describe her intense relationship with poetry: "Por este amor me esquivo ao prazer turbulento, / por este amor serei a monja da Tristeza, / da Renúncia para o convento." In her familiar fictional status, the nun is a metaphor for confinement, intellectual castration, and denial of desire. The poet adopts this romantic image as a symbol of poetry in the manner of the romantics' figure of tragic love, the Parnassians' statue of a Classical Greek female figure, and the Symbolists' figure of the pale, sterile woman.

In 1922 *Mulher nua* was published. In this same year the Semana de Arte Moderna was held in São Paulo. Part of the aesthetic revolution was a vision of modern woman by Menotti del Picchia. In an oration delivered at the municipal theater in São Paulo del Picchia offered a renunciation of an image most famously associated with aesthetes who were part of the romantic and Symbolist movements:

Morra a mulher tuberculosa lírica! No acampamento de nossa civilização pragmatista, a mulher é colaboradora inteligente e solerte da batalha diuturna e voa no aeroplano, que reafirma a vitória brasileira de Santos Dumont, e cria o mecânico de amanhã que descobrirá o aparelho destinado à conquista dos astros! (36-37)

Machado and other women writers had long been attempting spaces beyond the fetishistic and drugged woman of Baudelarian fame. Their poetry, however, could not be read as self-determining in the context of a tradition that defined them as Muses and assistants to great artists: when *Mulher nua* was published, Machado was about twenty-nine years old and had been widowed for six years. The poem "Comigo mesma" (201–203) registers her familiarity, seven years after the publication of her first book, with her well-developed persona, as suggested by the title *Mulher nua*. Like the snake in "Volúpia" as an earth creature symbolizing chthonic power, the muse in "Comigo mesma", Salomé, is a fertility goddess in the Dionysian spirit: "Dança para esse gozo, / o grande gozo maternal / da Terra". And like the "nervosa e rúvida serpente", Salomé is associated with the color of passion and blood: "patenteia a nudez desse teu ser puníceo." In "Cristais partidos" the poet used pronouns ambivalently to hint at her identification with the muse; "Comigo mesma", however, indicates that the dance of Salomé is the poet's own. Sinuosity and nudity together suggest the possibilities for poetry broken from nineteenth century forms: "que assim como há na Dança a poesia dos gestos, / há nos versos a dança da Poesia." And Machado combines Parnassian, Symbolist, and now Futurist style in her image of a new aesthetic. She invests the Parnassian statue with serpentine movement ("Alma de pomba, corpo de serpente") and suggests the capacity of the muse to contain old forms:

.....
*e possas em teu ritmo recompor
 tudo que viste extática, surpresa,
 e a imprevista beleza,
 a beleza incorpórea
 dos perfumes e sons indefinidos
 de tudo que te andou pelos sentidos,
 de tudo que conservas na memória.*

The dichotomy of the dove and the serpent suggests a persona in excess of the individual qualities associated with either of these emblems or the taciturn "bad" poet or the unbreakable, "perfect" poet in "Cristais partidos". The same

resolution is found in oppositional pairs throughout "Comigo mesma": "Tua dança dirá renúncias e queres"; "gargalhadas de gozo e lamentos de dor"; "de lisonjeiros e de malfetores"; "Musa satânica e divina"; and "teus menejos lânguidos ou lestos." This figure in excess is what will move poetic tradition, aided by outworn images of Woman, from its prison of forms:

.....
Que importa a injúria hostil de quem te não
[compreenda?

Dança, porém, não como Salomé da lenda
a lírica assassina:

dança de um modo vivificador;

dança de todo nua,

mas que seja a nudez da dança tua

a imortalização do teu Amor!

In "Página esquecida" (215-16), also from *Mulher nua*, the poet textualizes the writing process as alternating autoeroticism and censorship. This ambivalence is similar to that in "Cristais partidos" in that the writer projects an other who responds to her voice. In "Página esquecida", however, the writing subject is able to travel farther into herself. She begins to explore her sensations by taking on the slow reflexes "de gata e de serpente." But soon Machado projects an imagined other whom she tries to incorporate: "Estás dentro da minha conjectura". The noun "conjectura" expresses the poet's awareness of her thought process. She does not address the Muse as much as fuse her writing voice with an image as an invocation of the poetic mood. But like an admonishing superego, the other accuses her of madness: "veja-te sim! dirás: 'Uma ilusão!' / dirás: 'Uma doidice!'" She regains herself by imagining an erotic contact: "dois lábios que um beijo reunisse. . .".

The contrast of two and one is interesting in an erotic context. First, the image of the two lips recalls Luce Irigaray's metaphor for metonymy, along with Fuss's conjecture that metonymy is a specifically feminine mode.⁷ Second, two lips in Machado's poem, especially in proximity to fur, suggests

the female genital. The next passage is one of the most audacious found anywhere in any poetic tradition:

.....
*No vestido que trago
há um macio debrum, debrum de arminho;
este vestido, em qualquer parte,
faz-me sentir-te, faz-me gozar-te
roçando-me a garganta, de mansinho.
de um modo quase etéreo, muito vago.
Acham-me todos diversa, estranha,
sempre que este vestido me acompanha.
Assim feito, enfeixando numa boa,
este vestido (devo t'ó dizer)
me enlanguece, me acarinha, me atordoa
e me sufoca de prazer.*
.....

Machado's earlier recourse to animal images in her imagination of desire is here abandoned as she interacts with clothing. Though her feelings are catlike and serpentlike, her own skin and body react to the sensuality of her dress as if it were another skin, so close it "suffocates" her with pleasure. The autoerotic possibilities of clothing is the subject of *Adorned in dreams: fashion and modernity*, Elizabeth Wilson's study of the history of fashion. The author considers, among other things, the constriction of nineteenth century women's underclothing as a pleasurable experience. Certainly the ostensible arbitrariness of fashion indicates some unspoken dynamic in play. Almost as certain is the inability of all but the most honest of women to name as sexual the "almost ethereal, very vague" pleasures of familiar objects.

In 1927 the journal *Festa* published poems and short stories by Machado. The following year her *Meu glorioso pecado* was published, which Paixão calls Machado's "most inventive and audacious book" (163). Though Machado was not claimed by the Modernists, her work was contemporaneous with theirs and she was beginning to be known at the same time. Paixão notes that in the same year that *Meu glorioso pecado* appeared, Mário de Andrade's *Macunaíma* was published, a

narrative ahead of its time in its use of multiplicity as a figure for race relations in Brazil. In 1930 Machado's work was included in *9 poetas novos del Brasil*, an anthology that included work by Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, and Ronald de Carvalho (Machado, *Apresentação* 7).

Meu glorioso pecado does not express the split consciousness to the degree that structured Machado's earlier work. Instead, the book invests more in the "anti-canonical, pro-woman" consciousness that Miller associates with a "subterranean" women's tradition. In "Teus lindos cravos" (273) Machado uses a flower to signify her relationship with the Muse. Because of its button shape, the flower is also the same word for "stake," a device with a rounded top for pounding, as in crucifixions. The aroma that the strong-smelling flower emits is easily associated with a cannibalistic drunkenness, or a vampirish ingestion of blood from a wound as the poet's eroticism pervades the spirit of the other and vice versa:

*Teus lindos cravos como vieram cheios
do aroma que trescalas sem saber!
– Meus velhos desenganos embriaguei-os,
a espiritualidade do teu ser.*

*Teus lindos cravos . . . Que mortais receios
de, neles te possuindo, te perder!
Ponho-os entre os cabelos, sobre os seios,
por todo o corpo, em mórbido prazer.*

The poem, like "Volúpia", centers the poet as maker in its use of the active verb "ponho" to suggest more than simple fusion: the poet "takes" or "puts" the material into relation to herself. As in "Página esquecida" the relationship is autoerotic in the proximity of the flower as a second skin or a lover. The closed garden where the "wounded" petals bleed their perfume metaphorizes the old space of semi-confinement, the private, cultivated garden, into the Hortus Maria of the Middle Ages, an enclosed space where men cannot intrude. As a poetic device, "jardins fechados" imparts an aura of nostalgia over which the poet reigns as queen:

*Ó tu que tens, como os jardins fechados,
um perfume de pétalos magoados
que jamais meu olfato esquecerá!*

*– Às tuas flores, tenho-te comigo,
sonho-te, sonho todo um reino antigo,
sonhando-me a rainha de Sabá.*

Sue Ellen Case's contention in "Tracking the vampire" that a pronominal relation to other "shes" crosses out the category heterosexualism is central to my interpretation of "Teus lindos cravos". Case constructs a theory of women's writing apart from lesbian feminist theory. Her choice of "queer" is a term that, she says, "works not at the site of gender, but at the site of ontology . . ." (3). For Case, the figure that Baudelaire represented as lesbian is "the wounding, desiring, transgressive position that weds, through sex, an unnatural being". Further, "the doubled tropes of 'shes'" textualizes a double inferiority and impurity (8). Since the pronominal marker "you" is ambiguous, the observation of what has been called "narcissism" in women's poetry enables the assertion that this "you" is a projection of the poet's desire onto a "she" in "Teus lindos cravos". With "reino antigo" and Rainha de Sabá, the poet unites the suggestions of the cannibalistic ingestion of the life substance of the flower, the wounded petals, and a closed but permeable garden where the nostalgia-obsessed queen reigns. In a doubly impure proximity to "the monster"⁸ vis-à-vis identity with the contaminating flower and the mask of night queen, the poet's entranced response is lesbian desire. Machado's proximity to the twilight world of nightly ritual gives her a subversive power to, as Case puts it, "unseat the Platonic world view". In her guise as serpent, Salomé, or Sabbath Queen, Machado aligns herself with "the discourse of the loathsome, the outcast, the idiomatically-proscribed position of same-sex desire" (3).

Woman's body as impurity but with formidable subversive power is the central idea in "Se, um dia" (310), also from *Meu glorioso pecado*. Again, the notion is combined with a theme from the tradition of women's poetry: flying as a form of freedom. In "Se, um dia", however, the escape is aborted and

the "bird" pulled back into the "festering cave" or wound of the woman's body. By now it is to be assumed that the "bird" or other is an aspect of the poet's self or a "she." This "she" then, is split between the attempt to fly, aided by the "rag-tags" of the woman's body ("farrapos do meu corpo subirão / momentaneamente / contigo") and the futility of trying. The metamorphosis of beautiful wings into shredded human skin or the likeness of a human body is a mockery of futuristic notions of Woman as "intelligent and skillful collaborator who flies in an airplane in the continuing battle". In addition, the futility of effort — symbolist in flavor — is, from a woman's pen, imbued with "queer" essence in the multiplicity of associations with decay, wounding, the womb, and devouring:

Voarás...

*Voarás apenas por segundos,
para tombar logo depois,
vencido pelo esforço inútil,
de asas quebradas,
agonizante,
para tombar no túmulo absorvente
da cava chaga que em meu ser deixares.*

In the death of the other, the poet lives as "art", changing meaning to suit her purpose and her desire, as the "bird" changes to a tree and then to metaphors for her work:

*Meu amor, meu Amor, viverei tua morte,
sou a Arte – a terra devoradora,
que dá tudo e que exige quanto dá;
ensaia os vôos, voa, se puderes,
és mais meu do que teu, pois, quando mais não fores,
árvore, viçarás nos meus versos eternos!*

Renunciation, castigation, and the choice of death over life for the sake of art was a theme in "Quero te sempre assim". The fecund womb that generates art and the devouring grave that fertilizes trees, however, are more chthonic — in league with the snake — than the cloistered nun. The two figures, the queen who is able to permeate the enclosed garden

and the nun who from her walled habitation attracts the other as a flower, are forms that surpass gender dichotomy in the mutuality of "the gaze" — the power of the writing woman to manipulate forms in the expression of her desire.

The opening poem of Machado's final book, *Velha poesia* (1965), is entitled "O retrato fiel" (405). On the one hand, the poem is the poet's somewhat bitter denial of her own desire. On the other hand, it is a warning to the reader that the subject herself does not hold to a single identity: "Não creias nos meus retratos, / nenhum deles me revela. . .". The poet admits, instead, a multiplicity of identities, born of repeated shatterings and renewed attempts at perfection: "Os meus retratos são vários / e neles não terás nunca / o meu rosto de poesia." These lines reflect also the various forms that the subterranean tradition may take. Machado's literary heirs according to Miller, Ana Cristina César and Hilda Hilst, share their precursor's audacity and sexual presence, although the forms these qualities take vary. Writing at the height of the feminist movement in Brazil, César appears to have been trapped by tradition, even the subterranean one, realizing the impossibility of self identity except as constructed. César committed suicide in her early 30s at the brink of a sexual revolution that could have given her more possibilities for producing meaning through poetry. César's contemporary, Hilda Hilst, is known for her radical explorations of forbidden sexuality. Pornography as a form of migration within the subterranean tradition is of particular interest in the wake of a feminist movement that has been concerned with "positive images", fearful of risking its reputation by being "bad." Hilst's contribution to the body of Brazilian erotic poetry by women has the advantage of spanning the period from 1950 (*Presságio*) to the present (*Do desejo*). Her work exhibits a clear succession from the use of traditional forms in the manner of Portuguese *Cantigas de Amigo* to experimental studies in female sexuality that, as mentioned, employ pornographic images. Hilst's writing in her short stories is, in the vein of the plays of Nelson Rodrigues, wildly ironic regarding Brazilian family relationships, while also being an audacious articulation of taboo-breaking by a libidinous female subject. The effect of transgressing the boundaries of constructed meaning is, of course, censorship and condemnation; but such transgression is also a form of migration and survival, as

shown by the long “subterranean” tradition represented by Gilka Machado.

NOTES

¹ In 1933 Machado was nominated by a convention sponsored by *O Malho* as the major “poetisa brasileira.” This was an important honor by a magazine that, according to Buitoni, remained critical long after other women’s journals began to present less literature and criticism and became mere mirrors of bourgeois taste (35).

² Paixão notes that working class women do not conform to this scenario, since they had long been required to support themselves outside the house (44).

³ Debra Castillo considers the feminine reader, specifically, the “metaphorically feminine” reader, to be an important factor in women’s communication with one another. In view of *de facto* censorship, women writers adopt codes for signifying meanings beyond the obvious. Castillo discusses “the polished surface” in Latin American fiction as a textual response to censorship, which she names collectively as “*el lector inimigo*” (22). Castillo’s thesis invites rereading of ostensibly nonfeminist or antifeminist texts as ambivalent or ambiguous.

⁴ Quoted poems by Machado are from *Poesias completas*, by Gilka Machado.

⁵ Greek art starting from the Geometric Period (900-700 BC), used snakes to represent the great mother (Potnia Theron), Artemis, Athena, Kybele, Demeter, Kore, Triptolemos, Dionysos, Satyrs and Mainads, Nymphs, and Eumenides. See Elpis Mitropoulou, *Deities and heroes in the form of snakes* (Athens: Pyli, 1977), 15-49; Balaji Munkjur, *The cult of the serpent* (Albany: State University of New York, 1983), 21; and Karen Randolph Joines, *Serpent symbolism in the Old Testament* (Haddonfield, N.J.: Haddonfield House, 1974), 109.

⁶ Translation to English is mine, with the help of Professor David Lattimore.

⁷ Irigaray’s famous image of two lips, besides mocking and impugning the singularity of Lacan’s phallus, is a metaphor for *parler femme* and a poetics of the feminine. Fuss considers the metaphor a collapsing of the “classic metaphor/metonymy binarism,” being a metaphor for metonymy. Basing her thought on this poetics, Fuss theorizes the possibility that “the feminine neither has an unconscious of its own nor represents man’s unconscious but rather articulates itself as a specific operation within the unconscious: the play of metonymy” (66).

⁸ Case uses the term *monster* following its use by Linda Williams in her article on the dynamics of horror films.

WORKS CONSULTED

ALMEIDA, Márcio. Palavra de mulher: uma leitura da erotização na poesia de Minas. *Minas Gerais, Suplemento Literário* 1.142(1990): 10-12.

ARÊAS, Vilma and Berta Waldman. “Hilda Hilst: o excesso em dois registros.” Interview with Hilda Hilst. *Jornal do Brasil*. Idéias/Livros, 7 Oct. 1989, 4-5.

- BENNETT, Paula. Critical clitoridectomy: female sexual imagery and feminist psychoanalytic theory. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 18(1993): 235–60.
- BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem?: Rio de Janeiro-Século XIX*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.
- BICALHO, Maria Fernanda Baptista. O bello sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX. *Rebeldia e submissão*. Eds. Albertina De Oliveira Costa and Cristina Bruschini. São Paulo: Vértice, 1989, 79–101.
- BUITONI, Dulcilia Helena Schroeder. *Mulher de papel. A representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Loyola, 1981.
- CASE, Sue Ellen. Tracking the vampire. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3.2(1991): 1–20.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. As incuráveis feridas da natureza feminina: anotações para a poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca. *Minas Gerais, Suplemento Literário* 865(1983): 2–4. Rpt. in Lúcia Castello Branco and Ruth Silviano Brandão, *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria/Milman, 1989. 25–35.
- CASTILLO, Debra A. *Talking back: toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca, New York: Cornell UP, 1992.
- CHACON, Vamireh. Poemaceso, discurso poético feminino. *Minas Gerais, Suplemento Literário* 1.042(1986): 10.
- FARWELL, Marilyn R. Toward a definition of the lesbian literary imagination. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 14(1988): 100–18.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, ed. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- FUKELMAN, Clarisse. Nos bastidores da história: algumas escritoras brasileiras de 1900 a 1930. *Luso-Brazilian Review* 26(2), 1989: 33–42.
- FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS. *Mulher brasileira. Bibliografia anotada*. São Paulo: Brasiliense, 1979–81. 2.v.
- FUSS, Diana. *Essentially speaking: feminism, nature & difference*. New York and London: Routledge, 1989.
- HAHNER, June. E. *Emancipating the female sex: the struggle for women's rights in Brazil, 1850–1940*. Durham, North Carolina: Duke UP, 1990.
- IRIGARAY, Luce. *This sex which is not one*. Trans. Catherine Porter with Carolyn Burke Ithaca: Cornell UP, 1985.
- JARDINE, Alice. *Gynesis: configurations of woman and modernity*. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- JORDAN, Dawn M. Building a history of women's literature in Brazil. *Plaza: Revista de Literatura* 5–6(1981–2): 75–96.
- KAMINSKY, Amy. Lesbian Cartographies: Body, Text, and Geography. *Cultural and historical grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Literary Criticism*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. 223–56.
- MACHADO, Eros Volúcia. Apresentação. *Poesias completas* by Gilka Machado. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1992.
- MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1992.
- MILLER, Beth. Uma reavaliação crítica do canon poético: por uma nova história literária. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira* 1(1988): 54–64.

- MONTANES, Amand Perez. A obscena senhora D: um sujeito para o filosofar: da imanência do homem à transcendência de Deus. *Travessia* 21 (1990): 120-32.
- MORAES, Denise. Hilda Hilst investe nos limites do relacionamento. Interview with Hilda Hilst, *Jornal do Brasil*, 26 Sept., 1993, n.p.
- MORAES, Maria Lygia Quartim de. Família e feminismo: reflexões sobre os papéis femininos na imprensa para mulheres." Diss. Dept. of Social Sciences, FFLCH/University of São Paulo, 1982.
- . *Mulheres em movimento*. São Paulo: Nobel, 1985.
- ONG, Walter J. Wit and mystery: a revaluation in medieval latin hymnody. *Speculum* 22(1947): 310-41.
- PAIXÃO, Sylvia. *A repressão do desejo na poesia feminina: a fala-a-menos*. Rio de Janeiro: Numen, 1991.
- PICCHIA, Menotti del. *Seleta em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- RABY, F. J. E. *The Oxford book of medieval latin verse*. Oxford: Clarendon, 1959.
- SOARES, Angélica. Presença feminina do erotismo no poema hoje." *Minas Gerais, Suplemento Literário* 20(1985): 8-9.
- TAYLOR, James L., ed. *A Portuguese-English dictionary*. rev. ed. Stanford, California: Stanford UP, s.d.
- WILLIAMS, Linda. When the woman looks. *Re-vision: essays in feminist film criticism*. Eds. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, and Linda Williams. Frederick, Maryland.: University Publications of America, 1984. 83-99.
- WILSON, Elizabeth. *Adorned in dreams: fashion and modernity*. Berkeley, of California 1987.

**"NOVO NO VELHO":
A TRADIÇÃO NA POESIA CONCRETA**

Florencia Garramuño
Temple University

The relation of avant-garde with tradition is discussed here as regarding to Brazilian Concrete Poetry. As a second avant-garde, after the modernist movement, concretist poets make creative use of traditional forms and procedures since their historical sense is not linear but synchronic and they can rearrange fragments of the past with no consideration to organicism or origin. Taking in this way the new out of the old, they still adhere to the avant-garde program of radical rejection of the past but as a step to the future, with a purpose of rebellion which is more avant-gardist than conservative.

Colher no ar uma tradição viva.

Ezra Pound

*"In every era, the attempt must be made anew
to wrest tradition away from a conformism
that is about to overpower it".*

Walter Benjamin

Vanguarda, neovanguarda e tradição

A aparição do Movimento de Poesia Concreta nos anos cinquenta e a sua intensa relação com o Modernismo Brasileiro da geração de 22 – que pode ser considerada como a versão brasileira das “primeiras” vanguardas ou vanguardas históricas – dá uma interessante perspectiva para a consideração dos problemas da tradição literária dentro do contexto da vanguarda.

É sabido que as vanguardas históricas definiram-se como uma ruptura radical com a tradição: nas vanguardas, segundo Calinescu, “novelty was attained in the sheer process of destruction of tradition” (1987, 117). No dizer de Rosalind Krauss, essa ruptura é mais do que uma revolta contra a tradição: é uma rejeição completa do passado que permite à vanguarda se postular como novo começo a partir de um ponto zero, como origem e nascimento sem predecessor (1996, 157-170). A importância dessa concepção é tão constitutiva da vanguarda que é só a desconstrução desse conceito de originalidade que vai marcar o fim das vanguardas e o começo da arte pós-moderna (170).

Ora, no caso das segundas vanguardas, essa característica de rejeição da tradição muda, já que elas parecem

recuperar precisamente a tradição da vanguarda. Peter Bürger considera que o próprio fato dessa frase – “tradição da vanguarda” – não constituir um oxímoro é precisamente uma prova de que as primeiras vanguardas haviam se convertido em históricas (1992, 57).¹ Importa ainda salientar que pelo menos algumas dessas segundas vanguardas não voltam simplesmente à tradição: elas reformulam o conceito mesmo de tradição e ainda inventam novas categorias para pensarem a história literária. Se avaliarmos a volta ao passado que algumas neovanguardas trilham, esse retorno não pode ser concebido como um retorno regressivo, porque a neovanguarda rearranja esse retorno como um passo para o futuro, com uma intenção mais rebelde – e, nesse sentido, também mais vanguardista – que conservadora.

Aliás, no caso do Brasil – e da América Latina em geral – há ainda mais uma especificação a se ter em conta. É que algumas das primeiras vanguardas latino-americanas, ao mesmo tempo em que se fundaram numa apologia do novo, voltaram-se também para a tradição. Isso ocorre não só no que Alfredo Bosi chamou de “*vanguarda enraizada*” (1990, 50-61; 1991, 13-24), que são os casos mais evidentes de busca duma tradição nacional, mas também em outros casos à primeira vista não tão claros, e mesmo polêmicos. Já Mário de Andrade na sua avaliação do Movimento Modernista feita em 1943 discutia a importância que a tradição teve para esse movimento (Andrade 1972, 235).² E Silviano Santiago viu na fase heróica do modernismo oswaldiano uma forte presença da tradição, só possível de se perceber agora que “o viés Dada” se esgotou (1987).

Os poetas concretos nunca negaram a relação com a tradição, a começar por uma de suas práticas mais comuns, a “transcrição” ou tradução criativa e transgressiva, definindo “a tradução como uma operação radical na qual, de um lado, a tradição é reinterpretada e, de outro lado, a teoria é posta em constante questionamento pela prática” (Haroldo de Campos, 1984, 4).³ Reinterpretação; “make it new”: o conceito de transcrição é só uma dessas categorias – e prática, ao mesmo tempo – inventadas pelos poetas concretistas para repensar a tradição.

A invenção dessas novas categorias para conceber a tradição e a história literária pode ser lida tanto nos escritos teóricos

quanto nos poemas da fase do Movimento de Poesia Concreta, que vai de 1956 até 1960, época que os próprios concretistas chamaram de fase heróica, num eco do movimento modernista. O realce e a compreensão dessas novas categorias que direcionam a volta da poesia concreta à tradição não só explicam a possibilidade de uma vanguarda – ainda que “neo” – falar de tradição, mas ajudam a reposicionar as neovanguardas e o seu projeto histórico – ou pelo menos a neovanguarda que foi o Movimento de Poesia Concreta.

Uma tradição ufanista

Sem intentar uma simples comparação direta com as fases vanguardistas européias – impossível de fazer num contexto histórico e cultural tão diferente quanto o brasileiro e o latino-americano em geral –, a conexão Modernismo-Concretismo torna-se interessantíssima precisamente pelo que mostra dessa reformulação das categorias da tradição e da continuação do projeto da vanguarda. Por um lado, o primeiro ciclo da vanguarda brasileira, o Modernismo de 22, levou até as últimas conseqüências o contraste entre os paradoxos da modernidade numa nação dependente, mostrando uma incongruência na qual, segundo José Miguel Wisnik,

progress was many times sensed as unfortunate and underdevelopment as shameful, the irregular path towards modernization was always linked to the pre-modern, the sub-modern, the pseudo-modern, the anti-modern or the para-modern. (1988)

O Movimento de Poesia Concreta, na sua “fase heróica”, inaugurada oficialmente em dezembro de 1956 na “Exposição Nacional de Arte Concreta” no Museu de Arte Moderna de São Paulo,⁴ no entanto, expressa uma quase absoluta confiança nos progressos de modernização tecnológica e industrial. É que esse estágio do movimento coincide no Brasil com o desenvolvimentismo do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), o qual pôs em cena uma óbvia valorização do processo de modernização que, supunha-se, esse desenvolvimento traria para o Brasil.⁵

Os poetas concretistas conceberam seu projeto como continuação, até certo ponto, do projeto modernista, para eles interrompido pela “retrógrada” Geração de 45. Embora seja necessário reconhecer uma linhagem moderna dentro das formulações da “Geração de 45” – inspirada em alguns casos em poetas que seriam retomados pelos próprios poetas concretistas, como é o caso de Eliot –, deve-se assinalar que esses últimos pensaram os recursos e os procedimentos dessa geração como tendo se convertido numa convenção a qual contribuíra para a institucionalização da arte como esfera independente no Brasil contemporâneo.⁶ É contra isso mesmo que o Movimento de Poesia Concreta reage, num intento de recuperar alguns dos postulados do Modernismo.

Enquanto as primeiras vanguardas européias surgem num momento no qual a percepção da modernidade ainda podia ser considerada como eufórica, essa mesma confiança aparece esmagada nos anos 50 da Europa do pós-guerra. Contudo, no contexto histórico-político do Brasil contemporâneo, a década de 50 ainda condiz com o ufanismo do começo do século, embora esse comece a desaparecer muito rapidamente. É nesse sentido que, sendo concebível, num tal contexto, uma vanguarda utópica, os poetas concretistas puderam continuar esse projeto vanguardista já iniciado pelo Modernismo.

É que, além de suas intensas características internacionais, os poetas concretistas fizeram também uma retomada do passado nacional ao relerem alguns dos poetas perdidos e, acima de tudo, ao meditar sobre as conquistas formais e as técnicas de construção que o Modernismo pusera em circulação e que a geração posterior deixara, segundo os olhos concretistas, inconclusas.⁷

A vanguarda sincrônica

Um dos procedimentos para a construção de uma tradição no contexto vanguardista é o postulado da disponibilidade de recursos técnicos que provêm de momentos históricos distintos. Nos escritos programáticos e no manifesto, com sua retórica, coligidos na *Teoria da poesia concreta*, os poetas concretistas criam uma descontinuidade para pensar-se a história literária. Em “Poesia e paraíso perdido”, Haroldo de Campos diz:

A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apóie sobre um *continuum* meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: "make it new". (1975, 26)

A visão da "não-história" literária como combinação serial de várias descontinuidades, uma vez que produz uma quebra de temporalidades diferentes, gera a possibilidade de reincorporar e reapropriar diferentes técnicas poéticas para a construção de um programa poético particular. A maneira como é concebido esse dispositivo é fundamental para a compreensão da "sincronicidade" da poesia concreta. Em primeiro lugar, estabelece a possibilidade de recuperar elementos técnicos do passado, esvaziando-os do significado e das implicações que esses procedimentos tiveram em sua incorporação original.⁸

É interessante notar a diferente conceituação de fragmento nos textos da *Teoria da poesia concreta* e nos escritos de Theodor W. Adorno (1991). Enquanto para Adorno a incorporação do fragmento a uma obra leva necessariamente à incorporação de seus contextos originais, para os concretistas a utilização de técnicas diversas vê-se fundamentalmente desprovida dos seus condicionantes históricos, produzindo, pela justaposição, uma interação de idéias que se criticam reciprocamente. O processo fundamental é aqui a metamorfose dessas técnicas ao colocarem-se em correlação com outras distintas e a criação, assim, não só de um novo "produto" poético, mas também de um novo programa teórico. Essa diferença na conceituação do fragmento é fundamental para compreender a relação com a tradição. Adorno, segundo Bürger, ainda na fase histórica da vanguarda, tem um conceito de arte como obra orgânica que o impede de pensar no fragmento da maneira que só a vanguarda histórica vai tornar possível.

O texto "Pontos-Periferia-Poesia Concreta", de Augusto de Campos (1975, 17-25), expõe essa concepção de fragmento ao destacar procedimentos poéticos do passado até a Poesia Concreta. Na leitura da tradição que esse escrito de Augusto

efetua, o passado é fragmentado, desconstruído, lido só no que interessa ao ponto final da Poesia Concreta: as “subdivisões prismáticas da Idéia”, de Mallarmé; o poema ideográfico de Apollinaire; o ideograma de Pound. Esses poetas reverenciados não aparecem no texto de Augusto como todos orgânicos, mas apenas no que interessa ao projeto construtivista da poesia concreta. Até poderíamos dizer que não são os poetas os lidos, mas somente os recursos técnicos construtivistas. É assim que esses pontos do passado são concebidos como fragmentos que só ao se armarem na Poesia Concreta constroem algo diferente do que eram em sua inscrição original.⁹ A passagem do ponto inicial até o final não é evolutiva – há marchas e retrocessos. A destruição ou “*esquartejamento*” dos originais para tirar-lhes fragmentos é fundamental. Não se conserva a idéia da obra de arte como obra “orgânica”.¹⁰

Nada de novo sob o sol?

O poema “Ovo novelo”, na apresentação multicelular,¹¹ de Augusto de Campos, é a transcrição e pesquisa poética desse mesmo problema – o qual, aliás, se pode encontrar em outros poemas também. É possível ler na sua estrutura interna a relação com a tradição típica da vanguarda concretista, essa relação que converte o velho em novo pela justaposição técnica de elementos díspares e a transformação estrutural dos mesmos. A começar pela temática – novo no velho –, é óbvio que o poema se enquadra como prática de transformação do velho no novo. O velho, nesse caso, e do ponto de vista da intertextualidade literária, são dois poemas visuais do passado com os quais o de Augusto liga-se pelo tema – o de Dylan Thomas – e pela estrutura – o de Símas de Rodes (Campos, Campos e Pignatari, 1975, 128-131).

Essas ligações são fragmentárias, uma vez que a forma de Símas é só uma esfera – e não quatro como no poema de Augusto –, e a temática de Dylan Thomas tem a ver com o nascimento e a morte, mas deprecia toda a problemática da tradição – o de “*o novo no velho*”¹² – que o poema de Augusto desenvolve. Quer dizer: enquanto releitura desses dois poemas anteriores, o de Augusto realiza uma conjunção de ambos, a ser interpretada também de modo metapoético, refletindo sobre a transformação desses procedimentos poéticos do passado no

momento mesmo em que os põe a funcionar. É óbvio que no uso que o poema de Augusto faz desses poemas não há reverência ao passado como um todo orgânico: a conjunção de fragmentos desses dois poemas antigos, não tendo sido realizada antes, dá como resultado um objeto poético e um projeto diferente quer em relação ao de Símias, quer ao de Dylan Thomas. É que há, na própria repetição desses poemas, a construção de uma diferença radical.

A análise por assim dizer intrínseca do poema esclarece essa repetição e diferença. Primeiro, o poema de Augusto está constituído ele mesmo pela repetição da forma das esferas em quatro diferentes atualizações duma mesma estrutura. A transformação dos círculos que conformam o poema traduz-se numa comunicação de formas desde o ovo do primeiro círculo, o zero do segundo, o ponto do seguinte até o sol do quarto e último. Existe uma fisionomia em cada uma das "bolas", e cada uma delas se relaciona com um conceito ou idéia fundamental que a organiza. Cada círculo se constrói com elementos específicos de aliteração, que vão se desenrolando e transformando desde as primeiras linhas até as últimas, e têm também rimas internas, que relacionam as diferentes linhas, o que contribui para constituí-los com independência entre si em relação a sua estrutura interna: a estrutura externa é idêntica, enquanto a interna é absolutamente distinta.

É óbvio que esses procedimentos parecem um jogo de correspondências a partir dos fenômenos típicos da produção mecânica da sociedade moderna, nesse poema especialmente o de reiteração. Esses recursos poéticos vão dando uma repetição de formas circulares que no entanto não reproduzem em cada uma das esferas nem o sentido, nem as aliterações, nem as palavras e sílabas gerativas que, em cada um dos círculos, são extensões da idéia central – ovo, zero, ponto e sol. É assim que, do ovo do primeiro círculo ao sol e morte do último, o que temos é uma repetição de formas que vão pautando uma transformação radical do conceito – ovo, origem da vida, e morte, fim da mesma. Enquanto a organização visual do poema permite – e pede – que se leiam todos os círculos de modo simultâneo, numa segunda leitura, o que o poema propõe é uma desconstrução do binarismo ovo/morte – ou origem/fim –: a possibilidade, já antecipada pela linguagem, na frase

“gorar no ovo”.¹³ Ainda mais: o fato dessas idéias contrárias serem simultâneas encontra-se dentro dos próprios círculos de maneira independente. Baste como exemplo o último círculo, que começa por “no/turna noite” e acaba em “sol”.

A evolução dos círculos no poema de Augusto, essa “repetição e diferença”, espacia dentro dos limites do poema a transformação ou “culturmorfologia” com que os concretistas pensaram a história literária. O mesmo procedimento que vemos dentro da estrutura interna e autônoma do poema, de transformação vertical e “comunicação de formas”, reproduz aí o desejo de *“repor (ou pôr) em circulação toda uma tradição da vanguarda (...) que tanto se volta para os antigos, como os gregos”* (Campos, Campos e Pignatari 1975, 131).

Há uma semelhança significativa entre os textos programáticos e teóricos e a forma em que se atualiza essa volta à tradição nos próprios poemas e no intento de mudar a percepção e a leitura que será o projeto mais abrangente dos poetas concretistas – mais abrangente, digo, porque continuará ainda após o salto participante e as novas mudanças em que o grupo irá definir-se ao longo dos anos seguintes. É a postulação de uma sincronicidade, um simultaneísmo, possível tanto na leitura da tradição como na escrita dos poemas voltados para a tradição.¹⁴ É possível ver essa concepção de fragmento na construção dos demais poemas, pois o projeto foi, ao dizer de Augusto, *“agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidades díspares”* (*Teoria da poesia concreta*, p. 34).

O interessante é notar que os procedimentos de leitura da tradição são eles mesmos construtivos, poéticos, quer dizer, que essas operações de leitura e de escrita fazem parte de um projeto poético particular. Assim, no próprio processo de reescrita do passado põem-se em funcionamento dispositivos de composição que só são possíveis pelas transformações sociais e os avanços tecnológicos da sociedade. A poesia concreta pôs, assim, em contacto os processos de reformulação da tradição com as novas possibilidades encontradas na valorização utópica da modernidade. Tentou produzir com o poema concreto um estímulo que conduzisse à criação de relações semânticas novas, as quais aguçassem *“no leitor a percepção da real estrutura da linguagem de comunicação cotidiana”* (Campos, Campos e Pignatari 1975, 82).

O pulo da onça

Como a mudança dessas categorias na relação com a tradição ajuda a reposicionar o projeto histórico da neovanguarda que foi a poesia concreta? É evidente que o “esquartejamento” da tradição e os procedimentos construtivos de fragmentação dos poemas mostram uma conceituação da obra de arte como fragmentária a qual contradiz, de todos os pontos de vista, a idéia de a neovanguarda reinstaurar o conceito de arte como obra orgânica, segundo pensara Bürger (1987, 57). Sem entrarmos numa crítica à teoria de Bürger – por outro lado já assaz efetuada –, a contraposição entre a sua caracterização da neovanguarda como repetição que cancelaria a força crítica das primeiras vanguardas e o projeto concretista ajuda a esclarecer as particularidades desse último. Enquanto para Bürger a neovanguarda revive a categoria de obra de arte, a poesia concreta participa de uma concepção não orgânica que se pode ver tanto na sua postulação teórica quanto nos poemas mesmos, já que as suas próprias obras encontram-se construídas de modo fragmentário. Para Bürger, é o fato de a neovanguarda atualizar *“for a second time the avant garde break with tradition”* o que faz com que ela seja uma manifestação esvaziada de sentido. Vemos, porém, que, na verdade, a poesia concreta não rompeu com a tradição. O certo é que, na poesia concreta, como na neovanguarda para Bürger, *“procedures invented by the avant garde with antiartistic intent are being used for artistic ends”*. Todavia, a poesia concreta foi ao mesmo tempo estetizante e participante, coisa que, segundo Iumna Maria Simon (198 1977, 169-180), sempre aconteceu no Brasil contemporâneo.

O que a poesia concreta fez foi produzir a conjunção entre uma volta à tradição e um conceito de originalidade típico da vanguarda que, aliás, no Brasil já começara com o modernismo oswaldiano. É nesse sentido que a poesia concreta não traiu o projeto vanguardista, mas continuou a tradição da vanguarda no Brasil, levando-a até as suas últimas consequências. Usando o conceito psicanalítico de repetição podemos afirmar com Hal Foster que *“rather than cancel the historical avant-garde, the neo-avant-garde enacts its project for the first time – a first time that, again, is theoretically endless”* (1993, 5:32).¹⁵

¹ *Históricas*, segundo Bürger, assinala o fato de as vanguardas terem falido no seu intento de reintegrar arte e vida (1992, 57).

² Diz Mário de Andrade: *"Quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados, creio ser falta de subtileza crítica"* (1972, 235).

³ Numa reportagem feita por Julio Ortega, Augusto de Campos assinala *"Concrete poetry never broke with tradition. That's because our first texts came out at the same time as our first translations"* (Ortega 1986, 36).

⁴ Os poetas concretistas começaram a sua produção poética e programática muito antes, pelo menos desde 1952, ano em que lançam o grupo Noigandres e a revista do mesmo nome onde vão publicando, por exemplo, "Poetamenos" de Augusto de Campos. Mas os concretistas preferem essa data de 1956 e esse acontecimento como "lançamento" oficial do Movimento de Poesia Concreta (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari 1975, 195).

⁵ Sobre o período, assinalou Haroldo de Campos: "A circunstância era favorável. No Brasil edificava-se Brasília, a capital futurológica, barroquizante e construtivista a um tempo, de Lúcio e Niemeyer (...). Juscelino Kubitschek arbitrava, com envergadura de estadista, o momento político administrativo brasileiro, conseguindo, com seu "Plano de Metas", equilibrar forças em conflito e propiciar um dos raros interregnos de plenitude democrática que foram dados viver à minha geração". (1984)

⁶ É verdade que aí temos que lembrar a posição de João Cabral de Melo Neto como a exceção que prova a regra. Dentro dessa Geração de 45 este poeta é o único recuperado pelos poetas concretistas.

⁷ O caso de Joaquim de Sousa Andrade (o Sousândrade, como ele mesmo assinara o seu nome nos últimos escritos e como os concretistas o retomaram) mostra duma maneira muito interessante o que implicava esse revisionismo que os poetas concretistas realizaram. Poeta romântico esquecido e nunca triunfante nem em sua própria época, Sousândrade apresenta para os concretistas a possibilidade, vanguardista demais, não de reler a tradição, mas de mudá-la. A conexão entre renovação literária e mudança da tradição é óbvia em *ReVisão de Sousândrade*, onde se lê: "Pode-se dizer que uma das características do movimento de renovação literária que se consolidou neste século é a de ser ele acompanhado pelo redescobrimento de poetas e fases literárias boicotados e obscurecidos pela rotina de uma tradição petrificante" (Augusto e Haroldo de Campos 1982, 23).

⁸ Nesse mesmo artigo Haroldo dá o exemplo de Pierre Boulez como síntese de Stravinski, Berg, Schönberg e Webern, avaliando a música de Boulez como combinação serial de um elemento de cada um desses músicos do passado. E ilustra com uma esclarecedora citação de Boulez: *"Webern não era previsível: para poder viver utilmente após ele, não se poderá continuá-lo, é preciso esquarterá-lo"* (1975, 26, grifo meu).

⁹ O fato de a poesia concreta fazer o passado acabar nela mesma é uma das críticas que Roberto Schwarz endereça a Augusto de Campos numa das tantas polémicas que a poesia concreta levantara no Brasil (Schwarz 19).

¹⁰ A respeito, veja-se Campos, Campos e Pignatari (1975, 30-33).

¹¹ Existem dois poemas "ovo no velho", um em forma de quadrados formados em verticais e horizontais, e outro em forma de círculos. O fato de existirem

duas apresentações ou versões desse poema reforça o conceito de repetição que vamos desenvolver na análise seguinte. As duas “versões” ou, para sermos mais exatos, os dois poemas apareceram em *noigandres 3* (São Paulo: Edição dos Autores, 1956).

¹² É importante ter em conta que o poema de Dylan Thomas não cita o de Símias: a temática dos dois não tem relação e a forma é bem diferente. É verdade que ambos os poemas pertencem à tradição da poesia visual, mas os poemas visuais, mais do que tradição, podem se pensar como gênero. Quer dizer, o poema de Dylan Thomas não pode ser pensado como uma reescrita do de Símias, o que leva a considerar o poema de Augusto como a primeira instância de relacionamento desses dois poemas. Nesse sentido, “ovo no velho” não continua qualquer coisa que já tivesse começado antes, mas reconstrói a diacronia poética.

¹³ Nesse sentido, concordo com Antônio Sérgio Mendonça e Alvaro Sá em que o poema seria o modelo e/ou interpretação do poema “nascemorre” de Haroldo de Campos, que apareceu em *noigandres 4*. Cf. Mendonça e Sá (1983, 164). Lido dessa maneira, o “ovo no velho” poderia se enquadrar também nessa série de textos que, ao dizer de Charles A. Perrone, “might be regarded as ‘anti-cliché’” (1996, 40).

¹⁴ De fato, os poetas concretistas avaliaram o processo da escrita – como também Silviano Santiago em sua *Uma literatura nos trópicos* – como necessariamente ligado com a leitura prévia, numa reconceitualização da antropofagia oswaldiana. Cf. Haroldo de Campos (1986); e Silviano Santiago (1973; 1978).

¹⁵ O conceito de repetição proposto por Freud e reformulado por Lacan tem sido usado para pensar os movimentos da arte contemporânea por muitos críticos. Cf. o mesmo Hal Foster no artigo citado e Benjamin Buchloh (1985). Sobre o problema, diz Slavov Zizek: “The crucial point here is the changed status of an event: when it erupts for the first time it is experienced as a contingent trauma, as an intrusion of a certain nonsymbolized Real: only through repetitions is this event recognized in its symbolic necessity – it finds its place in the symbolic network; it is realized in the symbolic order” (1989, 61); também citado e criticado por Foster (1993, 30-32).

TRABALHOS CITADOS

- ADORNO, Theodor. The essay as form. In: —. *Notes on literature*. New York: Columbia UP, 1991.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: —. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo; Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- ALFREDO Bosi, A vanguarda enraizada (o marxismo vivo de Mariátegui). *Estudos Avançados*, Universidade de São Paulo, IEA, n. 8, p. 50-61, enero-abr. 1990.
- . La parábola de las vanguardias latinoamericanas. In: SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- BUCHLOH, Benjamin. The primary colors for the second time: a paradigm repetition of the neo-avant-garde, *October*, n° 37, p. 41-52, Spring 1985.
- CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987.

- CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- . Augusto e Haroldo de e Décio Pignatari. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade. *Folha de São Paulo*, 14 out. 1984. Folhetim, p. 4.
- . "The rule of antropophagy: Europe under the sign of devoration". *Latin american literary review*, v. 14, n. 27, Jan-Jun. 1986.
- FOSTER, Hal. "What's neo about the neo-avant-garde?". *October*, n. 63, Winter 1993, p. 5-32.
- KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge and London: MIT, 1996.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio e Alvaro Sá. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- ORTEGA, Julio. Concrete poetry and beyond. *Latin American Literature and Arts*, 1986.
- PERRONE, Charles A. *Seven faces: brazilian poetry since modernism*. Durham and London: Duke UP, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. *Latin American literature: the space in between*. Special Studies No. 48, Council on International Studies, State University of New York at Buffalo, December 1973.
- . *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- . Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: —. *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. Marco histórico. Folhetim. *Folha de São Paulo*, 31 mar. de 1985.
- SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos Estudos CEBRAP*, n. 26, p. 120-140, mar. 1990.
- . Projetos alternativos/confronto de poéticas. In: —. *Revista iberoamericana* v. 43, n. 98/99 p. 169-80, 1977.
- WISNIK, José Miguel. The interpretation of postmodernism in the aesthetics of brazilian cultural productions. Paper presented at "The Debate on Post Modernism in Latin America: Brazil, México and Peru", a conference held on the University of Texas, Austin, April 29-30, 1988.
- ZIZEK, Slavov. *The sublime object of ideology*. London: Verso, 1989.

DE CADERNO QVASE
Edimilson de Almeida Pereira

**PLURAL
DAS COISAS**

Água murmúrio de freiras.

Tomar água de bilha
é mesmo que ir à missa.
Num campo nasce
a melhor para engenhos.

O que nos impede morrer
são o retrato e o medo.
A água nos cumprimenta.
Educação mais humana
não é a dos homens.

Miramos na água
o plural confinado das coisas.

BOI

Mutismo de uma cabeça de boi
no rebojo.

Deus prospera na carcaça.
Seu perfume há-de romper
calabouços
e o chamaremos flor tisana
oxigênio dos mortos.
A cabeça de deus espumando.
Cabeças de boi
na enchente
têm o efeito das primeiras palavras.

LUTIÊ
PEDRO DE JACÓ

Um corte na madeira se dura
agride o instrumento.

Alarga os sons além
do que os ouvidos podem usar.

Regra é a dos fechados
gente de alma contra os ventos.

Que deixa passar o diabo
e sua escola de músicos.

Eu se durasse mais tempo
ocupava o lugar de uma viola
que me sangra as idéias.

Fazendo objeto não estou nele
se não o vício de gordura.

Assim para o som
faço instrumento não música.

FISCAL

A Domingos Diniz

O dia sobe nas águas
deixa vermelhos os jipes.

De giro em giro o contato
com a lentidão
de borracha e cobre.
A paixão sem aspereza
escorre sob águas
em alegrias pegajosas.

Jipes recebem treinamento
de alpinistas.
Educação de ascetas
que olham os demônios
sem a carne tremer.

De giro em giro rodas
negam afeição ao barro.

Cidades entram e saem
no horizonte.
Contra o movimento
a não aspereza da lama.

Casa em que jipes
giram a carapaça vermelhos.

FORTUNAS

Rabeca de uma corda
deve ser tocada com técnica
de um homem adâmico.

A corda não precisa
ser tripa de bugio.
Mas o espírito do bugio.
Rabeca de uma corda
esculpe meninas
com sua mínima oração.

Rabeca de uma corda
erica os relógios.
Nada mais triste
que um minuto no relógio
dos mortos.
Entendo dessas coisas
é o seu belo.
O belo do um e do lodo.

Objeto formado
com a ausência de outros
é mais completo.
Haveres que lhe faltam
estão nele em heranças.
Rabeca de uma corda
não é dessa natureza.

VERDE VISTO DO ALTO

"A gente não se acostuma com a vida."

Viajante a Conceição
do Mato Dentro

A Dagmar Wolff

Matos são gramáticas.

Nas suas frases
vemos projetos de coisas
não o meio acontecendo.

A regra dos verdes
o casamento
seu com outras formas
deixam inocentes os olhos.

A utilidade da ciência
é instruir esparsamente
sobre o plural dos matos.

Aprendo seu alfabeto
com atraso de uma menina
que faz tranças
para ir à escola.

Nenhuma palavra traduz
essa linguagem.

O verde visto do alto
é texto de deus apócrifo
fora das bíblias
fora dos argumentos.

Uma letra se move
no caderno de verdes.
Um chapéu amarelo ergue
a cabeça de uma flor.

Aprendo o alfabeto
dos matos começando.
Não escrevo nomes
só apelidos e variantes.

Inda agora letra e flor
são promessas de.

PARTES NÃO SOFRIDAS DA CARTA DE UMA ESPOSA

O rio no quintal é lindo.

O dedal que Virgínia
fez cair no buraco do assoalho
está enferrujando.
De noite ouço o trabalho da resina.

No manto
falta uma miçanga.
Constelação incompleta
que nem cachorro
se perde num osso a costela.

Hoje lembrei meu pai.
Horas que me ensinou palavras
escritas.
Sangue para abrir umas
o alegre desperdício
das que se entregam noivas.

Tenho vontade de morrer
dormindo.
Levar essa imagem que sonho
sempre.

Dia alucinado de carnes verdes.

MATEMÁTICA

Mãe deve casar em
guerra com irmãs.
Ser as minúcias
que ninguém observa.
Sua conversa precisa

soar para mover
céu terra flor-de-seda.

Pai deve casar após
cuidar o pó dos seus.
Sua conversa precisa
soar como versículos.
Significar a roda
aprendendo voltas.

Filhos devem cuidar
de imagens.
Sua conversa explore
a saber o que é seu.
Porque vieram de tantos
entendam o cálculo
das heranças.

FARMÁCIA DICIONÁRIO

A cura torna evidente
as ruínas
não tira dor mostra o osso.

Não traz alívio fiska o brilho.

Melhor remédio entende
na paisagem
o incêndio.

Não cura não mata
como lagarto que mudasse
seu retrato.

Tem de ser ocre doce afago
que depurando
apurasse
a saúde na sua doença.

ANGÚSTIA VOA COMO GARÇA

mas não é leve
seu flautim.

Fico meio fera
meio anjo
atentos
à sacola dos viajantes.

Noticio a notícia
que tira o fundo
às cadeiras.

Me habituei a colecionar
o que tivesse
inclinação
para a eternidade.

Asa de borboleta
dentro do livro.
O livro.
O texto do livro.
A tinta do texto.
A sombra da tinta.
A sombra.

A luz que passa atrás
da garça
enquanto penso.

INTRODUCTION TO "THE GRAMMARIAN",
AN ADAPTATION OF "O COLOCADOR DE PRONOMES"
BY JOSÉ BENTO MONTEIRO LOBATO

Clifford E. Landers

It is common to call certain texts "untranslatable." In Brazilian literature, perhaps the two most widely cited 20th century examples are João Guimarães Rosa's masterpiece *Grande sertão: veredas* and Mário de Andrade's Modernist classic *Macunaíma*. Both have been translated into English in the last quarter-century, with less than total success. Another work apparently impervious by its very nature to rendering in a different language is the humorous short story "O Colocador de Pronomes." This was Monteiro Lobato's satirical jab at grammatical purists, whose hidebound approach to linguistic change he viewed as stultifying and reactionary.

The story is metalinguistic – that is, a language is talking about itself – and in a conventional sense, it indeed is impossible to "translate." English does not face the *próclise/mesóclise/ênclise* problem of Brazilian Portuguese, nor is there such a marked grammatical distinction between colloquial and formal (or spoken and written) levels of discourse. To

convey the humor of the text to an English-speaking audience, adaptations were necessary.

First, given the fact that pronoun-placement is not a major concern of English speakers, the title was changed to the more generic "The Grammarian." Further, for each instance of "lapses" in usage in the original, a plausible substitute had to be found in the target language. "We shoe horse's" was chosen because the misuse of the apostrophe in present-day English is a growing phenomenon. The *who/whom* dichotomy arose as a common example of pedantic preoccupation in English, one increasingly ignored by native speakers. (Safire's Law, formulated by New York *Times* language columnist William Safire, comes to mind: "When whom is correct, recast the sentence.") The climactic – and for Aldrovando, fatal – error suggested itself based on the tendency even among educated persons toward confusion in cases such as "Let *he* who is without sin..." and "The race goes to *whomever* runs fastest."

Whether this adaptation is successful is not for its creator to say. If it is, the target language reader will relive some of the mischievous pleasure that Monteiro Lobato doubtlessly had in writing it and the delight that the translator experienced in its re-creation.

Aldrovando Cantagalo came into the world by virtue of a grammatical error.

For sixty years of life on this planet he scurried around like a turkey in pursuit of grammar.

And he died, in the end, the victim of another grammatical error.

A martyr to grammar; may this document of his life serve as the cornerstone for a future and well deserved canonization.

There lived in Itaoca a poor young man who was wasting away from boredom in the rear of a notary's office. A clerk. Twenty-three. Thin. With something of the look of a simpleton. A reader of lachrymose verse and progenitor of a couple of acrostics published in the local newspaper with considerable success.

He was living peacefully among his documents when Cupid's poisoned arrow struck. The object of affection: Laurinha, who was then seventeen, the younger of Col. Triburtino's two daughters – along with Carmo, the cross-eyed, long-in-the-tooth, hysterical old maid of the family, a bit addled and with a limp in her left leg.

Triburtino was no man for jests. He had once carved up an opposition alderman in full session and had thereafter been transformed into the cock of the walk. Everyone had a vague fear of him, but love, more powerful than death, fears neither dark scowls nor tufts of nasal hair.

The clerk dared to court his daughter, despite the difference in status that separated them. Courted in the old fashion, of course, for in those days there were none of the delights of movie theaters. Meeting in church, at Mass, an exchange of glances, the dialogue of flowers – everything that

was innocent and pure. Then, new clothes, the edge of a silk handkerchief peeking out from his coat pocket and measured steps on d'Ela street on his days off. Later, the fateful serenade from the street corner, with "*Awaken, O damsel!*" thrashed out on a borrowed guitar. Still later, the scented love note.

This is where he came a cropper.

In that love note, a mere twelve words in length, if we exclude the exclamation points, he had written:

My angel! This man in love cannot imagine not living without you!

This push of a pawn sufficed for the opening game.

It happened that the angel's father intercepted the heavenly note and, after three days of scowling, had the clerk appear before him on a pretext – to notarize some papers, he explained.

Despite this, the young man showed up somewhat timorously, with a flea in his ear.

His premonitions did not mislead him. As soon as the colonel closed the study door behind them, he frowned and said, "The Triburtino de Mendonça family is the most respected in this land, and I, its natural head, shall never permit – never, do you hear? – the slightest blemish on its honor."

He stopped. He opened a drawer. He took out the pink love note and unfolded it.

"Is this piece of *flagrante delicto* yours?"

Trembling, the clerk stammered a tremulous assent.

"Very well then!" the colonel continued in a more serene tone. "So you love my daughter and have the audacity to say so publicly.... Well then" – instinctively, the clerk raised his arm to *protect* his head, and his eyes darted toward the street as he essayed a strategic withdrawal – "you'll marry!" the vindictive father concluded unexpectedly.

The clerk resumed breathing. He opened his eyes and his mouth in amazement. Then, regaining control of himself, overcome with emotion and with tears in his eyes, he stammered, "I kiss your hands, colonel! I never imagined that such generosity could be found in the human breast! I see now how unjustly everyone judges you!"

Craftily, the old man cut short his effusiveness.

"No fancy words, my boy, let's get down to business: I declare you officially engaged to my daughter!"

Turning, he shouted, "Maria do Carmo! Come hug your fiancé!"

The clerk blinked six times and, gathering his courage, corrected the error. "Laurinha, you mean, Colonel..."

The old man began to scowl again.

"I know what's what, young man. You sent Laurinha this note saying that you're in love and 'cannot imagine not living without you.' If you were in love with her, you'd have said, 'cannot imagine living without you.' Since you're in love, it must be with someone else, who can be none other than Maria do Carmo. Unless you're declaring love for my wife--"

"Oh, colonel--"

"Or for Luzia, the black cook. Make your choice!"

The clerk, defeated, lowered his head, a tear running down his cheek. Both men fell silent, in a tragic pause. Finally the colonel, slapping him on the back paternally, repeated the lesson from his matrimonial grammar.

"As you know, a double negative equates to a positive. When you say you can't imagine not living without her, it means you can't conceive of living *with* her. And since you call yourself a man in love, it's obvious that the object of your affection is someone else, in this case, Maria do Carmo, my wife, or the black woman. Choose!"

There was no way out.

The clerk raised his eyes and saw Maria do Carmo, who was entering the room, spry as could be, shyly twisting the hem of her apron. He also saw sitting on the writing desk a pistol and ammunition within easy reach of the Machiavellian father. He submitted and embraced the singularly uncomely woman, as the old man, extending his hands, said theatrically:

"God bless you, my children!"

The following month, with full solemnity, the young man married the old maid, and eleven months later the midwife held in her hands the wailing future professor Aldrovando, the distinguished language expert who for fifty years would unceasingly find in grammar relief for his incurable philological itch.

Until the age of ten Aldrovando revealed no sign of his penchant. A child like any other, he had whooping cough at the normal time, caught the usual measles, mumps, and chicken pox. Later, in school, while other boys occupied their study hours inventing ways to kill time – impaling flies and squashing their tiny heads between two sheets of paper to see what kind of design emerged – Aldrovando was caressing with erotic fervor the grammar of Augusto Freire da Silva. This was the throbbing of the philological boil that would determine his life, and finally kill him...

Let's allow him, however, to grow up and return to him when it interests us, when he is forty, beginning his decline, bent under the weight of knowledge and with ailing kidneys. There he is in his study, rooting about among the pronouns of Filinto Elísio (1734–1819) by lamplight. Hunched, skinny, severe, with wire-frame glasses on his nose, bald, an unrepentant bachelor, teaching ten hours of class a day for a minuscule salary, and his kidney now and again making its presence known.

He had read everything. His life was always the same dusty idyll with venerable old books where the classics of Lusitania doze. He studied them one by one, day and night. He had them memorized, knew them by their smell, could distinguish by nose the boredom of João de Lucena (1550–1602) from the monotony of Rodrigues Lobo (1580?–1621). He had digested all the tall tales of Fernão Mendes Pinto (1509–1583). He had choked on the half-baked pap of Fra Panteleão do Aveiro (*fl.* 16th century). At the age when young men are chasing girls, Aldrovando was rummaging through used-book stores on the trail of the most forgotten masters of the fine art of tedium. He had never slept in a woman's arms. Women and love – the world, the flesh, and the devil – to him were the old monastic 16th century tomes in whose soporific logorrhea he softened dull instincts like a pig in its wallow.

At one point he spent three years camping in Antônio Vieira (1608–1697). After that he wandered like Robinson Crusoe through the jungles of Father Manuel Bernardes (1644–1710).

Aldrovando knew nothing of the world around him. He held nature in low regard, he denied the present. He knew only one bird, the nightingale of Bernardim Ribeiro (c. 1500–c. 1550).

And if by chance Gonçalves Dias's thrush appeared, to peck at the "apples of the Hesperides" among the orange trees in his yard, Aldrovando would shoo it off with "Away with you, ill-sounding regionalism!"

The Portuguese language was for him a sacred taboo that had attained perfection with Fra Luiz de Sousa (1556-1632) and, from that time till the present, save for scattered glimmerings, had been wallowing in barbaric unintelligibility.

"The babel of today," he was wont to declaim, "is to Language as the putrefying cadaver is to the living body."

And he sighed, commiserating with our fate: "A people without language! The future bodes ill for this country..."

And let none raise the objection that language is a living organism and that it must evolve in the mouth of the people.

"Language? Do you call language this coarse noise that newspapers print? Here is one of those gallicized inkstains. Let's decipher it at random."

Lowering his pince-nez, he read: "*At a thé dansante yesterday* – Is this murky filth language? O my seraphic Fra Luiz, how these bunglers sully the divine tongue with their cacophonous hodgepodge! – *at the Trianon* – why Trianon? Why this perpetual barbarization with obscure foreign words? Prattlers, that's all they are, prattlers!"

He sighed, truly moved to compassion.

"Pointless to go on. The entire page evinces the selfsame cacography. Oh! Where have flown the fine wordsmiths of yesteryear? The alabaster swan has turned into a turkey. None obey the highest law – Horace! Incivility reigns and bad taste holds sway at the supreme rule. The Gallic thimble-erig is a flood tide that has no ebb. When I enter a bookstore my heart is afflicted at the ocean of barbaric works that these vile merchants pour out upon us. And it is, moreover, worthy of note that it is they that find favor with the rabble. Not long since did these eyes spy a well-bred young man prefer a sordid spawn of Octave Mirbeau, *Diary of a chambermaid*, I believe, to – guess what, my friend – the *Letter of advice* of my divine Filinto Elísio!"

"But the evolution of –"

"Enough. I am more than familiar with the scholasticism of the times, Darwinian 'evolution,' the apish terminology –

pithecophonemes that 'evolved,' lost their fur, and today dress in French style with a monocle in their eye. For the love of Fra Luiz, who from that stack of books hears us with scandalized ears, do not waste our time with sesquipedalian eccentricity."

A biography in the classic style would separate Aldrovando's life into two distinct phases: the static, in which he merely accumulated knowledge, and the dynamic, in which, transformed into an apostle, he appeared on the scene fully armed to do battle with the monster of corruption.

He began his campaign with a memorable petition to Congress requesting repressive laws against the mites of the language. "Laws, gentlemen, draconian laws that will serve as dams and moats and granite fortresses in the line of defense of the language. If necessary, reinstate the use of force, for he who defiles the sacred patrimony of sound vernacular is more deserving of the garrote than is he who takes his fellow citizen's life. Observe if you will, gentlemen, the poverty that has befallen pronouns..."

Pronouns – ah, these were the permanent scourge of Professor Aldrovando. It pained him like the thrust of a dagger to see them *used* willy-nilly, *for example who and whom*, flying in the face of the most elementary rules of proper speech. And his presentation bore down at length on this particular, flagellant in urging the fathers of the country to create a Holy Office of grammar.

The benighted congressmen, however, laughed at the proposal and heaped on Aldrovando the cruelest jeers.

"You want us to establish the gibbet for bad grammar! That would mean condemning ourselves to death. Be serious!"

The press also went after him with vulgar witticisms. No one apprehended the *nobleness* of his gesture and Aldrovando, mortified, had to change his course. He decided to resort to the journalistic pulpit. To do so it was first necessary to overcome his long-held distaste for the "Gallicizers of paper and ink." He came to terms, and soon in these "lungs of public opinion" he addressed the country in the ringing tones of Ezekiel. He filled column after column with extremely violent objurgations, written in the most undiluted vernacular.

But he wasn't understood. Rare was the reader who sank his teeth into those interminable sentences organized in the style

of João de Lucena, and at the end of an arduous campaign he saw that he had been preaching in the wilderness. They were read only by the half-dozen Aldrovandos that vegetate everywhere at any given moment like discordant notes in the universal symphony.

The mass of readers, however, remained aloof from the flame-belching fusillades of his limitless culverin. And finally the newspapers slammed the door in his face, alleging lack of space and such.

"There is no space for sound ideas," he upbraided, "but in the blink of an eye there is more than enough for all that smacks of corruption! *Sodom! Gomorrah!* One day fire from heaven will rain down to cleanse your leprosy!" he exclaimed like a prophet, stopping at the threshold to shake the dust from his down-at-the-heel high-lace shoes.

Next he tried more direct action and opened a grammatical consultation office.

"Physics (he meant doctors) have them, and lawyers, charlatans of every stripe. Let there be one for the treatment of that gravely ill patient – the language. Gratis, of course, for I am not moved by love of earthly things."

The new effort failed. Only homeless flies came to flitter in the apostle's humble office. No human creature, not one, appeared there in a quest for philological enlightenment.

He, however, did not lose heart: "Let us undertake a more persuasive approach."

And he announced the opening of the Agency for Pronoun *Usage* and Stylistic Repair. Whoever had a composition to revise, a government petition to expunge of errors, a wad of paper to be "prettified" in authentic vernacular, anything at all, could go there, and – without remuneration of any kind – a clean and impeccable operation would be performed on it.

The idea was a good one, and there soon appeared the first originals in need of orthopedic attention – sonnets with broken feet, government petitions asking for concessions, love letters.

Such, however, were the reforms that Aldrovando performed on the patients that the authors no longer recognized

their own work. One of the clients complained, "Professor, I think you made a mistake. I asked for a thorough revision, not for you to translate the petition into Latin."

Aldrovando pushed his glasses onto his forehead. "Did I translate your gibberish into Latin?"

"Latin, or maybe Greek, since I don't understand a thing..."

Aldrovando stiffened.

"Well then, my friend, you came to the wrong place. Your case is one for the veterinarian on the corner."

The agency did not last for long, dying for lack of customers. The people insisted in continuing to wallow in the pigpen of corruption.

The string of failures, however, exasperated the apostle but did not discourage him.

"I am to make a mark on my time. I shall overcome the babblers. Do the wretches flee before my ferule? I shall go hence in their pursuit and seize them by the throat.... Hmmph!"

And he went "hence" in their pursuit. He walked down streets examining signs and boards that displayed grammatical shortcomings. When he discovered an "asininity" he would seek out the proprietor and launch into him with all the most telling catechistic arguments.

It was thus with the corner blacksmith, who had over his door a sign – "We shoe horse's" – that did injury to holy grammar.

"Friend," Aldrovando said phlegmatically, "it strikes me as natural that you err, simple rustic that you are. Even the big shots err in this golden age of decadence."

The smith laid aside his hammer and his mouth dropped open.

"But from the pleasant look of your mug I hope," continued the apostle, "that you will lend me your ears. In that sign there exists a howler that does grave offense to the language. I come to ask you, in the name of linguistic purity, to expunge it."

"? ? ?"

"To change the sign, I mean."

"Change the sign? A new sign, with the license paid? Is it cracked maybe?"

"Not physically. The crack is in the syntax, which departs from the dictates of sound grammaticality."

The good smithy did not understand a thing.

"*Danged* if I understand what you're saying...."

"I'm saying that the accusative noun exhibits a paramount defect. 'Horse's' should be 'horses,' without an apostrophe. 'Horse's' is a singular possessive form."

The blacksmith opened his mouth the rest of the way.

"The correct form is 'horses,' plural, without an apostrophe," the master continued. "Not 'horse's.' We shoe horses."

"Ah!" the smith replied. "Now I *get* it. You're saying that --"

"That you 'shoe horse's' is a horrible solecism and that the correct is 'shoe horses.'"

"*Excuse* me, but what I shoe here is a horse's hoof. Hoof was left out to save space. That's what the sign painter explained to me, and I understood him real good."

Aldrovando raised his eyes to heaven and sighed.

"You're the one that ought to be shod. But let's not argue. I'll pay you to remove that apostrophe."

"Well, if you're willing to pay..."

Money well spent! The sign appeared the next day, deapostrophied and in perfect harmony with the rules of grammar. It was his first victory, and every afternoon Aldrovando passed by to admire it.

To his ill fortune, however, the blessing was short-lived. The superstitious blacksmith attributed a coincidental run of bad luck to the dethroning of the apostrophe and ordered it restored.

The face that Aldrovando made when he passed by and saw his victory wiped out! Enraged, he barged into the blacksmith's place of work and was preparing a devastating harangue when the smith roughly barred his way.

"Enough of *this* highfalutin talk, you old fool! I'm the one who *decides what's done and what's said* around here. *Get out of here* before you end up in a pair of irons yourself!"

The martyr to language stuck his grammar between his legs and beat a hasty retreat.

"*Sancta simplicitas!*" he was heard to murmur in the street on his way home to seek the heavenly consolation of

Fra Heitor Pinto (1528?–1584). Arriving at his study, he threw himself upon the venerable volumes and, unable any longer to contain his tears, wept...

The world was lost and men, in addition to evil, were impenitent. There was no way to turn them from the road of iniquity and he, old and with a grumbling kidney, lacked the strength to continue doing battle.

"Nonetheless, I shall not reach the end of my days before sending to press a great book, a compendium of the wealth of learning that I have accumulated."

And Aldrovando undertook the creation of a vast program of philological studies. The first volume in the series would be a treatise on who and whom, the point about which the people of Gomorrah most fell into error.

He did so, and he was happy in this period of his life in which, distant from the world, he dedicated himself day and night to the magnum opus. His blunderbuss of a manuscript came to three 500-page tomes in small type. The benefits it would bring to humanity! Every controversy settled forever, all men of good faith saved from committing gaffes! The weak point of speech solved once and for all! What a wonderful thing...

When the first volume – *Who and Whom* – was ready, he advertised the work in the newspapers and awaited the swarms of editors knocking at the door fighting for the right to publish it. And for several days the apostle dreamed of the delights of his thundering literary triumph, made sweeter by generous pecuniary benefits.

He calculated the royalties at eight thousand but, generous to a fault, he would let them go for five. And five thousand for an old bachelor like him, with neither family nor vices, signified a huge fortune. His monthly salary was always tied up in mortgage payments, his meager savings growing slowly for the rest of his life in the drawer *that* hitherto had never seen a bill larger than a ten. Five thousand would do, it would do! And Aldrovando happily rubbed his hands, on the alert and readying phrases to receive the editor who *was* on his way...

Who *was* on his way but never appeared, alas! Weeks passed without a single representative of that miserable ilk showing up to steal away the wonderful book.

"They're not coming to me? Hmmpf! Then I shall go to them!"

He left on his *via sacra* to seek out every publisher in the city.

Evil people! No one wanted the book under any conditions. "It's unsalable," they sniffed, or "Why not do a state-approved primer?"

Aldrovando, feeling death in his soul and with his kidney closer to ruin with each passing day, called on the last of his resources of strength.

"I shall print it at my own expense! Yes, friends, I accept the challenge. I know how to fight with every weapon and I shall persevere until the end. Verily!"

To continue the struggle it was necessary to have money, and the decrepit Aldrovando had precious little of the vile coin in his coffer. No matter! He would find money, sell his furniture, emulate the ceramist Bernard de Palissy (1510?-1589?), who burned his belongings to stoke the fire of his kiln; he would not die without the pleasure of crushing Gomorrah under the weight of his printed wisdom. He himself would publish one by one all the volumes of his work of redemption.

He was as good as his word.

He spent this period of his life alternating between proofreading and renal suffering. He triumphed. The book was set in type, magnificently proofread, with unequaled purity of language.

He dedicated it to Fra Luiz de Sousa: *To the memory of him who knows my sorrows*. THE AUTHOR

But destiny was not to vouchsafe to the already tottering Aldrovando the harvesting of the fruits of his labor. The child of one grammatical error, he was to have his life cut short by another grammatical error.

Quite correctly he had written in the dedication *of him who knows...* and such a distinguished grammarian could have written it no other way. Ill fortune intervened, however, and through the wiles of the devil who governs such things his phrase got pied in the print shop. The typographer picked it

up from the floor and recomposed it in his own manner: *of he who knows my sorrows...* And it was printed thus in the thousands of copies of the voluminous press run.

But let's not get ahead of ourselves.

The work ready and paid for, Aldrovando went at last to pick it up. The glory of it! He had finally constructed the pedestal of his own immortality, at the right hand of the most exalted paragons of the language.

The great idea of the book, set forth in Chapter VI – “An Automatic Method for Distinguishing Who and Whom” – an ingenious application of a marvelous rule by which even pack mules could bray in grammatical correctness, would operate like a “magic bullet” of grammar, cleansing it of the syphilis produced by the spirochete of pronominuria.

The excellence of this rule lay in its possessing chemical equivalents used in the allopathic pharmacopoeia, so that a good laboratory could easily reduce it to ampoules for hypodermic injection or to pills, powders, or potions for internal use.

Whoever injected or swallowed in pill form the soon-to-be-produced Cantagalo Grammaticol would be forever cured of the vice, instinctively using *who* and *whom* correctly, both in speaking and in writing. For a case of acute grammatorrhea, obviously incurable, there was recourse to Grammaticol No. 2, which carried a dose of strychnine sufficient to rid the world of the hopeless case.

Such glory! Aldrovando could already taste all these delights when the first wagonload of books arrived at his house. Two ruffians with rolled-up sleeves stacked them in the corners, in piles to the ceiling. When the work was done, one of them said, “Hey, don't nobody *tip around* here?”

Aldrovando's features darkened at hearing that double negative so alien to proper speech. Picking up a copy of his work, he offered it to the “sick” man:

“Take this. The injurious bug that you carry in your blood will die a winglet at the hands of this vermifuge. I recommend you read Chapter VI.”

The delivery man did not demur; he left with the book, telling his companion, “This'll be worth a little somethin' at the used-book store. It'll do...”

As soon as they left, Aldrovando sat down at the old worktable and began the task of writing inscriptions in a certain number of copies intended for the critics. He opened the first one and was about to write the name of Rui Barbosa when his eyes fell upon the horrid error: "*of he who knows my sorrows.*"

"Great God in heaven! Can it be possible?"

It was. It was a fact. In that copy, as in every copy of the printing, there it was, in the hideous prominence of the dedication to Fra Luiz de Sousa, the horrifying "*of he who.*"

Aldrovando did not utter a word. His eyes wide open, on his face a strange mark of pain – grammatical pain not as yet described in pathology texts – he stood there immobile for several moments.

Then he turned pale. His hands went to his abdomen and he writhed in the grip of a sudden and violent anguish.

He raised his eyes to Fra Luiz de Sousa and murmured, "*Luiz! Luiz! Lamma Sabachtani!*"

And died.

From what, we know not – nor is it germane to the case. What matters is for us to proclaim to the four winds that with Aldrovando died the first saint of grammar, the original martyr of the nominative and accusative.

Peace to his soul.

– Translated by Clifford E. Landers

**EDIMILSON DE ALMEIDA PEREIRA:
COM MODOS E TRUQUES DE OUVIR**

Maria José Somerlate Barbosa
The University of Iowa

*Tudo quanto diremos
foi mencionado.
Só a palavra vista por dentro
traz algum proveito.
(Edimilson, "Sebastião, minerador")*

Esta entrevista apresenta um pouco do universo literário e cultural por onde Edimilson de Almeida Pereira se embrenha e a própria análise que ele faz da sua literatura e, até certo ponto, do seu trabalho como antropólogo e pesquisador. Registra também as características gerais da sua produção artística e analisa facetas das raízes mineiras e africanas presentes na sua literatura. Às vezes, este "palavreamento" estabelece paralelos com outros autores, posicionando a sua produção poética no âmbito da literatura brasileira e internacional.

Na obra de Edimilson descortina-se um universo poético em que as palavras flutuam num ritmo melodioso, "ritmo de ouvido" (na sua terminologia). Nela aparecem também o sentimento da terra, do chão, das raízes, a melodia palpável a falar de uma Minas barroca,

negra, do suor dos escravos, de muitas verdades ainda mal e pouco trafegadas. Mesmo que a cultura popular, o palavrear do interior de Minas, o bucolismo das situações e o cotidiano da linguagem tenham uma presença marcante na obra de Edimilson, sua produção literária abarca outros veios poéticos. Sua obra é muito mais do que um espelho/retrato ou reescritura de uma mitologia afro-mineira ou da cultura popular. Ele trabalha cada palavra artesanalmente, numa retenção laboriosa e poderosa de significados (aos moldes de João Cabral), fazendo com que de cada verso se evolem sentidos múltiplos que permitem ao leitor um universo amplo de interpretações.

É exatamente o “intervalo das coisas”, como o define Edimilson, o espaço vazio das entrelinhas, que ele exercita na sua poesia, simultaneamente tão simples e complexa, paradoxalmente tão hermética e aberta quanto a linguagem do interior de Minas. A expressão “o verbo devoluto” – extraída do primeiro verso do poema “A pessoa e o termo” do livro *Dormundo* – retrata bem essa busca do significado maior na sua obra, percurso que se delineia através da palavra, que não se faz nem essência nem linguagem absoluta. Vago e ocupável, o “verbo” se torna “devoluto”, instância sempre tão carente de múltiplas significações.

Edimilson tem nove livros de poesia publicados (*Dormundo*, *Livro de falas*, *Árvore dos Arturos*, *Corpo imprevisto & margem dos nomes*, *Ô lapassi & outros ritmos de ouvido*, *Corpo vívido: reunião poética*, *O homem da orelha furada*, *Rebojo*, *Roda do mundo*). Parte da sua poesia está traduzida e publicada em inglês e francês. Sua obra de antropologia, toda de parceria com Núbia Pereira de Magalhães Gomes, é parte do projeto “Minas e Mineiros”, do qual os seguintes livros já foram publicados: *Negras raízes mineiras: os Arturos*, *Arturos: olhos do rosário*, *Assim se benze em Minas Gerais*, *Mundo encaixado: significação*

da cultura popular, Do presépio à balança: representações sociais da vida religiosa.

Pela defasagem do tempo (a entrevista com Edimilson foi feita durante a última semana de julho de 1996) e para maiores esclarecimentos, algumas das informações que ele me forneceu tiveram que ser acrescidas de outras referências pertinentes e/ou atualizadas. Nesse caso, as informações que não fazem parte da entrevista, na sua forma original, aparecem no texto entre colchetes. Algumas dessas explicações me foram fornecidas posteriormente pelo próprio Edimilson, outras eu mesma acrescentei ao texto.

MJB – Uma das coisas que me chamou mais atenção [na sua obra poética] é a dissociação entre o corpo dos seus poemas e os títulos que você lhes dá. Os títulos raramente cumprem uma função esperada de resumir tematicamente o poema ou de se referir diretamente às manobras semânticas e lingüísticas que você faz, não é?

EAP – Pois é. Mesmo naqueles de tendência mais lúdica, eu tenho essa preocupação de fazer o deslocamento do título em relação ao conteúdo do texto.

MJB – Por quê?

EAP – É até exatamente para romper um princípio... Numa entrevista que eu dei na televisão algum tempo atrás, eu falava isso... [TV Minas, Belo Horizonte, 20 de novembro de 1989]. Uma boa parte dos poetas afro-brasileiros, quando falam em escrever sobre a nossa tradição, pensam na idéia da totalidade... falar sobre conjunto, a idéia de inteireza, de integridade. Pelo que eu fui percebendo nos trabalhos de pesquisa de campo, seria impossível imaginar uma cultura afro-brasileira que fosse absoluta, fechada e íntegra. Ela não é aquele tambor que soa com um ritmo harmônico dos ancestrais, não. É um tambor meio quebrado, meio rompido, com uma série de fraturas, de fissuras... Os nossos antepassados para sobreviver tiveram de lutar de uma forma muito vigorosa mesmo. Cada luta era um sinal de conflito. Acho que a ruptura está muito mais evidente na cultura brasileira do que a unidade. Então, mesmo quando não falo sobre essa tradição, procuro fazer minha poesia nessa mesma linha. A minha poesia não tem de ser uma unidade. Ela tem de ser, pelo contrário, uma diversidade nos conflitos. Porque acho

que, se inclusive eu fizesse uma poesia afro-brasileira pensando na unidade, fracassaria tremendamente, de vez que a cultura popular me mostra o contrário: nas comunidades negras, as pessoas trabalham com a multiplicidade. A idéia da tradição é africana, sim, a tradição dinâmica em que se tem a base, mas em torno dela também existe a multiplicação das coisas, a diversidade... Então, é a partir disso que procuro, em todos os textos, sempre, um pouco de desconcerto, de ruptura, de quebra... e a metalinguagem é fundamental, pois permite fazer esse texto que pode ser lírico, às vezes, mas auto-reflexivo.

MJB – Mas torna-se, até certo ponto, uma poesia mais difícil, mais hermética, menos acessível ao leitor médio...

EAP – Acho que [minha poesia] tem um caráter de elitismo, sim. Quanto a isso você não tenha a menor dúvida. Mas aí vem de novo a convivência com a cultura popular. Essa linguagem oral não é tão simples como a gente imagina. Ela é muito, muito hermética. [Por exemplo], se a gente analisar um canto da Guarda de Nossa Senhora do Rosário e observar a letra, [percebe-se que] o texto é profundamente hermético. Um depoimento que até usei como epígrafe no livro dos Arturos [*Negras raízes mineiras: os Arturos* (Juiz de Fora: Ministério da Cultura, EDUFJF, 1988, p. 263)] em que o capitão de Congado dizia: “A gente fala uma coisa, as pessoas pensam que a gente está falando outra. [. . .] Cada palavra pode ser uma penca de idéias”. Ora, isso não quer dizer que o discurso é claro e explícito, não. É um labirinto mesmo, é uma caixa de significações. Na medida em que se vai desmontando e deslocando, você se enriquece como sujeito e renova o discurso. A linguagem popular tem umas expressões curiosas... Eu estava num povoado com a Núbia há uns três ou quatro anos atrás, [Vidal, um morador de Campo Alegre,] estava contando um acidente que ocorreu com a filha dele e, a certa altura, ele disse: “Eu não desperdiço palavra”. A palavra tem de ser precisa, mas essa precisão tem que ser um significado, acrescentado às possibilidades de representação. É nesse sentido que para mim a poesia hermética é uma caixinha fechada – mas à medida que se vão abrindo os caminhos, ela apresenta uma perspectiva variada de representação.

MJB – Como surgiu a idéia para o título *O homem da orelha furada*?

EAP – Foi em homenagem a Seu Geraldo dos Arturos. [“Os Arturos” é uma comunidade afro-brasileira situada em Contagem, Minas Gerais]. Chama-se *O homem da orelha furada* por causa de uma cena... No domingo anterior tinha havido a festa [de Nossa Senhora do Rosário]. Na segunda-feira de manhã, Seu Geraldo saiu da sombra, pegou um pedacinho de espelho e estava fazendo a barba, no cantinho dele lá, quieto, e aquela cena me impressionou tanto... Era uma pessoa velha que na noite anterior era um rei, com toda imponência, com toda dignidade, e no dia seguinte ali, parado, fazendo a barba, e eu me perguntava se ele era um rei, um velho ou um menino ao sol. Tão simples e gratuita aquela imagem que me chegou com uma poeticidade tão grande que depois dediquei o livro todinho a ele. Como um antigo pensa, como pensa, quais são as coisas que diz. Para falar sobre isso, eu imaginava que era preciso um certo tipo de iniciação. [Como] ninguém fica antigo de um dia para o outro, busquei um símbolo para isso. [Encontrei-o] em um grupo africano, o Grupo Fon, em que a pessoa iniciada nos conhecimentos sagrados tinha como marca um furo na orelha. [Essa imagem] é a chave para entender [*O homem da orelha furada*], que é um livro todo iniciático. Muitas das frases que aparecem nesse livro são frases literais que peguei das pessoas da cultura popular. Por exemplo, a epígrafe (“o homem criado na seca vai se perder nas águas”) é de João Barandão, um mestre de Folia de Reis, que mora num povoado chamado Pindaíbes. Um senhor de setenta e tantos anos, agricultor pobre que mora no interior, mas [que sabe muito] de Folia de Reis, histórias de santos e narrativas antigas. De repente, no meio dos discursos dele, aparecem frases desse tipo [em que] *O homem da orelha furada* é muito calcado. E é todo o universo do Congado...

MJB – O que pode criar, de certo modo, um estranhamento, como nós já falamos... uma dobra de decifração para o leitor... Por que essa técnica (se é que devo chamar isso de técnica)?

EAP – Desde que é intencional, é técnica, sim, porque vejo o poema como se fosse uma entradinha num trem-fantasma de parque: compra-se o ingresso, sabe-se que o trenzinho vai andar por certos caminhos. Isso é tudo que se sabe. Daí por diante, é o enigma. Entre a segurança do ingresso comprado e as sensações que se vai ter no percurso do trem-fantasma há uma dissonância muito grande. O ingresso é a clareza, a utilidade. Enquanto que o percurso são as variáveis... Emoções afloram de tal maneira que, às vezes, não se consegue ter controle sobre elas e há uma liberação muito intensa delas... Então os meus textos são um pouquinho como o trem-fantasma. O título pode ser uma suposta direção... mas depois o que você vai encontrar no interior do poema é muito diferenciado. Só que tem sempre a possibilidade da saída... Não é o texto absolutamente fechado. No fundo, é mesmo uma grande brincadeira...

MJB – Como é que você vê a sua poesia (impactos, semelhanças)?

EAP – Estou descobrindo um pouco os poetas do Caribe. Quer dizer, o [Aimé] Césaire eu já conhecia há mais tempo. Agora estou tomando contato com Edouard Glissant, que é mais prosa... Mas vou percebendo como esses autores, de certa maneira, fizeram um discurso de muito mais flexibilidade do que nós aqui no Brasil. Um Edouard Glissant, por exemplo, está discutindo a questão do barroco. O barroco é, de repente, o grande espaço onde a linguagem do negro oprimido se fez criativa. E o barroco brasileiro é um barroco negro, tem muita marca negra. E nunca exploramos isso. Nem no caso das artes plásticas, para trazer para a literatura, nem no trabalho com a própria linguagem. A gente está preocupado só com a documentação histórica – que tem de ser feita, ela é importante –, mas você tem de se multiplicar, não pode explorar só esse lado. É de certo modo uma cobrança que o tempo faz a nós, poetas contemporâneos. Você tem de ser múltiplo. Não é uma questão de escolha, não. É uma questão de imposição mesmo. Porque ao mesmo tempo que se tem de fazer uma avaliação crítica da história, também tem-se de criar alguma coisa. O tempo está pedindo isso... A história está nos exigindo... Então, quando leio os poetas africanos, percebo muito isso: aquele momento da

poesia-documento e a lenta passagem para a poesia-obra-de-arte mesmo. Tem um autor angolano, Arlindo Barbeitos, de quem gosto muito, que escreveu *Angola, angolê, angolema* [1976], um livro que me influenciou muito para fazer *Ô lapassi*, que saiu pela UFMG [Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais].

MJB – Eu ia lhe perguntar sobre esse título...

EAP – (*Risos*) Pois é... [As pessoas da zona rural] raramente terminam a palavra com consoante. Colocam sempre uma vogal no final da palavra. Aí virou a palavra “lapassi”. Nada mais, nada menos que “o rapaz” do português padrão (*risos*).

MJB – As palavras “fúria” e “danação” aparecem muito nos poemas de *Hipocampo*. Que carga semântica diferente essas duas palavras carregam nos seus poemas e como elas diferem do rancor?

EAP – O universo afro-brasileiro em *Hipocampo* não está nem diferenciado. Ele tem uma mitologia muito própria... É o meu livro do desconcerto... (*risos*). Porque eu gosto de fazer umas provocações no decorrer da obra... Gosto sempre de, em algum momento, criar um tipo de texto que seja destoante de todos os outros. E *Hipocampo* é um dos meus livros que destoa de todo o conjunto. A começar pelos títulos. A “danação” discutida em *Hipocampo* é a do ser humano diante de qualquer coisa da qual ele não pode se livrar e com a qual tem de se relacionar permanentemente. Então é a “danação” do poeta com o texto, quer dizer, é um ato de criação, de liberdade, de satisfação... mas se ele vive para fazer poesia, num determinado momento isso vira quase que um peso. É a danação do escrever... É a experiência afetiva quando ela é absoluta. No meu caso, por exemplo, até hoje não tenho linguagem para falar da minha experiência afetiva, daquela que me marcou profundamente... “Danação” então é isso: é você chegar ao ápice da maior melancolia ou da maior felicidade e depois não ter linguagem para exprimir isso... A linguagem fica pequena... Ao mesmo tempo a “danação” é o querer ser, querer compreender... Mesmo quando a “danação” é sobre a hipótese de morte que é o aniquilamento,

ainda assim esse aniquilamento tem a sua beleza, tem a sua dinâmica, tem o seu movimento que me fascina muito.

MJB – Eu cheguei a pensar que fosse talvez a paixão...

EAP – A visão do amor que aparece em *Hipocampo* é assim também. É aquele amor que, até certo ponto, vai criar a possibilidade da completude, da interação, da inteireza mas, quando ele se realiza, ou quando ele não se realiza, ele é uma grande danação.

MJB – Amor, em *Hipocampo*, aparece mais do que nos outros livros.

EAP – Muito mais. Nos poemas pequenos também de *O corpo imprevisto & margem dos nomes*.

MJB – Por falar em *O corpo imprevisto*, no seu poema “Porta voz” a voz poética diz: “danço independente nos joelhos do mundo”. Fiquei pensando se havia alguma relação com ser poeta em Juiz de Fora, um pouco fora do celebrado contexto/eixo cultural, do cânon brasileiro, da mídia nacional e internacional...

EAP – De certo modo é... E até mesmo qualquer ligação com grupo ou escola. Acho que é até uma pretensão curiosa. Como artista a gente pretende fazer parte de um conjunto, de uma escola [porque ela se torna um sustentáculo]. Tem-se a pretensão inversa também de não querer pertencer a grupo nenhum. Não sei até que ponto a gente realiza uma ou outra coisa, porque relaciona-se com tantas pessoas, em tantos momentos diferentes, que a gente acaba pertencendo a um grupo e, às vezes, não pertencendo a nenhum. Então, no fundo, acho que o texto tenta exprimir exatamente isso: a minha constante ânsia de independência e de liberdade.

MJB – Em “Caligrafia”, poema de *Corpo imprevisto*, você poetisa: “Aquele corvo de Poe na vida de Bandeira”. E lhe pergunto: até que ponto aquele corvo de Poe na vida de Bandeira definiu ou redefiniu Edmilson como poeta?

EAP – O Bandeira sempre foi o meu grande professor da poesia do cotidiano, do detalhe da afirmação, do cuidado com a linguagem, certas minúcias. Os próprios poemas da fase mais modernista... Essa liberdade do Bandeira de trabalhar a linguagem, para mim, é essencial. Eu aprendi muito com ele. Com o próprio Drummond também.

MJB – É. Eu estava lendo seus poemas e, de repente, vi “retinas cansadas”. A voz poética de Drummond ressoou nos meus ouvidos.

EAP – Coloquei o título de *Dormundo* no meu primeiro livro... Depois que tinha sido publicado eu vi que era um anagrama da palavra Drummond.

MJB – É difícil fugir à herança drummoniana, principalmente sendo poeta mineiro?

EAP – O Drummond é uma tradição [e, como toda tradição], às vezes é mais fácil aprendê-la do que brigar com ela. Quando é uma tradição boa, como é o caso de um Drummond, de um Bandeira, acho que só se tem a aprender com isso, enriquecer-se. Porque é aquela história: quando se quer ser autêntico, volta-se às raízes, à tradição. Nesse ponto eu até concordo com Cuti [Luiz Silva]: às vezes as raízes estão apodrecidas, não se pode usar todas, tem-se de ter um bom senso crítico, discernimento... Como vejo em Drummond e Bandeira uma excelência de obra criadora, de produção textual, eu acho que para mim é uma tradição muito proveitosa. Então, não é que ser poeta em Minas significa necessariamente seguir Drummond, não. É uma questão de opção, de quem tem discernimento.

MJB – Nada existe no vácuo...

EAP – De forma nenhuma. Mesmo se a gente tentasse fugir dessa tradição... Drummond é um poeta hoje que está não apenas na literatura brasileira, ele está na vida do brasileiro. Até nem digo que as pessoas têm de falar versos de Drummond. Às vezes, você pede a uma pessoa para declamar uma poesia

e ela declama Olavo Bilac, os parnasianos. Mas de que modo Drummond está na vida dos brasileiros? No modo de falar as coisas, certas formas de linguagem, certas estruturas de frase, o cotidiano...

MJB – Como o “E agora, José?” que virou uma frase popular...

EAP – ... quase proverbial.

MJB – Eu me lembro de que no começo dos anos oitenta, quando Maluf perdeu as eleições prévias, saiu uma charge (não recordo mais em que jornal) que dizia: “Tinha uma prévia no meio do caminho”. O chargista sabia que o leitor médio faria a conexão com o verso de Drummond [“Tinha um pedra no meio do caminho”] e dali extrairia o humor e a poesia/danação do cotidiano.

EAP – Nesse sentido nem é necessário que a obra do poeta literalmente tenha de ser conhecida. Mas a maneira como ele constrói certas frases, como ele cria certas expressões... elas se tornam tão proverbiais que se incorporam à cultura. Nesse momento, o Drummond é o poeta que está no sangue da cultura brasileira.

MJB – Isso é que acho interessante, a sua ligação com Bandeira, como poeta, é muito mais forte do que com Drummond.

EAP – Eu nunca dissocieei muito a criação poética da vivência afetiva, embora na minha poesia isso nem transpareça muito. O Bandeira me pareceu, desde sempre, aquele poeta para quem o afeto pessoal está muito mais no teto do que em Drummond.

MJB – Você acha?!

EAP – Drummond sempre se conteve muito mais. Até a sua lírica acaba indo muito mais para o lado da ironia do que para aquela confissão afetiva realmente. Embora eu tenha até

redescoberto o Drummond por uma coisa curiosa... Aqueles enganos que a gente tem com a obra do poeta. Eu olhava para Drummond como um funcionário público [fazendo] uma poesia do cotidiano que me fascinava muito. Depois vieram aquelas informações do seu caso extraconjugal... Então, um dado pessoal do Drummond me fez mudar a maneira de olhar para a sua obra. Eu não sei até que ponto o homem Drummond se escondeu atrás da poesia, e até que ponto ele se revelou afetivamente e eu é que não sabia ler... Eu achava aquilo tão artificial, um bom jogo de linguagem com uma certa dose de ironia. Não conseguia pegar essa passionalidade. Um poema como “O mito” vai criando no leitor toda uma expectativa e no final o poeta a dissolve toda. Eu via sempre o lado da ironia e do humor e nunca o lado lírico, o lado passional. Já o Bandeira, não. Um texto de uma ótima qualidade, um refinamento literário, às vezes, doação lírica. Isso sempre me comoveu nele. E o Bandeira, por esse lado afetivo, me prendeu muito. Foi o grande professor de primeira hora... E depois o Drummond por esse domínio da linguagem cotidiana.

MJB – O jogo de palavras tão comum na poesia do Drummond nos leva àquilo que você estava falando sobre as raízes populares. A complexidade e a riqueza vocabular que se encontram na aparente simplicidade dos dizeres das comunidades que você tem pesquisado [também aparecem muito na poesia dele]...

EAP – E até uma certa estrutura de repetição. Como no “E agora, José?”. Esse tipo de repetição está muito na linguagem popular de que eu me servi, busquei muito mesmo na obra dele. Então foram esses dois grandes mestres que tive a princípio, embora o meu texto cotidiano seja muito mais velado do que o deles. O *Dormundo*, que é o meu primeiro livro, pega essas situações cotidianas. Os outros foram pouco a pouco se distanciando... Mesmo agora, nos trabalhos mais recentes, tenho usado muita coisa do dia-a-dia, mas evito o relato por demais coloquial.

MJB – Essa “camaradagem na morte com os biscoitos” [do poema “Cinco conversas que ensinam maravilha” do livro *O homem da orelha furada*] é uma experiência de velório?

EAP – Olha, a morte tem uma presença muito grande na minha obra, é um signo muito importante...

MJB – Como tem na de Bandeira e Drummond...

EAP – Acho que são forças de extremos que a gente não pode desprezar. Assim como a vida tem essa potência, o estímulo, o começar a ser, a morte é o risco que corta tudo isso, que impede. É um elemento muito vigoroso, a gente não pode descartar, não. Desse conflito do viver e do morrer, posso criar imagens sempre ambivalentes... Em determinados momentos a morte pode ser até horrível, aniquiladora, em outros pode ser o momento consolador, de um outro princípio, de uma outra forma de interpretação de vida. Então, há textos em que aparece essa morte terrível, e há outros em que aparece a morte bem companheira mesmo, camarada, nesse sentido de ser uma parceira constante. Dependendo de como a morte vem, ela tem um lado confortável também. É engraçado. Eu demorei muito tempo – estou com trinta e três anos agora [julho de 1996] – para começar a sentir a perda das pessoas. Acho que até os meus vinte e nove, trinta anos, as pessoas que morriam estavam sempre longe... um parente que morreu distante, um conhecido, uma personalidade pública, então a morte não era para mim algo presente fisicamente. Quando eu tematizava o assunto ainda era de uma forma muito idealizante... Por ser um tema interessante, eu trabalhava com ele pela atração. A partir de uns três anos, comecei a experimentar realmente perdas de pessoas muito queridas, muito próximas... e a Núbia foi uma delas. Foi uma coisa em cadeia. Num espaço de tempo muito curto, as pessoas foram desaparecendo. Aí, sim, é que senti o impacto desse vazio. A morte como algo físico, concreto, que você pode apalpar. De qualquer maneira não perdi a relação afetiva com o morrer, que quase leva ao desespero (não tem mais a presença, não tem mais a convivência). Diante dessa impossibilidade total, é uma danação tão grande que melhor que lutar contra ela é você se resignar e começar a ver os outros aspectos... o quanto ela tem de ludismo, de ilusão e um pouco até de humor, às vezes. No fundo, no fundo, é uma forma de exorcismo... Tenho tanto medo da morte que, em determinado momento, não se tem como deixar de falar.

MJB – A palavra “ossos” aparece também com muita frequência... Acho que é raro um poema seu em que não aparece uma referência a “ossos”. Por quê? Porque é o cerne do cerne? É o que sobra?

EAP – Gosto muito de ossos por causa de uma imagem [de um poema] de João Cabral: “os ossos sobre a areia brilhando”. De tudo que se foi, os ossos continuam lá, intactos, na sua lucidez, na sua reflexão. Nos últimos tempos, João Cabral tem entrado muito no meu campo de influência. Essa idéia de fazer o texto longo mas com uma economia interna, o texto é longo mas ele é contido... São formas de intertextualidade que me dão recursos para trabalhar mesmo aquela problemática afro-brasileira... Porque se você desloca de um campo para outro, consegue efeitos muito interessantes. Fico vendo, por exemplo, quando se pensa em ancestrais nessa tradição afro-brasileira, pensa-se em canto, dança, memória, no corpo completo se movimentando. Se, de repente, você pensa nos ossos de uma maneira isolada de tudo isso, você consegue falar na manutenção, na preservação... mas é uma preservação em diferença, não é idêntica, não é a mesma coisa. O tempo faz com que o mesmo se modifique. Por isso gosto muito dessa idéia dos ossos. A preservação num estado posterior, de reflexão... A figura do esqueleto tem uma representação muito vasta. Pode-se ver isso na tradição européia, na Idade Média, [em que] o esqueleto era visto primeiro como algo terrível porque era aquela visão interior do ser humano com as coisas mais ausentes possíveis, sem revestimento, sem moldura, muito esse símbolo de algo que acabou. Por outro lado, é o símbolo de toda possibilidade de movimentação, de locomoção, de transformação...

MJB – Sustentação, estrutura...

EAP – É o lado de suporte, é o lado positivo dele. Por isso essa imagem do João Cabral dos “ossos brilhando sobre a areia” é belíssima... Não me lembro em qual poema...

MJB – Não é uma questão nem de influência nem mesmo de impacto... Mas nenhum escritor e/ou obra literária existe num

vácuo. Aliás, Machado de Assis já havia discutido isso de uma maneira um pouco diferente, especialmente no conto “O anel de Polícrates”. A tradição literária tem todo esse aspecto de Janus.

EAP – Exatamente. A formação de professor de literatura ajuda muito... São dados que não estão no texto mas que estão na própria teoria de interpretação... Não quero ser lido só como poeta negro, poeta mineiro, poeta dos anos oitenta... Acho que essas classificações impedem até o próprio leitor de ter curiosidade pela obra. Você vai procurar na obra de um “poeta negro” e o que vai ver lá?... Só aquelas coisas referentes ao grupo social a que ele pertence. Até para que as pessoas tenham acesso a esse mundo afro-brasileiro da minha obra é importante que esse mundo esteja relacionado com a diversidade das culturas. Procuro criar essas várias faces para a produção de textos. E está se criando um sistema muito diversificado. Quando eu mesmo olho para a minha obra, vejo várias ramificações.

MJB – Também existe a evolução dentro da própria obra. Na verdade, eu não gosto da palavra “evolução”, vamos dizer as várias etapas diferentes...

EAP – Acaba sendo evolução mesmo... Um livro como *Dormundo*, o primeiro, acaba sendo sempre um livro de referência. Às vezes, faço coisas muito diferentes dele e, às vezes, acabo voltando a alguns elementos que estão no primeiro texto, como se fosse um embrião. O que reaproveito dele é uma evolução, uma transformação. Procuro ter sempre muita consciência do que estou escrevendo. Não sei até que ponto isso é possível... A obra escapa tanto ao domínio da gente... Planeja-se o livro de um jeito, ele sai de outro... Tenho a mania de fazer três, quatro livros ao mesmo tempo.

MJB – Como funciona essa escrita múltipla?

EAP – Dentro do conjunto da minha obra toda que já saiu, eu tenho algumas linhas que, mesmo não sendo definitivas, são nuances de obra. Teria uma nuance, por exemplo, onde eu

poderia reunir o livro *Árvore dos Arturos*, aquele de *Contos africanos* e *O homem da orelha furada*. Tem uma outra nuance mais isolada em que posso colocar *O livro de falas* e um livro inédito que é sobre os mitos femininos. Tem uma outra nuance de livros mais do cotidiano que teria *Dormundo*, *Rebojo*, *Corpo imprevisto & margem dos nomes*. Quando eu estou fazendo livros simultâneos, associo os livros com cada uma dessas fases, só para ter uma vaga noção. Aí a obra vai sendo aparentemente coordenada – só a aparência – porque, depois, quando a gente pega cada livro isolado, ele tem suas próprias características.

MJB – Quais são seus projetos em progresso (em termos de poesia)?

EAP – Tenho *Meu caderno de quase mestre*, que tem sido constituído principalmente na mesma linha de linguagem de *O homem da orelha furada*, só que com uma certa simplificação de sintaxe. *O homem da orelha furada* trabalha com invenção, com rupturas. A sintaxe desse novo livro é mais corriqueira. É na combinação do léxico que estou tentando buscar o efeito de estranhamento, fazer os deslocamentos. No fundo, quem convive com esse meio rural, com a cultura popular, percebe que as pessoas trabalham muito com o estranhamento. As cantigas, as frases... Por exemplo, uma frase que escutei de Pedro Oscar, um Mestre de Folia [de Reis], que me disse que “*O Apocalipse é a política de Deus*” (*risos*). Ele foi seminarista um tempo, voltou para a roça, ficou com algum conhecimento de livro de seminário, [que se juntou a] toda a experiência de mundo dele da roça, de Folias de Reis... Ele tem uma imaginação extremamente fértil. O que ele fala é aparentemente um discurso desconexo, mas tem muita coerência interna – quando se vai alinhavando. Ele estava dizendo, por exemplo, que a gente veio ao mundo exatamente para sofrer, como se fosse um tempo de resgate, para se depurar e ir para outra esfera superior. O melhor meio que Deus encontrou para dizer isso para a gente está no *Livro do Apocalipse* com as previsões das catástrofes, do fim do mundo, das derrotas, da miséria... [Segundo ele], na verdade, Deus governa o mundo não é pelo *Gênesis* (livro da criação), é pelo *Apocalipse*, que é o livro

final. Então, [o *Apocalipse*] é a *política* de Deus. A estrutura sintática dessa frase solta é a mais comum... no entanto, a combinação do léxico dá uma sensação de estranhamento, dum mundo novo que se tem de descortinar.

MJB – Então, é esse tipo de estranhamento que você tem trabalhado...

EAP – É... ainda estou trabalhando, está em andamento...

MJB – O segundo livro que está na sua lista de “trabalhos em progresso” é a *Escola de felinos*...

EAP – Há muito tempo que não mexo nele... É o que está mais atrasado. Nesse livro, quero aproveitar pequenas imagens cotidianas e fazer como se fossem *flashes*, uma linguagem mais contida, mais econômica. Talvez eu mude um pouquinho a linguagem dele porque eu queria que ele ficasse contido mas com flexibilidade... Aí, nessas horas, quando não sei definir o que estou querendo muito claramente, vou esperando... Tento pensar por analogia. É um livro que eu queria que tivesse aquele ritmo dançante, aquela sensação de calor que tem, por exemplo, a música de Jorge Ben (*risos*)...

MJB – E esse outro, *Iteques*? Como está a escrita dele? E o que significa?

EAP – “*Iteques*” são pequenos amuletos que os bantos usavam, pendurados numa cordinha, no pescoço. Se uma pessoa tivesse um problema, consultava um chefe religioso e ele mandava a pessoa fazer uma promessa, rezar para a alma de alguém, celebrar um ancestral... Enquanto durava essa celebração, [a pessoa com o problema] usava no pescoço um pequeno bonequinho de madeira, ou um pequeno pedaço de madeira que representava o pacto com o sagrado. É o que eles chamam de “iteque”. É um dos melhores livros que estou fazendo no momento. Tenho quatro livros fechados, prontos, inéditos... São mais antigos, nesses eu não mexo mais. *Águas de contendas* [também] está completo...

MJB – Como você define *Águas de contendas*? Por que esse título?

EAP – A filiação de linguagem dele é com *Dormundo*. É um livro cuja linguagem é bem mais simplificada e lírica... Essencialmente lírico... Um pouco de metalinguagem também com que eu sempre trabalho. *Águas de contendas* é o nome de uma cidade de Minas. O livro tem um pouco desses choques que existem nas relações amorosas, nos vínculos afetivos, onde nem tudo é harmonia e o conflito é parte da convivência... [Os poemas desse livro são] sempre de cunho passional ou romântico, para captar a idéia do conflito mesmo. No caso, é como se o sentimento amoroso fosse as grandes águas por onde nós circulássemos, sempre, mas num estado de permanente contenda, seja com o outro, seja conosco mesmo, seja com o sentimento...

MJB – Voltando um pouco à cronologia da sua obra, qual é o seu livro mais antigo?

EAP – *Rebojo* é o meu livro mais antigo. Ele teve uma premiação (Prêmio Carlos Drummond de Andrade no Rio, ficou no terceiro lugar). Era parte do prêmio publicar, mas como não publicaram, aproveitei para ir fazendo revisões. Como era muito extenso, ao longo desses anos, fui guardando, cortando... Na verdade, *Dormundo* – que é o meu primeiro livro publicado – foi uma coletânea de muitos textos esparsos que eu tinha... Mas o *Rebojo*, nessa época, já era um livro pronto.

MJB – De todos os seus livros publicados, se você tivesse de escolher um, qual escolheria?

EAP – A primeira publicação é uma experiência inigualável... *Dormundo*... Tem poemas nele que são esteticamente inferiores aos outros. Eu ainda estava fazendo uma série de testes de linguagem, descobrindo muitas coisas, entrando na faculdade [1983], tomando contato com um universo de literatura muito mais amplo... Mas é um livro essencial na minha obra, especialmente por isso... É a minha entrada no mundo da publicação. Não é nem pela qualidade poética ou pela coerência, é

pela emoção mesmo. Porque isso me acompanhou sempre. Hoje, cada livro que consigo ver pronto, há uma sensação de satisfação muito grande. Não estou preocupado em saber se vai vender ou não... O labor de preparar o livro e ver o resultado final da obra [é o que mais interessa]. Publicar também é uma consequência de escrever. É um percurso, e cada livro publicado é um avanço, uma parte a mais que está cumprida nesse caminho. Sou encantado pelo trabalho artesanal também... Ainda quero escrever um livro sobre a feitura dos livros...

MJB – Olha aqui [*Águas de contendás*]: “Não escrevo melhor que antes, coleciono vírgulas, manhãs em fuga”. Isso é um título também de um poema...

EAP – De *Ô lapassi*... Gosto muito de fazer isso, pegar de dentro de um livro um signo que está nos outros, criando uma rede...

MJB – Uma cadeia? Um encadeamento?

EAP – De certo modo... Porque são livros muito diferentes mas, em algum ponto, vão ter um contato, uma referência... Às vezes, são feitos simultaneamente. Permito-me isso: ao mesmo tempo fazer um livro com uma linguagem muito contida (como a daquele *Escola de felinos*) e ao mesmo tempo um livro com uma linguagem mais dilatada como estão sendo os poemas do *Iteques* e de *Mar de ilusões ou o que danças*. Na verdade, o meu grande projeto é construir uma obra que seja caleidoscópica... Porque o instrumento externo é um só, mas cada vez que você gira o poeta surge uma forma.

MJB – Para não cair também no mesmo ritmo, na mesma fala...

EAP – Pois é, porque são experiências tão vastas, tantas possibilidades... Outro dia eu estava olhando os pontos riscados de Umbanda, folheando uns livros para encontrar uma informação, [e vi que] há um apelo estético tão grande naqueles traços que estou começando a achar incompreensível como eu, ou outra pessoa, ainda não usamos isso para a exploração poética. Nem sei como isso é possível de fazer. Nunca trabalhei

poesia visual... Não seria um texto concretista nem neoconcretista, mas alguma coisa partindo desse ponto cultural dos pontos riscados. Seria uma linguagem extremamente visual, de traços... Eles são todos emblemáticos, mas apelam para um campo de sentidos... tem-se de interpretar cada risco, cada traço. Descobri uma coisa também belíssima outro dia, até por causa do Candombe, [que não deve ser confundido com Candomblé]. Eu estava fazendo um estudo sobre os Cabindas de Angola num livro de antropologia [e encontrei uma passagem] em que o autor diz que esse grupo não tem língua escrita. Por isso sua forma de comunicação se dava muitas vezes sob forma de desenhos [que] condensavam um sentido expansivo. Fico imaginando... Tem que haver alguma maneira de aproveitar isso poeticamente... Quero aproximar isso do discurso moderno, com os recursos que a gente tem de toda uma tradição poética... Estão aí esses dois projetos poéticos independentes...

MJB – Por que você começa o poema “Tiradentes” [*Águas de contendas*], que eu presumo seja a cidade histórica mineira, com o verso “Lua de olhos cúmplices”?

EAP – É a cidade de Tiradentes, sim... Aí o olhar do antropólogo ajuda muito. Citamos [Edimilson e Núbia] esse episódio no livro dos Arturos [*Negras raízes mineiras*]. A igreja foi construída pelos escravos e, geralmente, eles trabalhavam à noite [em especial nas noites de lua cheia]. É curioso que além de ser um trabalho exaustivo, depois de um dia inteiro de trabalho [noutros lugares], o cansaço fazia parte do trabalho na igreja... Então, curiosamente a lua está com os olhos velados, fechados, cerrados... A idéia do cansaço... Mas há outro detalhe também: os escravos costumavam adornar o altar da igreja com ouro roubado dos senhores... [por isso a cumplicidade da lua].

MJB – Você tem privilegiado publicar os trabalhos de antropologia?

EAP – Se pudesse manter o ritmo de publicação dos dois lados, eu faria isso. Eu me sinto inclinado a publicar mais em antropologia. Primeiro porque me preocupo muito com

as pessoas com quem convivo e que me dão as informações... Eles perguntam: "O que é que você vai fazer com isso, quando é que vai dar uma notícia?". Se o retorno puder vir rápido, vou me sentir mais satisfeito. No caso da poesia – mesmo que muitas pessoas que estão citadas sejam do mesmo universo da pesquisa [de antropologia] – muitas não vão se reconhecer porque a linguagem é mais velada, mais fechada. Acho que é importante alguém me contar a história de sua vida e ver que isso teve uma divulgação, teve um retorno depois. Acabei, sim, privilegiando os trabalhos de antropologia, mesmo porque os textos poéticos precisam de tempo para serem absorvidos.

MJB – Você usa muito a palavra "geometria". A geometria das coisas, das pessoas, da vida... Reparei em algumas expressões suas, como este verso: "estudo a geometria do animal sentenciado" ["O sacrifício", em *O homem da orelha furada*].

EAP – Eu, que sou péssimo em matemática, sou fascinado pelo rigor do traço geométrico que muitas vezes pode esconder uma beleza muito grande na economia da forma. Por isso adoro pintura moderna.

MJB – Esses livros aqui de poemas estão prontos e ainda inéditos, não é?

EAP – É. *Águas de contendas, O velho cose e macera*, o poema dos mitos femininos, *Escola de felinos, Quase mestre, Iteques* estão em andamento... Uma parte de Iteques vou publicar junto com o Rique. [É a primeira parte de *Roda do mundo*, publicado no final de 1996, com Ricardo Aleixo Brito].

MJB – A sua parte é chamada "Nós, os Bianos". O que significa?

EAP – É o sobrenome de uma família. Peguei essa estrutura do título de um romance do [angolano] Luandino Vieira que se chama *Nós, os do Makulusu* [1975]. A tradição dos bianos é banto e o Rique está trabalhando com a tradição ioruba, os "orikis". A nossa intenção é mostrar, de um certo modo, como

essas duas tradições se tocam em certo ponto. Fizemos os poemas sem nenhuma combinação prévia... Não combinamos nem título, nem conteúdo, nada... Cada um fez o seu. Só que agora, depois de pronto, fazendo as leituras é que a gente está vendo que o único ponto em comum que nós tínhamos era a epígrafe aqui de Minas, de um cântico do Congado, [que aproxima a tradição banto da ioruba]. No Congado se canta: “A roda do mundo é grande / mas a de Zambi é maior”. Num cântico de Candomblé [se escuta]: “A roda do mundo é grande / mas a de Oxalá ainda é maior”. O Antônio Risério deve fazer o prefácio para a gente – e dois artistas plásticos, Jorge dos Anjos (pintor) e Eustáquio Neves (fotógrafo) vão fazer uma interferência visual para acompanhar o livro.

MJB – Queria voltar ao *Hipocampo*. Em “Concerto”, a voz poética diz: “Estou à mercê / Vale-me nenhum consolo / Talvez a ausência de remorsos”. Que remorsos você carrega como poeta, pesquisador e/ou professor?

EAP – São tantos... Mais do que não fiz. São tantas as coisas que quero fazer ainda. Eu tinha tanta vontade de criar alguma coisa concreta para ajudar a poesia a se desenvolver aqui. Não é uma forma de democratizar a poesia, não, mas uma forma de mostrar que a poesia é algo que independe da intelectualidade do autor, da sua erudição. Essa idéia de “alta” poesia no Brasil significa uma coisa muito elitizante... Não há nada mais feliz do que você compartilhar com as pessoas essa idéia do texto poético, elaborado ou não. Outro dia eu estava no correio, ia passar um fax para a *Revue Noire* que vai publicar [alguns dos] meus poemas. [“Antologia Poética”, *Revue Noire: Brésil-Brazil-Afro-brasileira* 22 (1996): 67-68]. Deixei os meus poemas com a moça para ela mandar para mim. Quando voltei, fiquei tão comovido porque ela me disse que havia lido todos os meus poemas... E no meio daquela agitação, no entra e sai de gente... E tinha gostado de um por isso e por isso... E tinha gostado de outro por aquilo e por aquilo. Ela veio me falando dos poemas. Acho que as pessoas gostam da beleza de um poema como gostam de um cinema, de uma festa, de baile, de aniversário, de casamento. Ficamos tão cheios de pequenos detalhes, de pequenas preocupações, que nos

esquecemos que aí fora há um mundo que gostaria de compartilhar isso com a gente.

MJB – Há muita referência à África na sua obra.

EAP – Em *Os contos africanos*, que depois modifiquei e passou a se chamar *Kianda*.

MJB – Em *A margem dos nomes* também vi referências.

EAP – Ao rio Kuanza. Porque eu gosto de pegar não o fato histórico ligado à África, mas os signos...

MJB – O poema sobre Cabo Verde... o universo imaginário.

EAP – São visitas que faço realmente à cultura africana... Pegos os signos mas nunca reproduzo o fato original. Tento criar a minha própria leitura que vai partir um pouco da expectativa da invenção e até do próprio imaginário. Porque contar o que já existia antes pouco acrescenta nesse campo de significações. Quando montei o meu livro sobre os orixás [*O livro de falas*], simplesmente desloquei. Um detalhe: joguei os poemas todos para a primeira pessoa...

MJB – Já tem uma forma mais diferenciada, que parece mais prosa...

EAP – Exatamente. E muita preocupação com a técnica surrealista que eu procurei empregar.

MJB – Por que a importância da técnica surrealista para você falar dos orixás, uma referência mítica?

EAP – O surrealismo tem exatamente isso... Tem-se vários labirintos por onde se pode entrar para tentar chegar a uma significação. Por isso acho que os mitos dos orixás são ricos. Aliás, o mito é rico, de um modo geral, por causa disso. Ele é o grande labirinto por onde se entra nas várias portas... Conseguindo-se saída, com algum tesouro você vai sair de lá. Quando usei uma técnica surrealista [para escrever o mito dos orixás]

era também uma forma de fazer essa relação entre tradição e modernidade. Estou muito preocupado com isso agora. Uma das formas de me enriquecer com a tradição é acrescentar elementos da modernidade. A vanguarda do surrealismo foi importante para mim na hora de trabalhar os orixás. Tanto assim que o meu texto não reconta o mito. É como se eu estivesse, de uma certa maneira, tentando criar uma outra mitologia que seja um desdobramento daquela original.

MJB – *Corpo vivido* foi dedicado a Nanã. Por quê?

EAP – Nanã é meu ponto de equilíbrio desde e sempre... Uma das simbologias dela é a da terra meio úmida, meio água, meio lodo, coisa intermediária... e é esse elemento que vai realmente fertilizar algum tipo de criação. E os velhos também. Engraçado, tenho uma convivência muito boa com pessoas que sejam muito mais idosas do que eu. Na pesquisa, então, experimento muito isso. Acho que esse espírito da velhice de Nanã sempre me fascinou demais porque dentro dessa quase eternidade dela, dessa antiguidade, vai-se tirando uma série de coisas que são profundamente jovens, novas. Nanã era apaixonada por Oxa-lá.

MJB – Como está a tradição afro-brasileira e como a sua poesia se posiciona dentro desse grupo?

EAP – É um campo muito complicado... Esta semana tive uma resposta do Cuti porque eu escrevi um artigo (por encomenda do Steven White, professor lá de Canton [EUA]). Ele pediu o artigo porque tinha feito contato com a editora de uma revista inglesa de estudos latino-americanos [*Journal of Latin American Cultural Studies*]. [A revista queria] alguma coisa mais contemporânea. Como o Steven tinha traduzindo os meus textos, ele achou que a parte afro-brasileira seria interessante. Montei um artigo um pouco maior onde tentei discutir mais ou menos o que seria essa poesia afro-brasileira contemporânea. Porque as confusões são muito grandes: primeiro surge a que eles chamam de "poesia negra". Há uma série de problemas [com essa classificação] pelo seguinte: a maioria dos autores entende essa poesia chamada "poesia negra" como sendo aquela poesia de

confrontação social ou de análise social. A poesia de denúncia, com engajamento político, como a poesia de Luiz Gama, no final do século XIX. Há todo um filão aqui no Brasil dessa poesia de cunho social, os anos sessenta também deram muita força para isso. No caso de São Paulo, há o “Quilombhoje”. Uma boa parte da poesia deles segue essa linha do engajamento, da denúncia. No Rio de Janeiro, um grupo chamado “Negrícia” também seguiu essa mesma linha. E fico me perguntando... Venho de uma esteira, de uma tradição, de uma formação literária que sempre me permitiu trabalhar esse lado da denúncia social mas nunca perdi de vista a preocupação estética da obra, a liberdade da criação, da produção da obra de arte em si. E até por razões curiosas. Quando analiso o trabalho feito com a tradição popular e a cultura africana no Brasil, observo uma coisa muito interessante: as pessoas falam em problemas sociais, engajamento político, mas nunca perdem a preocupação estética. A linguagem da religiosidade afro-brasileira é muito artística, muito poética. Desde cedo trabalhei com a poesia nessa vertente. Tem que ser a poesia de relação social sim, mas ora, se os próprios oprimidos sociais trabalham esteticamente o seu discurso, como poeta [eu] não poderia desprezar isso. Por outro lado, sempre tive muita desconfiança dessa poesia chamada socialmente engajada. Porque há aquele momento em que ela dá ao poeta o direito de falar pelo seu grupo... E eu não sei até que ponto eu conheço suficientemente a minha história de negro brasileiro para falar sobre ela como uma totalidade. A gente tem muitos meandros, muitos labirintos. Acho que o negro brasileiro conhece muito pouco a sua própria história. O que nós sabemos de nós mesmos foi falado por um discurso dominante, europeizado, e foi falado de forma dividida, fragmentada, com outras intenções. A gente tem de redescobrir quase toda a nossa história de um ponto de vista mais crítico para ter o direito de falar sobre ela. Sempre tenho mais essa postura da desconfiança e não de querer dizer “eu tenho a voz do meu povo”. Porque de repente o que a gente tem de importante para o negro de Minas não é importante para os negros da Bahia. São culturas muito diferentes. As tradições negras que vieram para cá são diversificadas. Até parece que, mais recentemente, os nossos antropólogos têm percebido isso. Só se queria estudar [a tradição] ioruba e nagô.

Percebe-se hoje que uma grande porcentagem de negros do Brasil é de origem banto. Diante de tudo isso, eu nunca quis ser o poeta da raça, o poeta do meu grupo, falar dos oprimidos com os quais tenho contato. Acho muito difícil esse papel. Humildemente, posso ir aprendendo com essa história, com uma linguagem que possa ser uma linguagem de libertação mas que tenha toda essa qualidade artística junto dela. A própria poesia popular me ensina muito isso. Poetas como Cuti, Adão Ventura e Oliveira Silveira são poetas com uma geração com dez anos antes de mim. Eles fizeram um discurso do engajamento que posso fazer, se eu quiser, mas que necessariamente não tenho de fazer como eles, pelo mesmo caminho. Então me sinto um pouco afastado dessa corrente.

MJB – Essa fase “heróica” da poesia negra seria como a primeira fase do Modernismo, abrir caminho, abrir alas, combatente...

EAP – Acho que é uma fase importantíssima porque no Brasil nunca tivemos essa confrontação em relação ao problema étnico, era sempre tudo muito mascarado, cheio de intermediações, mas nunca se falou frontalmente sobre a discriminação racial. Quando leio uma poesia como a do Cuti, tenho lá as minhas restrições quanto ao caráter estético de vários textos, mas quanto ao *conteúdo*, acho que é uma poesia fundamental porque ele é um dos poetas que confronta diretamente essa mesquinhez de uma sociedade que discrimina. Acho que todo grupo social não tem por que ficar mascarando os seus defeitos, a menos que ideologicamente ele tenha interesse nisso... É o caso brasileiro. Cuti tem um poema interessante, diz mais ou menos assim: “No dia em que o preto fizer sua vingança, até o próprio preto vai tremer de medo”. É um poema violento, duro, drástico. Eu acho que essa confrontação até é necessária, pois permite depois fazer um outro tipo de poesia. É uma situação bastante curiosa porque são autores que, de modo geral, guardam um rancor muito grande, resultante da nossa própria estrutura social. Essa violência da escravidão no Brasil ainda não explodiu como nos Estados Unidos. Poetas, como o Cuti, estão prenunciando esta explosão que vai acontecer em algum momento. A obra dele é importante por isso. É um rancor individual e coletivo.

MJB – Esse rancor não transparece na sua obra. O universo que você descreve é muito mais simbólico.

EAP – Em função dessa explosão que está na obra de outros poetas... Ela me dá liberdade para desdobrar esse rancor todo numa linguagem final, depois do que seria a poesia dos “negros brasileiros”.

MJB – Mas a crítica deles a você existe, principalmente por não ser parte integrante de nenhum grupo?

EAP – Ah! e muito forte! E cria situações delicadas... Esse texto que mandei para o Steve sobre poesia afro-brasileira contemporânea [“Contemporary Brazilian Poetry: Invention and Freedom in the Afro-Brazilian Cultural Tradition” tr. Steven F. White, *Journal of Latin American Cultural Studies* 5.2 (1996): 139-54] era um texto de apresentação dessa poesia afro-brasileira para um público estrangeiro. E eu me propus a fazer um texto bem didático, a partir do seguinte: nós teríamos duas *tendências* (não falei que seriam duas escolas de poesia afro-brasileira): uma tendência que estaria mais ligada a esse discurso historicista, de preocupação social (a poesia do engajamento, da denúncia dessa questão racial mesmo); a outra tendência que seria o que eu chamei de “tendência de invenção”. É aquela que trabalha exatamente a poeticidade do texto, a linguagem metafórica, o simbolismo, pega esse fundo cultural da tradição e usa isso como material poético. Seria a poesia, antes de tudo como arte, e depois como elemento de engajamento. A primeira preocupação seria artística. Então, fiz essa classificação provisória de tendências, analisei a poética do Cuti e resaltei pontos positivos nas duas. No caso da tendência historicista, o ponto positivo seria essa luta contra a alienação. O poeta assume a voz do seu grupo, faz a denúncia social e propõe uma situação de marginalidade. Esse é um ponto altamente positivo para um grupo oprimido. Mas haveria pontos problemáticos como, por exemplo, não se tratar de uma poesia inovadora. É uma tendência que, do ponto de vista do *conteúdo*, é inovadora porque está falando de um assunto que nunca tinha sido tão desenvolvido na nossa literatura. Fala da questão da etnia, da denúncia, do racismo. Mas a *forma* dessa

poesia não é inovadora. Os recursos são aqueles do Naturalismo, do Realismo do século XIX, o tipo de discurso é o mesmo. Nesse ponto, não houve avanço. É um ponto negativo. A tendência “de invenção” é renovadora, positiva, no seguinte aspecto: ela devolve ao poeta a liberdade de criar. Porque nessa tendência “historicista” o poeta está engajado, ele tem de falar coisas que julga serem de seu povo. Parte do princípio de que é responsável por isso... O campo de criação já está limitado. Ele é mais o ideólogo do grupo do que seu artista. A tendência de “invenção” permite o retorno à tradição, em que você vai descobrindo a criatividade da linguagem nessa oralidade afro-brasileira, [pois] a religiosidade afro-brasileira é profundamente criativa. As pessoas usam muito o discurso simbólico, o discurso metafórico, aquele discurso múltiplo que se aplica a diversas situações. Do meu ponto de vista, a linguagem poética será tanto mais rica quanto mais puder se multiplicar em significações. A tendência “de invenção” trabalha com isso. Devolve para o poeta a riqueza da linguagem e a liberdade.

MJB – Quais são os poetas que você coloca nessa segunda linha, vamos dizer?

EAP – Aí que está o detalhe. Eu não separei uma tendência radicalmente da outra. Elas têm um intercruzamento. Porque a “tendência de invenção”, por exemplo, poderia ser acusada de ser alienada da realidade. No entanto, é um produto de intercâmbio do cotidiano, do dia-a-dia e trabalha basicamente com a linguagem e esta é um produto social.... [Portanto, a tendência de invenção também] está ligada à realidade e, nesse ponto, se aproxima da “tendência historicista”, não se desvincula. Outro aspecto da “tendência de invenção” é seu espaço de experiência, que é na história, na sociedade. Não é num espaço abstrato. De modo que está ligada à “tendência historicista.” Por outro lado, a “tendência historicista”, quando vai esgotando esses recursos da linguagem mais pragmática, mais cotidiana, pede um recurso sobressalente, permitindo ao poeta criar. A própria exaustão dessa “tendência historicista” obriga o poeta a se abrir para uma tendência nova. É o que está acontecendo, por exemplo, com Cuti. Ele não vai admitir isso nunca. Ele até me mandou uma carta, muito

brava, muito brava mesmo, dizendo o seguinte: “Até você começa a nos classificar, começa a nos separar”. E eu tinha falado para ele que as duas tendências se imbricam em algum momento. Uma não nasce sem a outra. Aliás, a “tendência de invenção” seria impossível sem a “tendência historicista”.

MJB – Porque num determinado momento, o poeta pode estar voltado mais para a história e, num outro momento, mais vinculado à estética...

EAP – Eu estava tentando preservar exatamente essa liberdade dentro da criação. É uma coisa muito problemática quando você pega essa poesia negra, afro-brasileira, e, como ela vira *documento*, o compromisso do poeta já está preestabelecido. É uma contradição muito grande, fazer uma poesia que você acha que é libertadora sendo que não tem a liberdade para criar...

MJB – Já está determinado o assunto que você deve tratar, como deve tratar?

EAP – E a poesia de Cuti, de certo modo, está entrando para a “tendência de invenção”. Só que ele ainda não conseguiu ver isso. Acho que é nesse momento que o rancor é muito complicado. O rancor pode existir, mas tem um grau crítico em que ele depois vai se afinando, se depurando. Eu estava lendo uma coisa sobre o Lima Barreto, em que alguém dizia: “Lima Barreto não conseguiu chegar a ser o que era o Machado porque o Lima Barreto nunca se desprende de aquela angústia da prisão da cor, da origem humilde, da origem pobre. Em todo momento, isso voltava para ele como uma coisa muito pesada. Era o grande escritor, mas...”. Machado hoje está sendo visto com um pouco mais de coerência no Brasil. Durante muito tempo, ele foi o escritor negro que ficou branco. Mas quando você pega o conteúdo da obra dele, talvez ele tenha sido muito mais incisivo, muito mais ferino na sua crítica à sociedade do que os autores que falaram isso abertamente. Porque o Machado foi capaz de perceber as necessidades das transições, e transição nem sempre significa concessão. Significa admitir a diversidade e conviver com esses conflitos. A obra de Lima Barreto é

extraordinária, mas aquela angústia da história pessoal foi uma coisa muito pesada para ele o tempo todo.

MJB – Você acha que atrapalhou a estética?

EAP – Até certo ponto. Infelizmente há certas passagens da obra de Lima Barreto que, como documento, são muito boas, mas perdem como literatura... e como arte. É exatamente isso: o poeta se prendeu ao labirinto da própria dor pessoal. Estou redescobrando o Cruz e Souza agora. Embora ele tenha feito declarações em que dizia: “Agora eu me sinto pertencente à raça ariana porque posso pensar como eles, atingir o padrão de intelectualidade”. Mas é o mesmo Cruz e Souza que você pega depois na prosa, fazendo uma denúncia veemente da escravidão e do racismo. Então a gente vai dizer que o Cruz e Souza embranqueceu porque numa carta falou isso? Ou se tornou engajado negro porque noutro texto falou aquilo? A gente tem de entender o conflito, a angústia em que vive o intelectual. Aí é que está sua riqueza. A sua identidade vai nascer dessa fratura. [Não se pode dizer que] seja uma coisa ou outra isoladamente. Então, o pessoal dessa poesia mais engajada não consegue entender que nem eles mesmos estão fazendo uma passagem, um outro estágio de poesia que não é só o do engajamento político e literário. Fico me perguntando também... Eles querem escrever para um público negro... Ora, muitas pessoas negras que eu conheço e que lêem poesia negra não querem só esse documento histórico, não. Querem é a boa literatura mesmo. Um bom texto, com preocupação estética. São situações muito delicadas... A gente tem, às vezes, essas diferenças de opiniões e vou ficando um pouco à parte disso tudo, porque tenho toda essa tradição afro-brasileira e tenho a convivência com o pessoal do “Abre Alas” [grupo literário de Juiz de Fora] que é de origens completamente diferentes. Mas é com a cultura popular que faço a minha aprendizagem mais específica. Vou tentando acoplar tudo para formar um cosmos próprio.

MJB – Tive notícia de que aqui em Minas (em Belo Horizonte) tinha-se formado um grupo literário com projetos semelhantes aos de “Quilombhoje” e “Negrícia”. Você sabe se existe realmente esse grupo?

EAP – Deve ser o grupo de Estudos Interdisciplinares da UFMG [Universidade Federal de Minas Gerais]. Belo Horizonte tem vários poetas negros. O Adão Ventura está meio deslocado de qualquer grupo. A poesia dele é uma poesia de primeira hora como a do Cuti, de denúncia, tem lá suas contradições, é uma poesia que afirma mais os contrastes da discriminação do que liberta...

MJB – Há também um elemento surrealista na obra dele...

EAP – Acho que foi o grande veio que ele não aproveitou. Eu até comento isso no artigo ["Contemporary Brazilian Poetry"]. O primeiro livro dele, *Como abrir-se o abutre e deduzir-se dele o azul...* Outro, *O arco do triunfo...* uma maravilha de texto. E mesmo a parte de conteúdo de cultura popular que ele conhece muito da região do Serro [Minas Gerais], ele nunca aproveitou. É um poeta importantíssimo, mas está meio solto. Tem o Wagner Torres, que é poeta dessa linha mais engajada também... O Valdemar Pereira, que é um poeta mais recente. Sei que eles publicaram alguma coisa juntos recentemente. Aí vem o velho problema: o lado da denúncia está muito claro, mas como arte, estética, deixa algumas dúvidas. Porque essa poesia de denúncia no Brasil sempre foi aquela em que o intelectual se julgou a figura de vanguarda – e os nossos poetas negros têm que ficar atentos a isso. Pode-se falar para o seu grupo, mas isso tem de ser uma etapa, a ser ultrapassada depois. É o caso da poesia negra americana... Você tem textos, lá, fabulosos. Essa poesia não perdeu o vínculo com a tradição, com a história negra, mas ela se dá projeções para experiências estéticas maravilhosas. Sei que, nesse conjunto todo, acabo não fazendo parte de nenhum grupo, não estou ligado esteticamente a nenhum.

MJB – No prefácio que o Yacir [Anderson Freitas] fez para *O homem da orelha furada*, ele comenta sobre a oralidade, os deslocamentos sintáticos, as ressonâncias vivenciais dos poemas daquela coleção... Acaba dizendo que isso tudo se resume na poesia como "iniciação, como existência autêntica, como busca da origem". Concordo com ele, mas, para mim, existe também nos seus poemas um "barroquismo", não é uma estrutura barroca, não... É essa "danação" de que temos falado tanto, a busca

da essência, da origem, a flutuação dos significados, o momento final do conhecimento que está sempre adiado, a força do conflito, da tensão, do desejo de unir opostos na sua poesia, desejo tão barroco e pós-moderno. Isso vejo na sua obra.

EAP – Essas duas tendências se confundem. Essa da transcendência, sim, que é uma coisa fascinante... como no Simbolismo. E passa a ser [a busca da] essência, da origem mesmo, mais historicizada, no sentido cultural. Enquanto vivência eu posso voltar a essa origem do clã, do grupo, da família, dos ancestrais, isso me fascina muito, faz parte do reconhecimento de um caminho, de um percurso de iniciação para chegar às raízes mais remotas possíveis. É uma caminhada de muita especulação, muita possibilidade de engano. Seria uma essência no sentido histórico-cultural mesmo. E ao mesmo tempo essa essência do transcender, do ir além, do ultrapassar... Isso sempre me acompanhou. Tenho uma série de textos na minha fase de adolescência em que há muito dessa preocupação com o essencial das coisas num sentido transcendente. Conhecer uma cidade não era conhecer o espaço físico da cidade, era conhecer a projeção da cidade... uma busca do absoluto... nunca alcançado, a gente chega perto, ele escapa... e me permite com isso desenvolver um processo...

MJB – Gostaria de finalizar esta etapa da nossa conversa com um dos seus textos que, na minha opinião, pode resumir/exemplificar a sua poética (é a segunda parte do metapoema “Instrução do homem pela poesia em seu rigoroso trabalho”, de *O homem da orelha furada*). Neste poema vejo uma grande depuração estética, a sua preocupação metapoética, uma clara influência popular no léxico escolhido e a “economia” poética a que você se referiu durante a nossa conversa:

Porém escrevo. Para cem cartas mil lagartas.
Quando a dúvida imagina sentidos a terra já se
viu madrinha de meus provérbios.

Verbos provados, de camisa, colete e sapato.
Assim como no ir à missa à procissão para ser
mais amado do que o santo.

Quem não risca não sabe os rios da palavra, o labirinto de haver escrito sem estremecer. Eu mesmo me avio: parceiro da chuva, do capim cebola preparo um livro de cortar.

E se me perguntam: ainda não é manhã? É quando eu no verbo faço manhã ou noite. A treva é a escrita, nem mais, nem pois. Deus não entortou linhas porque escrevia canhoto?

Medo só o da escrita com leitor viajante. Mas se há leitor de lidas, a e b são histórias infernas.

Com modos e truques de ouvir.

Homenagem a Alexandrino Severino: Essays on the Portuguese World. Edited by Margo Milleret and Marshall C. Eakin. Austin, TX: Host Publications, Inc., 1993. 274 p.

O presente volume inclui uma coleção de dezessete ensaios sobre três áreas cuidadosamente distribuídas: 1. Literatura portuguesa e lusófona, 2. Lingüística e língua e 3. Teoria e história literárias. O critério adotado pelos editores responde não só de modo adequado mas justo aos campos de trabalho que Alexandrino Severino freqüentou. O gosto pelo ensino da língua portuguesa e a mobilidade crítica e pedagógica do homenageado se refletem na escolha dos temas abordados pelos ensaios que agora nos ocupam. É sabido que Severino se relacionava, ao mesmo tempo, com as literaturas portuguesa, brasileira e americana, produzindo entre elas um casamento feliz que se faz transparecer no seu labor crítico.

A primeira seção do livro abre com um ensaio exemplar de Massaud Moisés sobre Camões, no qual o historiador literário reanima as tradicionais discussões em torno do ambíguo episódio d'*Os lusíadas*, a "Fala do Velho do Restelo". Este estudo, depois de repassar as várias formulações já feitas sobre o célebre trecho camoniano, elegantemente consegue articular novas especulações de caráter histórico-literário para dar conta de uma passagem pujante e rica de significados. Mencionei há pouco a palavra *ambíguo*, e é nesta ordem das coisas – como o são as narrações de Ugolino e de Ulisses no Inferno de Dante – que Moisés lida com uma das preciosidades dos grandes poemas épicos, o seu caráter ambíguo ou enigmático.

Dando um passo atrás no tempo, o instigante ensaio de J. Richard Andrews nos leva à Idade Média para contemplar a estrutura binária que o autor encontra no *Auto de Mofina Mendes*, de Gil Vicente. Após demonstrar o binarismo da peça, empregando um método quantitativo pouco eficaz, Andrews apresenta na sua conclusão uma proposta de leitura enriquecedora que faz inverter as bases hierárquicas das personagens femininas. Segundo esta inversão, Gil Vicente faria da pastora “Mofina uma personagem mais interessante que a Virgem”. Resta definir, contudo, esse último adjetivo, pois o artigo termina aí sem que o leitor/leitora possa satisfazer sua curiosidade.

Os dois artigos que seguem sobre Fernando Pessoa, o de Ellen Sapega e o de George Monteiro, são no melhor sentido do gênero comentários editoriais que, como tais, costumam ser úteis e indispensáveis ao especialista pessoano. São mais do que isso. O primeiro é uma rigorosa análise dos diferentes critérios empregados nas edições portuguesa e inglesa do *Livro do desassossego* do poeta português. O segundo, uma minuciosa investigação bibliográfica e estilística sobre uma tradução inédita realizada por Pessoa da *Scarlet letter* de Hawthorne.

Ronald W. Sousa introduz o quinto ensaio da coletânea, cujo tema central também é Fernando Pessoa. Partindo do pressuposto de que a estatura literária do poeta, no (e para o) contexto europeu, é “inventada” por alguns críticos (e.g. Mar Alegre, J. do Prado Coelho), Sousa passa a elaborar uma teoria de apropriação hermenêutica realizada por essa mesma crítica, segundo a qual quaisquer leituras que não se acomodem aos parâmetros da análise imanentista serão descartadas como inadequadas ou inaceitáveis. Já veremos como mais adiante esse mesmo tema voltará a ser discutido por Roberto Reis no contexto brasileiro. A teoria de Sousa, sem dúvida alguma, assinala um componente político de todo fazer crítico que merece nossa atenção quando o gesto crítico se percebe radicalizado pela sua tirania ou pelo seu monopólio. Porém, se atenuado por uma tendência de escola ou motivado pela força persuasiva da retórica do crítico, o gesto nesse caso teria pouco a ser criticado, restando-nos reconhecer que o poder de convencer do crítico “falou mais alto”. Contudo, o verdadeiro debate que

largamente empreende Sousa se realiza com base no binômio Europa-Portugal. Poderíamos dispensar vários trechos dessa discussão um tanto estéril se tivéssemos em mente, desde o início, que Pessoa é Portugal e Europa, o que significa que é também universal. Não se sabe muito bem onde se quer chegar com esse ensaio. Que os impulsos de época, além da literária, moldam também a atividade crítica não é nenhuma novidade. O próprio ensaio de Sousa vem a provar que essa atividade em nossos dias procura deslocar o foco de atenção de leituras precedentes para outros ângulos. Não seria, então, essa uma tendência natural e intelectualmente saudável de todo pensamento analítico?

As seguintes páginas da seção, de Mary L. Daniel, são notícias históricas sobre a obra do escritor angolano Arthur Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela. Daniel nos entrega breves sinopses de três dos mais conhecidos relatos do ficcionista africano: *Mayombe* (1980), *Yaka* (1984) e *Lueji* (1990). Nelas a autora coloca em questão a validade de uma abordagem mítica da realidade angolana, principalmente no contexto das lutas políticas. Aderir à tradição ou ao progresso? Aos mitos europeus ou africanos? Esses são os termos que marcam os impasses vividos pelas personagens romanescas de Pepetela.

Dos três artigos seguintes que formam a seção “Linguística e língua” do livro, o último, de William W. Megenney, “Helvecian Portuguese: Vernacular Dialect or True Creole”, tece comentários sobre algo que o leitor/leitora julgará prescindível no contexto dessa coletânea: uma inverossímil língua estudada por um grupo (um par?) muito restrito de investigadores. O insólito da questão surpreenderia até os habitantes borgianos de Tlön. O primeiro artigo, contudo, de Richard A. Preto Rodas, noticia, a título de curiosidade ortográfica, o impacto da reforma linguística no mundo lusófono e as conseqüentes disputas entre os vários grupos nacionais com vistas a conseguir um espaço hegemônico no universo afro-luso-brasileiro. Milton M. Azevedo completa a série com uma análise pormenorizada e criteriosa da fala vernácula na obra de Álvaro Cardoso Gomes, *O sonho da terra*.

No penúltimo bloco dos escritos críticos de *Homenagem*, encontram-se de início dois estudos rigorosos sobre José de Alencar. Embora os critérios de análise do primeiro, de M.

Elizabeth Ginway, sejam diferentes dos do segundo, de Luiz F. Valente, ambos os autores oferecem comentários críticos que nos ajudam a mapear a área épica no romance alencariano e a contemplar as limitações do projeto nacional indigenista do escritor cearense, respectivamente. Em ambos os casos, os autores recuperam a validade que atualmente uma leitura como a de *Iracema* possa ter, a despeito das defasagens com relação à sua visão de mundo apresentada, podendo assim esse romance contribuir para uma melhor compreensão das contradições e da fragilidade de projetos nacionais dessa ordem.

Outro ensaio, de Randal Johnson, examina o papel social dos artistas e intelectuais, e o conceito de intenção artística e cultural segundo o entendia Mário de Andrade. Apresando-se a concluir sobre a complexidade do pensamento marioandradino, Johnson não poupa adjetivos como “paternalístico” e “autoritário” atribuídos ao escritor paulista, quando define a visão de Mário com relação à função social da arte e a natureza dos museus. O elitismo de Mário de Andrade é colocado à prova, sem que Johnson nos explique quais seriam as alternativas fora e dentro do contexto de época. Utilizando *O banquete* como tribuna para demonstrar as contradições da prática intelectual de Mário, Johnson se esquece de salientar, embora o conceda de passagem, que é justamente a consciência dessa inconsistência por parte do autor de *Macunaíma* que nos brinda uma obra equilibrada, humana (i.e., com todas as suas limitações) e pouco dada às “grandes verdades” de um pensamento monolítico, porque a utopia em Mário nunca contracenou com o radicalismo.

Seguindo na trilha dos estudos sobre Mário de Andrade, Severino J. Albuquerque nos mostra de modo iluminador como na galeria das obras teatrais modernistas, *Moral quotidiana*, *tragédia*, *Eva* e *Café e tragédia secular*, todas de Mário, ganharam pouca visibilidade e atenção crítica, tanto na década de vinte como depois. Que o teatro não tivesse engrossado a fila dos alardes modernistas, Albuquerque não só constata como também procura ver as causas. Pioneiro pela meticulosidade e rigor de sua análise de uma das peças (*Café*), vista à luz da participação política de Mário na vida artística durante o Estado Novo, o estudo de Albuquerque dissipa algumas das dúvidas que o ensaio de Johnson formula em

torno das visões social e política do escritor relacionadas com as artes.

Lúcia Helena termina a seção sobre literatura brasileira com um exame de dois recentes romances em que o assunto "gênero" (gender) na sua acepção mais atual é tratado: *O último verão de Copacabana*, de Sônia Coutinho (1986), e *Diana caçadora*, de Márcia Denser (1986). Aqui Helena apresenta a situação do romance alencariano em que a mulher está – traduzindo as suas palavras – “irremediavelmente presa aos grilhões do patriarcalismo”, e contrasta essa ótica com a nova situação da mulher dada pelos dois romances estudados. Neles encontramos o desmascaramento de um sistema patriarcal semelhante ao do século XIX, que deixa entrever em suas malhas de dominador o desejo de fixar a mulher em termos de uma imagem estável e estabilizadora.

O presente volume encerra com uma série de três ensaios sobre história e teoria literárias, ensaios que, por serem os mais polêmicos, infelizmente, não terão a oportunidade de ver suas teses submetidas ao diálogo, no caso de dois de seus autores que recentemente deixaram um vácuo triste entre nós: Francisco Caetano Lopes Jr. e Roberto Reis. O terceiro participante, Bobby J. Chamberlain, abre a seção discutindo a tão repisada antropofagia cultural brasileira, que hoje já corre o risco de devorar-se a si mesma. O debate sobre a nossa especificidade, seja em literatura ou em crítica literária, é largamente conhecido. Para citar um só exemplo, e sem intento de polarização, Chamberlain apresenta as teses de Roberto Schwarz e Haroldo de Campos no que diz respeito ao velho problema da deglutição artístico-cultural da Europa pelo Brasil, para concluir com certa reserva que a crítica que se apropria do debate não estaria isenta de estar também profundamente influenciada pelo discurso teórico do chamado “Primeiro Mundo”. É difícil ver por que haveria tal desvantagem em ser pouco autóctone, quando o conceito de especificidade perdeu de há muito tempo vigência entre nós, e talvez nunca tivesse existido, como sugere Antonio Candido em seus estudos de história literária. O ensaio, se bem que rico em algumas argumentações, franca e lamentavelmente pende para o simplismo de uma conclusão baseada num pensamento igualmente simplista de uma estudiosa pouco afeita às sensibilidades

latino-americanas, Jean Franco. Dizer que nossos povos são mais dados ao "realismo mágico" do que ao pensamento racional ou lógico, como quer Franco, não é somente uma miopia etnográfica, como não deixa de ser também um erro quando não se compreende o que realmente significa o realismo mágico, sempre trivializado por essa mesma crítica.

As páginas de Lopes Jr. dedicadas à questão da Pós-Modernidade no Brasil e as de Reis ao sistema intelectual brasileiro nos convidam a uma excelente ocasião de repensarmos a evolução do pensamento intelectual e artístico no Brasil fora e dentro da ficção. Em Lopes Jr., sempre apoiando-se numa mente arejada e serena como a de Silviano Santiago, vemos a noção do pós-moderno esbater-se na porta do tempo que obriga alguns a lidarem precariamente com tal conceito, ora adotando uma postura histórica de distanciamento para medir as dimensões pós-modernas de certas obras, ora empregando um procedimento mais corrente, e por certo mais falho, de inventariar obras, encaixando-as em compartimentos ossificados. O artigo de Lopes Jr., calcado também em E. Said, nos alenta a uma reflexão fértil sobre os pressupostos políticos (cf. Costa Lima) que estão sempre nas bases de semelhantes discussões.

Finalmente, nas páginas de Roberto Reis, leio que o discurso de uma certa crítica – parte dela eminente – tem sido comparado ao "caráter autoritário que assume o discurso cultural no Brasil". Não discuto a boa vontade desses curiosos símiles nem o aspecto repetitivo que faz retomar as discussões de Sousa em ensaio anterior já comentado, mas os julgo generalizadores e incompletos. Reclama-se do monopólio criado por alguns críticos brasileiros. Quando retirado do contexto dos regimes repressivos (i.e., Primeira República, Estado Novo, nova ditadura militar a partir de 64), adivinho que a causa secreta da queixa seja o inconformismo de alguns por não lograrem, em nível de *status* intelectual, a paridade desejada com os detentores do poder da escrita. Entretanto, parece que não é bem esse o caminho que o ensaio toma. O outro, trilhado e lucidamente percorrido por Reis, é o do controle autoritário da cultura visivelmente manifesto no cinema, no teatro, na música e na arquitetura. Menos visível, como alerta o autor, é o "patamar ideológico que está entranhado, notadamente,

nas zonas de sombra do Modernismo brasileiro". Para esse tema, teremos de esperar que outra mente instigante como a de Reis venha a dar conta de suas complexidades.

Leopoldo M. Bernucci
University of Colorado at Boulder

SCLIAR, Moacyr. *A Majestade do Xingu*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 210p.

É difícil compreender o processo pelo qual uma experiência particular, historicamente datada, toma uma forma literária determinada, ganhando cunho simbólico e uma validade que pode, dependendo de sua execução, chegar a universal.

A pergunta que deve ter perseguido o escritor (e médico sanitarista) Moacyr Scliar frente ao desejo de contar a história do também médico sanitarista Noel Nutels é: como contar essa história? Descartada a opção pelo relato biográfico experimentado por Scliar em *Sonhos tropicais*, romance inspirado na vida do sanitarista Oswaldo Cruz, sobrou-lhe o amplo território ficcional. Como, porém, armar o romance onde a figura de Nutels tivesse a inserção desejada? Equivale a se perguntar: como armar um enigma em relação ao qual se tem apenas algumas coordenadas? Em verdade, tento pensar pelo avesso, já que a pergunta que me faço enquanto leitora é: como decifrar o enigma contido em *A Majestade do Xingu*, o recém-publicado livro de Moacyr Scliar?

Consta que Scliar conheceu Noel Nutels, médico que se dedicou a cuidar dos índios no Xingu. Poucos anos depois da morte desse, em 1973, o autor já acalentava a idéia de escrever um livro sobre essa figura que o fascinava. "Mas eu não queria me colocar como narrador, nem inventar um personagem Noel Nutels. Este impasse me impediu de escrever o romance. O livro ficou trancado durante mais de 15 anos", conta Scliar.

O certo é que, quando Nutels marca sua pertença ao universo ficcional de Scliar, há uma química que altera sua substância de figura empírica, transmudando-a em figura do

imaginário do autor, que toma forma no texto. Entretanto, como o autor se vale de uma pesquisa histórica que, apesar de respeitada, não lhe serve de espartilho, o estatuto de personagem de ficção se mantém, ainda que não fiquem eliminados os vínculos da pessoa empírica, em suas ressonâncias na circunstância histórico-cultural brasileira, com passagens pela história da imigração dos judeus ao país. De consistência ambígua, Noel Nutels tem a liga dos seres feitos de palavras e de imaginação, embora seu destino seja demarcado por coordenadas que vêm de fora do universo ficcional. Sobrevoando a realidade factual, ele passa a pertencer à mitologia pessoal que Scliar incorpora não apenas a seu afeto de homem, mas à intimidade de seu universo literário, onde lhe dá a sobrevida dos símbolos, reanimando-o a cada leitura.

Para evitar tanto a biografia como a vida romanceada, o escritor cria uma solução engenhosa. A história do médico (que de fato existiu) é acompanhada à distância pelo narrador – personagem (ser ficcional) que, criança, estava a bordo do mesmo navio, o *Madeira*, que trouxe da Rússia um Noel Nutels também criança. A partir desse encontro que os une ao destino comum dos judeus obrigados a deixar seus países de origem,¹ o narrador fica preso ao fascínio de Nutels que, desde cedo, se destacava pela coragem, inteligência, espírito de liderança, imaginação e graça. Não por acaso o nome do navio alude à ilha portuguesa, e a viagem perfaz a rota dos navegadores portugueses rumo ao Brasil, anunciando, nos novos imigrantes, os responsáveis pela refusão das etnias brasileiras. Fugindo da pobreza e dos *pogroms*² que se repetiam nas aldeias da Bessarábia, os dois terão destinos muito diferentes, e a diferença já vem prenunciada nas características das famílias de que se originam.

O pai do narrador, um sapateiro pobre que batia sola e filosofava, tinha como referente sólido de sua vida o respeito e a admiração pelo conde Alexei, cujos sapatos e botas consertava. Apesar dos perigos a que os judeus estavam sujeitos, o pai relutava em partir, porque “se ele partisse, quem consertaria os sapatos do conde, as suas belas botas?”.

Já o pai de Nutels parte para a Argentina antes mesmo de sua mulher e filho, com o propósito de enriquecer, para, em seguida, trazer a família. A mãe de Noel era uma revolucionária que fazia comícios em portas de fábrica, nos anos que

antecederam a revolução de 1917, enquanto a mãe do narrador cuidava da família, tendo de estimular seu marido à ação.

Não que a submissão ou a rebeldia sejam traços determinantes dos quais os filhos não possam escapar. Tanto podem, que escapam. Todavia, cada um dos filhos carrega o fardo de um oráculo obscuro e familiar ao seguir o seu destino. A culpa e o fracasso do narrador têm a ver com a sua história pessoal e familiar, assim como a desenvoltura, o sucesso e a adesão comunista de Nutels têm a ver com sua família, em particular, com sua mãe.

O certo é que os dois meninos, com seus destinos divergentes, encontram-se enlaçados indissolivelmente, no romance, pois aquele que é grande, vencedor, realizado e aventureiro, só tem existência na fala daquele que é pequeno, fracassado e humilde. Aliás, essa oscilação de medidas (reversíveis?), o grande e o pequeno, perfaz a rota de todos nós: o miúdo do cotidiano, a vida coagulada no ritmo pequeno do dia-a-dia, pontuada pelos momentos de alumbramento, de sonho. A divergência entre o narrador e Nutels, projetada numa linha contínua, pode ser vista como complementar, em sua diferença. A questão é: como fazer caber uma história de grandeza num discurso de homem imobilizado e fracassado? A ironia é que o apagado anti-herói criado por Scliar, que nem nome tem, acaba se tornando uma personagem complexa e fascinante.

O romance inicia com o personagem-narrador na UTI de um hospital, às voltas com uma cardiopatia, falando com um médico mais interessado em ler os prontuários do paciente do que em ouvir a história de sua vida e a de sua amizade com Noel Nutels. É manca a construção desse "diálogo" que perdurará até o final, já que o médico não fala. O que ele diz fica suposto na fala do narrador, que repete e rearticula fragmentos de seu discurso, funcionando o sistema como uma forma de sustentação de uma espécie de monólogo dialógico ou diálogo monológico. É o que fala e o modo como fala, construindo, aos poucos, através da memória, de suas observações, a sua vida e a das pessoas que povoam seu mundo, que a narrativa se desdobra e o narrador-personagem se revela. A solidão e a perspectiva da morte dão veracidade à sua fala, ao mesmo tempo em que o uso da linguagem funciona como uma necessidade de acionar a memória, a fantasia, de simbolizar a

própria experiência e, quem sabe, protelar o tempo e a sentença final, à maneira de Sheherazade. Outra consequência que a fala trará ao relato é que esse guardará o tom magmático e movediço do substrato oral, afastado da pose e do ideal de verdade textual única, decorrendo daí um estilo despojado que trabalha a medida do narrador, servindo também de superfície especular da figuração ascensional de Nutels e de linha estruturante de uma narrativa de rara unidade.

O tempo de intersecção das duas vidas dura pouco. Chegados ao Brasil, o pequeno Noel desinteressa-se pelo amigo de viagem, atento para a paisagem e os habitantes do novo mundo, sinalizando o olhar para a frente que dará o rumo à sua vida. Essa não driblará riscos nem o imprevisível, em contraste com a personagem-narradora, cuja vida transcorrerá principalmente ancorada no solo repisado do passado, o qual, no entanto, não permanece como ponto estático e imutável, já que na medida em que vai sendo recontado sofre um redimensionamento nas suas proporções e nas peças de que se compõe.

As famílias de Nutels e do narrador, confirmando a amizade profunda que as uniu durante a travessia do Atlântico, chegam a cogitar de viverem juntas, mas a idéia não vinga, e, enquanto a primeira transita do Nordeste ao Rio de Janeiro, a segunda se fixa em São Paulo, no Bom Retiro, bairro que concentrava, na época, os judeus imigrantes. É no Rio que Noel estudará medicina, participará do grupo *Diretrizes*, de Samuel Wainer, e se tornará comunista. Uma vez formado e casado, trabalhará com os índios no Xingu, tornando-se uma personalidade de destaque no país. A morte prematura do pai do narrador, que sobrevive vendendo gravatas penduradas no toco do braço amputado, impede que o filho estude medicina, selando seu destino de comerciante pacato e sem ambições econômicas, numa loja diminuta e empoeirada, A Majestade, destituída de qualquer nobreza ou magnificência. É ela, entretanto, o espaço físico que servirá de fuga a um casamento insosso, a uma vida familiar magra de afetos, distendendo-se como um fole capaz de albergar os enclaves da fantasia do narrador. É ali, atrás do balcão, que ele devora disparatadamente os livros de Monteiro Lobato, Machado de Assis, Proust e Ovídio, imagina a alegria, o prazer e o delírio em castelos mirabolantes, aeromoças que o amam em bolhas plásticas no espaço, o

reencontro caloroso com Nutels, que o reconhecerá imediatamente, apesar dos anos passados. É ali que ele conhecerá a paixão com a pouco inocente Iracema, marcando, com a sugestão intertextual, a inserção dos novos imigrantes na formação da nação brasileira, reproduzindo a relação colonizador-colonizado, com a diferença que o novo “colonizador” entra no país pela porta dos fundos, contrabandeando ideologia e tradição renegadas pelo discurso nacionalista da época. Ao mesmo tempo, como uma sombra que lentamente ganha figuração, uma legião de índios prolifera ao longo do romance. Por exemplo, a aventura com os índios urbanizados deslocados de seu *habitat*, mas que se manterão antropófagos ao comerem o braço amputado, em desastre, do pai; ou aqueles que rondarão o subsolo de sua loja como espectros depositados numa sarabanda de ossos, ao final do romance. É ali que ele fabulará o silenciamento do major Azevedo, militar da repressão, através de uma inscrição pouco abonadora de um traço físico de sua mulher, na parede de um banheiro; que ele partilhará da amizade da militante Sarita que conclamava os índios contra o imperialismo do homem branco, de acordo com a orientação da célula stalinista, na verdade, uma cena montada por seu pai, Moisés, que contrata índios da periferia da cidade para fazerem o papel de índios e participarem dos comícios da filha inconformada com a situação do país. É ali, ainda, que ele escreverá cartas apócrifas, assinadas por Nutels, a seu filho Zequi, um jovem militante de uma célula de esquerda, Zumbi dos Palmares. Essas cartas falsas, endereçadas ao filho, são lidas nas reuniões secretas do grupo, e acabam dando sentido e rumo aos jovens perdidos em meio a uma ditadura cruel, induzindo-os a continuarem a luta. É, enfim, da empoeirada loja do judeu que se monta um painel que recobre várias décadas da história recente do Brasil, passando pelo extermínio dos índios, a luta dos militantes comunistas e o golpe militar de 64.

A opção pela mentira inocente que frutifica soluções não deixa de aludir, ainda que obliquamente, à escolha do autor que abre mão da “verdade” dos fatos, misturando personagens reais envolvidas em episódios fictícios e personagens fictícias em episódios acontecidos, privilegiando as soluções em que a imaginação e o sonho falam mais alto. Ao final, o sonho do menino que veio ao Brasil no Madeira, e que tinha uma

vida pela frente, não deixa de ser, *mutatis mutandis*, o sonho de todos nós, identificados com esse momento de festa acabada, num sono comum, a morte. A ausência de todos, da mulher, do filho, que tomam seus destinos, a morte dos pais, de Nutels, confinam o narrador-personagem no desamparo e na solidão de uma UTI, onde a presença da morte, sempre latente no oco do tempo, embala uma história em que os que de fato viveram e os que poderiam ter vivido se enlaçam, ligando-se na transitoriedade das coisas do tempo, sem se privilegiar, contudo, o tom melancólico, que é acompanhado da contraparte humorística, bem ao estilo de Scliar, que não resiste a uma boa piada, ou ao desenho grotesco e hilariante das situações as mais estapafúrdias.

Com a venda da lojinha do narrador-personagem a um imigrante asiático, um coreano, Scliar conta a história dos movimentos das massas de imigrantes que vão fazendo a história do Bom Retiro. Uns se deslocam para dar lugar a outros. Contudo, a imaginação do protagonista dá um sentido diverso à destituição de seu território. O coreano não era coreano, mas índio, que teria voltado, na época do descobrimento do Brasil, às suas origens, refazendo em sentido inverso a trajetória dos ancestrais, que, vindos da Ásia pelo estreito de Bering, haviam chegado à América. Uma vez na Ásia, Coréia, ele se estabelece, forma família, e, de geração em geração, a narrativa da jornada heróica se repete, seguida de um imperativo: algum dia, alguém terá de voltar ao Brasil e recuperar a terra dos indígenas. É claro que, ao contar essa história, o autor está contando também a história da errância judaica e sua determinação de se fixar na Terra Santa – e a referência à guerra pelo território reforça a indicação:

Movido pela pulsão irresistível, um dos descendentes do andarilho – o homem que havia pouco sentava-se diante de mim – emigra, vem direto para São Paulo, e, guiado pelo instinto (ou por algum antigo e secreto mapa, traçado na pele de um animal?), chega à loja para reconquistar o seu território. Não vem vestido como índio, obviamente não vem de tanga, não vem de cocar, não usa batoque no beijo – mas é índio. Não vem pintado

para a guerra – mas é guerra. Não guerra de tacape; guerra de calculadora, mas guerra de qualquer forma. Guerra mortal. O vencido não será comido pelo vencedor em banquete ritual, mas não poderá esperar nenhuma mercê. É assim, quando se trata de terra sagrada. (p.185)

O deslocamento que o autor promove leva a refletir a questão de diferentes ângulos. Primeiro, ele descentra os judeus como sendo o povo eleito a quem cabe a Terra Prometida, já que os índios, grupo minoritário, se colocam em posição análoga e também reivindicam a terra de seus ancestrais. Segundo, a guerra, sem solução, por territórios, que assola o Oriente Médio, é movida por povos diferentes mas por motivação idêntica. Terceiro, o autor, judeu brasileiro, equaciona um problema que é originalmente judaico, em termos nacionais, ao localizar a diáspora dos índios em extinção.³ Essa homologia aparece ao longo do romance, no *affair* amoroso do protagonista com Iracema, na identificação do judeu Nutels com os índios, no envolvimento de Sarita com os índios, etc., engrossando o caldo até a criação da metáfora A Majestade do Xingu, quando o protagonista resolve, em homenagem ao amigo, transportar sua lojinha do Bom Retiro ao Xingu, redimensionando todas as peças do jogo. Nessa operação, ele transporta Noel Nutels, Isaac Babel, os cossacos, seus pais, sua família, todos os judeus que aqui aportaram e os que não aportaram, ao coração do Brasil, confundindo e integrando as partes, o pequeno e o grande, o judeu e o índio, o herói e o anti-herói, como solução histórica e mágica do convívio de etnias e, num outro nível, como sonho utópico de integração universal, onde a alteridade deixa de ser sinônimo de exclusão.

Essa solução, de certo modo otimista, traz uma contraparte onde o fracasso marca seu sulco, quando se pensa na situação de abandono da população indígena no Brasil, no extermínio de uma etnia, justamente a mais ancestral entre aquelas que compõem a nação brasileira. Essa idéia de fracasso talvez seja extensiva ao destino dos judeus da diáspora, também eles fadados a se diluírem na nação em que vivem. Porém, é como judeu, num *pogrom* particular, que o narrador se vê, em sonho, morrendo:

De repente, o tropel de um cavalo, e era ele, o cossaco: vestido de negro, longos bigodes, olhar feroz – o chefe do bando que invadira a nossa aldeia num sangrento *pogrom*. Havia quantos anos galopava? Havia muitos anos, sem dúvida: escapando de Budyonny e dos bolcheviques ele cruzara a Sibéria, a China, atravessara o estreito de Bering, descera pelo Alasca, pelo Canadá, os Estados Unidos, o México, as florestas da América Central e as matas da Amazônia; galopando por caminhos de ódio e terror, voando como furacão, acabara por me descobrir e agora chegava para terminar a tarefa. Estacou, saltou do cavalo: por fim te encontro, judeuzinho de merda, persigo-te há anos, mas agora te achei, terás o privilégio de um *pogrom* só para ti, é o teu fim, o Noel Nutels podia te salvar, mas ele acabou de morrer e tu vais junto. (p.209-210)

É também de um lugar intervalar, na intersecção da tradição judaica com a cultura brasileira, que emana a literatura de Moacyr Scliar. Equilibrando-se no meio fio entre o real e a ficção, o romance *A Majestade no Xingu* é tão rico em emoção, sugestões e sentidos, e tão bem armado em sua construção, que a impressão que fica é que há um “resto” que não localizamos e que nos escapa sempre. Um pouco como o mágico que chama a atenção para um ponto, quando é no outro que a mágica se efetiva, o que em termos de leitura resulta na impressão de que os sentidos capturados escondem outros que estão sempre num outro lugar. Penso, como disse Adorno,⁴ referindo-se às artes em geral, que toda obra de arte tem caráter enigmático e mesmo a compreensão mais adequada que dela se possa ter não esgota o enigma. É por isso que esse romance, que se constrói como uma resposta à sua própria pergunta, se oferece à leitura como um campo aberto de questões.

Berta Waldman
USP/UNICAMP

NOTAS

¹ Remeto o leitor a uma representação iconográfica de mesmo tema, o conhecido óleo de Lasar Segall *Navio de emigrantes* (São Paulo: Museu Lasar Segall, 1939-1941).

² Saques de bens, estupros e mortes, perpetrados contra as comunidades judaicas da Rússia, e de outros países da Europa Oriental e Europa Central.

³ Observe-se que essa prática de transpor para o Brasil episódios marcantes da História dos judeus é comum na obra de Moacyr Scliar. Por exemplo, o genocídio dos judeus pelos nazistas transfere-se para Porto Alegre, em *A guerra no Bom Fim*. As pragas do Egito castigam uma comunidade pobre do Brasil, em *A orelha de Van Gogh*. Birubidjan, território russo proposto para servir de pátria aos judeus, está em Porto Alegre, em *O exército de um homem só*, etc., sem falar do tom de parábola bíblica e do humor judaico que o autor traz para a literatura brasileira.

⁴ Theodor W. Adorno, *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ALVES, Miriam (Ed.) *Finally us: contemporary black Brazilian writers*. Translated by Carolyn Richardson Durham. Colorado Springs: Three Continents Press, 1995. 258 p.

For decades Afro-Brazilian studies in the United States was almost the exclusive domain of historians and anthropologists. In the past fifteen years, a growing number of North American and European scholars and educators have begun to appreciate and critically access contemporary Afro-Brazilian literary production. A growing number of Spanish and Portuguese departments are now offering courses focused specifically on Afro-Latin American literatures and cultures. There are, however, relatively few Afro-Brazilian texts available to audiences outside of Brazil, which makes *Finally us: contemporary black Brazilian women writers*, a bi-lingual anthology of poetry edited by Afro-Brazilian writer Miriam Alves and translated by Carolyn Richardson Durham, particularly welcome.

It is often noted that Afro-Brazilian women suffer triple discrimination based on race, gender, and socio-economic *status*. Literary representations of Afro-Brazilian women in the work of canonical Brazilian authors often endorse, rather than critique, race/gender/class inequalities by limiting black female characters to selfless, long suffering, but typically good-natured servants and wet nurses, or voluptuous and libidinous *mulas*.

The recent literary production of Afro-Brazilian women has contributed in specific ways to a more general critique of Brazilian racial ideology. In the introduction, Durham notes:

The authors of this anthology emerged during a veritable explosion of expression enhanced by the conjunction of a series of political and social circumstances. They come to us as a result of changes in Brazil's political climate, an increased feminist consciousness, the coalescence of the Afro-Brazilian literary community, and the realization that the experiences, goals, and aspirations of Black women somehow set them apart from other women and from Black men, making it necessary for them to have their own voices. (3)

We might add that the development of an independent Black political movement – the Movimento Negro Unificado – and the emergence of Afrocentric cultural organizations throughout the country also contributed to this new climate.

Miriam Alves provides a useful prologue to the anthology, in which she briefly outlines the history of Afro-Brazilian literature stressing that “(b)lacks writing isn’t a new thing in the panorama of national literature” (17). Yet it wasn’t until the late 1970s that something of a collective literary movement coalesced – primarily in São Paulo – and began producing a journal called *Cadernos Negros* which continues to date. During the 1980s, several important anthologies were produced, including *Axé: Antologia contemporânea de poesia brasileira* (1982), *Razão da chama: antologia de poetas negros* (1986), and a bi-lingual German volume, *Schwarze Poesie – Poesia Negra* (1988). *Finally us* features some of the stalwarts of this literary movement, like Esmeralda Ribeiro, Sonia Fátima da Conceição, and Miriam Alves, as well as some new voices.

The selection of poetry in *Finally us* is extremely diverse, both in terms of content and form. As might be expected, a good share of these poems denounce racial injustice, gender inequality, poverty, and violence in contemporary society. Esmeralda Ribeiro’s “Fato”, for example, echoes in very simple terms the popular denunciations heard often during the centennial year of abolition in 1988:

Aboliram

Escravidão

A

não

condição

Other poems, like Alzira Rufino's "Resgate", focus more specifically on the issue of racial identity and self-affirmation:

Sou negra ponto final
devolva-me a identidade
rasgue minha certidão
sou negra sem reticências
sem vírgulas e sem ausências
não quero mais meio-termo
sou negra balacobaco
sou negra noite cansaço
sou negra ponto final

By claiming an unambiguous Black identity, as opposed the *morena* or *mulata* most often celebrated in mainstream Brazilian culture, the poet aligns herself with a relatively new, and by no means dominant, paradigm of racial identification – a paradigm often associated with North American "bi-polar" conceptions of race.

Several poems focus primarily on the issues surrounding sexual inequalities such as the dystopian poem "Neste século de dor" by the indigenous writer, Eliana Potiguara:

Neste século já não teremos mais buetas
Porque ser mãe neste século de morte
É estar em febre pra sub-existir
É ser fêmea na dor
Espoliada na condição de mulher

Others refer more specifically to affective disillusion, such as Sonia Fátima da Conceição's brief and powerfully evocative "Visionária":

Te querer é
espreitar na janela
o cortejo
de
desejos mutilados

Yet quite a few poems from *Finally us* offer celebratory images of the body and sexuality, like Maria da Paixão's erotic poem "Por você negro":

A negrice de meus beijos
A negrice de meus afagos
Tenho protegido no teu peito negro
A negrice de meus beijos
são lampejos de tara,
carnal é.

In many of these poems, women of color emerge as subjects in control of sexual pleasure, rather than mere objects of male desire (i.e. the fiery mulata), or sentimentalized emblems of motherhood/nationality (i.e. the portly, generous *mãe preta*).

Perhaps the most interesting selections in this anthology are the metacritical reflections on the act of writing and its significance for Afro-Brazilian women. The poem-manifesto "Palavras" by Miriam Alves is a particularly insightful meditation on the shifting, paradoxical relationships between writing, consciousness, and social critique:

Palavras para um poema:
Procuro-as no sorriso de satisfação da mulher grávida e vou encontrá-las no seu temor do futuro.
Procuro-as no olhar infantil de uma criança nas ruas da cidade e vou encontrá-las na incerteza de seus pés descalços.
(...)
Procuro-as nas mulheres virgens, vou encontrá-las curradas na saída das gafieras.

Procuro-as nas mulheres curradas, vou encontrá-las virgens a esperar o príncipe encantado.
Palavras para um poema:
Procuro-as e às vezes as encontro escondendo-se de mim dentro do meu casaco.

Durham has crafted useful, if not always elegant or entirely accurate, translations of these poems. Her choices demonstrate intimacy with the writers and familiarity with the issues surrounding their poetry. At times, she hastens to explain too much, as when she translates "currada" from the selection above as "sexually exploited and abused" when either adjective would have sufficed. Other translations are too literal. In Alzira Rufino's poem, "Verídico", for example, she translates "negro" as "black man" when it clearly refers to black people in general. In the last line of this poem "Creole" is made to stand in for "crioulo", which effaces significant differences in the way these designations are used in Brazil and the U.S. Elsewhere, the contemporary slang expression "Que droga" is rendered "What a drug", when perhaps "drag" would have worked better.

Despite its shortcomings, *Finally us* is an important contribution to the dissemination of Afro-Brazilian women's literary voices in the United States. It would function well in any course on Afro-Brazilian or Afro-Latin American studies taught either in Portuguese or in English.

Christopher J. Dunn
Tulane University

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1: 409 p., v. 2: 679 p.

A recente publicação de *O espírito e a letra* – dois alentados volumes organizados por Antonio Arnoni Prado –, com praticamente toda a produção do crítico e historiador Sérgio Buarque de Holanda anteriormente dispersa em revistas e jornais, lança o foco e ilumina uma das mais brilhantes carreiras intelectuais que o Brasil já teve a oportunidade de conhecer. Homem de cultura enciclopédica e saber vasto, Sérgio Buarque (1902-1982) sintetizou em seus textos escritos numa prosa elegante toda uma era na sensibilidade brasileira, uma era que o crítico marcaria logo nos primeiros passos de sua trajetória, com a publicação do clássico *Raízes do Brasil*, na década de 30.

Se o crítico é o leitor completo, o grande crítico é um punhado de superleitores, suas *personae* literárias. Os dois volumes de *O espírito e a letra* provam a multiplicidade de caminhos e escolhas de Sérgio Buarque. Há desde textos algo doutrinários e quase arrogantes, escritos quando o autor contava apenas dezoito anos – “Originalidade literária” é o título desse primeiro esboço –, até a produção madura e consistente das críticas e resenhas publicadas entre as décadas de 40 e 50. Nessas páginas, oportunamente enfileiradas sob o título “O historiador encontra o crítico”, Sérgio Buarque desempenhava seu melhor papel – o de dublê de crítico e historiador, atento nos textos sempre para suas particularidades estilísticas e para suas confluências com a cultura e a tradição de praticamente toda a literatura ocidental.

O primeiro volume abarca um período compreendido entre 1920 e 1947. Os primeiros textos apresentam um autor ainda imaturo, tateando entre a necessidade de provocar faíscas com certos torneios de estilo e efeitos amplificados e de encontrar um tom adequado para a sua insatisfação. É o caso, por exemplo, dos textos reunidos sob o título "Do Fin-de-Siècle à Semana". São de um Sérgio Buarque ainda fora do tom, até porque mal havia entrado nos seus 20 anos. Em "Um livro útil", publicado na revista *Cigarra* (São Paulo) em setembro de 1920, o soberbo resenhista se mostra apenas indulgente com o livro de um conhecido professor de língua portuguesa da época. Aponta virtudes de uma maneira que até nos dias de hoje soaria insultosa.

O interesse pela leitura desse primeiro volume será despertado principalmente pelas críticas a respeito dos poetas da Semana de 22, escritas no calor da hora. Reunidos sob o pórtico "Com os 'futuristas' de São Paulo", são textos que fornecem a carga da eletricidade provocada por Mário e Oswald de Andrade na Paulicéia da década de 20. Como crítico, Sérgio de pronto aderiu ao credo modernista, e seus textos, em que pese a argúcia e o bom-senso do crítico, trazem as impressões de quem testemunhou tudo *in loco*.

É o caso do pequeno texto "Os novos de São Paulo", publicado, informa a nota de rodapé, em *O Mundo Literário* (Rio de Janeiro) em junho de 1922. Depois de ridicularizar o credo parnasiano e a coqueluche por Banville, o jovem crítico faz um esquema geral da primeira fornada modernista, menos de seis meses depois dos escombros deixados pela Semana. Com rara coragem intelectual, Sérgio Buarque não teme bancar o vidente e enxerga um futuro radioso para aquela nova geração.

Há momentos em que o crítico encontra o humorista. Em texto a respeito do hoje clássico *Carnaval*, de Manuel Bandeira, depois de ressaltar a posição de extrema originalidade do poeta pernambucano na cena brasileira, Sérgio Buarque tem uma tirada de puro sabor *clown*-modernista: "O autor de *Carnaval* deu o primeiro golpe na poesia idiota da época em que ainda se usava guarda-chuva, que é positivamente uma prova evidente do mau gosto dos nossos avós" (p. 144).

Contudo, o crítico equilibrado que surgiria depois já estava sendo gestado em alguns desses textos saudando o

nascimento do modernismo. Em “[Os futuristas de São Paulo]”, parágrafos antes de distribuir bordoadas na poesia do fastígio simbolista, Sérgio Buarque faz um juízo que somente mais tarde seria moeda-corrente na recepção crítica da Semana: “Não se imagine que o movimento modernista que lá [em São Paulo] se dá é uma continuação ou o resultado de uma evolução dos movimentos anteriores” (p. 163). A sentença se reveste da maior importância tendo-se em vista que o autor a escreveu em 1923, e que esse sintoma da poesia modernista do Brasil – a falta de vínculo com a produção simbolista, dado natural e conseqüente na melhor lírica européia do período – só mais tarde começaria a ser detectado.

Porém é mesmo no segundo volume de *O espírito e a letra*, reunindo os textos publicados entre 1948 e 1959, que reside toda a importância dessa coleção dos escritos de Sérgio Buarque. Nesse volume evidencia-se como o crítico paulista é essencial para se compreender os rumos da melhor produção brasileira. Inicialmente voltado à literatura, aos poucos foi se tornando um dos grandes intérpretes da história do Brasil, em livros como *Monções* e *Visão do Paraíso*. Seus artigos e resenhas na imprensa, no entanto, mostram que nunca abandonou a crítica: ao contrário, valorizou-a ainda mais com sua combinação de literatura e história. O que se percebe de forma mais clara neste Sérgio Buarque é a vontade de abarcar não a “literatura brasileira”, a “literatura francesa”, ou qualquer que seja – mas a literatura como resultado da civilização ocidental, com autores e obras dialogando além dos parcos limites da geografia.

O segundo volume, mais extenso do que o primeiro, está dividido em duas grandes seções, ambas com títulos bastante adequados. “Um bissexto da crítica” compreende críticas e resenhas de um período em que Sérgio Buarque já estava se dedicando à carreira de historiador da civilização brasileira. “O historiador encontra o crítico”, a segunda seção, é o momento mais alto desse segundo volume – mostra a complexidade da empresa do intelectual, sua junção de análise literária com sensibilidade historiográfica.

Em “O sentido universal da literatura francesa”, texto em duas partes contido na primeira porção do segundo volume, Sérgio Buarque especula a respeito da enorme influência do

francês nas grandes línguas de cultura no início do século XX. Mobilizando nomes como Eliot, Pound, Edmund Wilson, pouco conhecidos no Brasil à época em que os artigos foram escritos (1949), o crítico observa que, se em terras brasileiras a literatura francesa já estava entrando “numa zona de eclipse”, no mundo da cultura anglo-saxônica ela parecia constituir cada vez mais uma medida que, antes de ser apenas influência, era leitura bem digerida pelas vanguardas.

Em outro texto, “Tema e técnica”, publicado em 1950, Sérgio Buarque analisa de forma bastante consistente uma característica da literatura brasileira moderna: se a poesia do Modernismo em diante deu mostras de que a inovação formal era praticada em território brasileiro, o mesmo não se podia dizer a respeito do romance (lembremo-nos que *Grande sertão: veredas* surgiria apenas seis anos depois). Mesmo as experiências de Oswald (*Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*) não constituíram êxitos completos, escreve o crítico, que vai buscar na então estreante Clarice Lispector (*Perto do coração selvagem*) a problematização da forma romanesca e a tentativa de articular vozes desarticuladas, embora ressalve que Clarice não chegara a aprofundar os recursos do romance como os poetas modernos estavam fazendo.

Em “Crítica e história”, texto que abre a seção “O historiador encontra o crítico”, dir-se-ia que o autor desvela seu comportamento duplo como crítico e historiador. Depois de fazer a crítica de uma certa porção dos estudos literários que enxerga na literatura apenas o reflexo do que acontece na história, Sérgio Buarque expõe seu credo: “Todavia, há um ponto em que o crítico se há de encontrar com o historiador: no sentimento de que as expressões de cultura são essencialmente mutáveis e não se convertem sem violência em normas adequadas para todos e para sempre. Por onde se separam, um e outro, não só do mestre-escola como do antiquário” (p. 306).

Outros textos, como “Limites do Barroco”, “Metastásio e o Brasil” e “De Cláudio ao cantor cesáreo”, apresentam o que de melhor a personalidade múltipla de Sérgio Buarque produziu, principalmente como o grande intérprete da literatura do Brasil colônia – fato que veio comprovar-se com a publicação póstuma de *Capítulos de literatura colonial*, em 1991. Sem

isolar a poesia brasileira do contexto europeu, de que ela foi tributária quase em sua totalidade, também não incorre no equívoco de considerá-la mero eco do Velho Mundo. Dando mostras de uma leitura bem assentada da produção européia do período, o crítico-historiador tem sensibilidade suficiente para ressaltar, por exemplo, a extrema originalidade e as contradições de Cláudio Manuel da Costa como poeta de cultura que metabolizou o melhor da poesia de Metastásio e do quinhentismo português.

O espírito e a letra acena para uma vertente da crítica brasileira que só ultimamente apresenta sinais de renascimento: a historiografia literária, que já produziu momentos como *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, e mais recentemente, na década de 80, *Literatura como missão*, de Nicolau Sevcenko. São quadros que não temem uma certa totalização, que se dispõem a abarcar grandes períodos da produção literária brasileira. É essa ambição – despida de arrogância intelectual – o maior legado de Sérgio Buarque de Holanda.

Leandro Sarmatz
Mestrando em Letras/PUCRS

NASSAR, Raduan. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 83 p.

O alvoroço correu os meios jornalísticos e literários brasileiros nos primeiros meses de 1997: estava a caminho mais um livro de Raduan Nassar. O entusiasmo tinha suas razões, e essas atendiam pelos nomes de *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, os dois únicos volumes anteriores do autor, lançados respectivamente em 1975 e 1978, obras que apareceram nos anos áridos da ditadura militar como um alento para quem ainda acreditava na força vital da literatura. Estava ali, diante de um público ávido por palavras de denúncia, um escritor que não se negava à revolta, mas que o fazia com um apreço extremo pela linguagem, quase uma devoção. É precisamente no campo semântico da religião que se devem buscar os vocábulos que melhor descrevem o modo de escrita de Raduan: ele escreve como quem invoca os deuses para que resolvam aqui na Terra suas diferenças com os demônios. Se a memória não falha, foi Dostoiévski quem colocou na boca de uma de suas personagens a constatação de que Deus e o Diabo estão numa guerra incessante e que o homem é o seu campo de batalha. É semelhante o credo que Raduan Nassar professa em *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*, repletos de reverberações bíblicas e corânicas (ter introduzido o imaginário e o *éthos* do mundo árabe no universo literário brasileiro é uma das originalidades desse filho de cristãos libaneses), e que volta a repisar no tão esperado volume que finalmente veio à luz com o título de *Menina a caminho*.

O livro não oferece muitas novidades para quem vem acompanhando de perto a obra de Raduan Nassar. Somente um texto é inédito. Chama-se "Mãozinhas de seda" e foi escrito em 1996 para ser publicado na edição dos *Cadernos de Literatura Brasileira* dedicada ao autor. A pedido de Raduan, a revista do Instituto Moreira Salles saiu sem o texto. O que é bastante compreensível. O pequeno ensaio panfletário – uma invectiva furibunda contra os intelectuais que se negam a "sujar as mãos" – soaria como uma agressão ao próprio espírito encomiástico que dera origem ao caderno. Raduan houve por bem não cuspir no prato em que voltava a comer depois de 20 anos entregue ao silêncio dos milharais (é milho de pipoca o que vem produzindo em sua fazenda desde que abandonou a literatura no final da década de 70). O tom agressivo de "Mãozinhas de seda" não chega a constranger porque Raduan continua sendo um exímio cultor das palavras. É justamente na expressão quase brutal de sentimentos tormentosos que, desde *Lavoura arcaica*, ele se compraz. A primeira frase vale por uma declaração de princípios: "Cultivei por muito tempo uma convicção, a de que a maior aventura humana é dizer o que se pensa". Esta declaração, de certa maneira, ajuda a iluminar o discurso torvelinhante das personagens dos outros textos de Raduan. Também elas estão empenhadas integralmente na aventura extrema de dizer o que não pode ser dito. Sabem que isso não as levará a nenhuma redenção, e sim, antes, a uma exacerbação do que as aflige, mas não conseguem fugir da necessidade de dizer a verdade.

Era a uma purgação de tal natureza que se assistia em *Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*. No primeiro livro, Raduan reconta a história do filho pródigo de uma maneira eivada do senso trágico mediterrâneo. Tudo é indizível mas insiste em ser dito: a opressão tácita da família, a recusa do filho em dar seguimento ao passado do clã, o incesto. Em *Um copo de cólera*, o transbordamento verbal se dá através de uma desatinada falação monológica de um homem contra sua companheira. A convulsa situação política da época em que o romance foi escrito é examinada pelo filtro do niilismo anárquico e individualista. Persiste sempre enviesadamente, como um tema que se desenvolve paralelamente à exposição crua e cruel da degradação de um relacionamento amoroso, uma

exposição não propriamente analítica, mas mesmo assim exaustiva (permeia toda a novela, de não mais de 60 páginas, uma vontade manifesta de exaurir o tema da impossibilidade da comunicação entre os seres humanos).

É um espetáculo catártico semelhante que somos convidados a acompanhar nos textos reunidos em *Menina a caminho*. A começar pela pequena novela, pouco mais que um conto, que dá título ao livro, escrita nos anos 60 e publicada pela primeira vez em 1982, numa antologia alemã de literatura brasileira (em 1984, saiu em edição fora de comércio pela Companhia das Letras, comemorativa aos 15 anos da editora). Nela, Raduan nos leva, como que em um longo *travelling* cinematográfico, a perseguir uma menina que vaga pelas ruas de uma cidadezinha do interior. O tom, inicialmente, beira o bucólico, mas há uma tensão permanente a envolver a caminhada aparentemente sem destino. É uma tensão não apenas narrativa, mas também política (em vários momentos do conto, há um retrato de Getúlio Vargas pendurado na parede, a pontuar o périplo que não é só da menina, mas um pouco de todos os personagens, um outro tanto de um país inteiro. Podemos nos perguntar: a que fundo social o narrador se recusa a dar voz? Que violência política, econômica, social dá origem a esta violência verbal?, são indagações que podem ser estendidas a toda a obra do autor).

Raduan mostra-se engenhoso no encadeamento das cenas observadas ou protagonizadas por sua personagem. Sua habilidade revela-se também ao deixar o contexto emergir do próprio curso natural da narrativa, sem a mão pesada – marca do mau contador de histórias – que interrompe o texto para informar ao leitor sobre aspectos do mundo criado. O leitor jamais é acolhido integralmente pelo narrador: é sempre mantido a uma distância segura (para ambos), uma distância que não redunde em frieza, mas antes em maior envolvimento com o texto – envolvimento crítico, que não demanda adesão, mas comunidade de sentimentos.

O que aflige as personagens também deve afligir quem as segue pelas ruas da cidade. Assim, Raduan garante que o leitor será devidamente arrebatado, de súbito, ao final do relato. Esse final, como se sabe por entrevista concedida pelo autor aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, serviu como uma

espécie de exorcismo de um episódio de sua infância. Conta Raduan:

Eu tinha sete ou oito anos e estava no alto de um pé de laranja, no fundo do nosso quintal, quando ouvi gritos de uma mulher que estava sendo surrada no quintal do vizinho, talvez junto ao fundo da casa dela. Eu ouvia o estalo das chicotadas, mas não conseguia ver nada devido aos pés de mamona que se interpunham, do lado do vizinho. O fato de eu não conseguir ver a cena, nem identificar as pessoas, deve ter me traumatizado mais fundo. Eram só gritos e chicotadas.

A angústia decorrente dessa percepção reduzida do acontecimento, e tanto mais terrível porque limitada, resolve-se, no texto, com o apelo a uma cena de erotismo infantil quase inconsciente, em que o espanto da personagem nasce de ela não saber exatamente o que está havendo não apenas com o mundo, mas consigo mesma. Essa resolução da narrativa em um outro plano que não o esperado (parece haver sempre a miragem de um banho de sangue redentor na ficção da época em que o texto foi escrito) assegura a excelência da transfiguração estética do episódio vivido pelo autor. “Menina a caminho”, a noveleta, é o que de melhor há no novo livro. Sua extensão é exata: apesar de ser um adepto das formas breves, Raduan precisa de um fôlego intermediário entre o conto e o romance para que suas narrativas ganhem corpo.

Do texto que se segue, “Hoje de madrugada”, não há informações a respeito da gênese. Neste conto, escrito em 1970 e publicado originalmente nos *Cadernos de Literatura Brasileira*, Raduan centra-se em um casal (como em *Um copo de cólera*) para discorrer sobre o encerramento de cada homem na estreita e solitária morada de sua consciência. Que grande dor se expressa no pedido silencioso de amor, por parte da mulher, que recebe como resposta uma inscrição concisa num bloco de rascunho: “não tenho afeto para dar”. A metáfora do sonambulismo – a personagem-narradora diz que a mulher deixou o quarto “feito sonâmbula” – caracteriza com justeza as criaturas de Raduan Nassar, sempre flutuantes numa espécie

de semiconsciência, da qual, aliás, advém um certo clima onírico que tem mais a ver com os pesadelos kafkianos do que com os devaneios surrealistas.

O tema de "Hoje de madrugada" é retomado em "O ventre seco", o conto seguinte (também escrito em 1970, publicado na *Folha de São Paulo* em 1984). O texto pode ser lido como uma primeira elaboração de *Um copo de cólera*. Sabe-se que essa novela teve sua primeira redação no mesmo ano. Pelo menos um fragmento de texto aparece na fala das personagens masculinas das duas obras: "não gosto de gente, para abreviar minhas preferências". A misantropia – e sobretudo a misoginia –, um dos sentimentos menos estudados da literatura moderna e pós-moderna, ganha aqui ares de exemplaridade. A consciência da derrocada das utopias aparece com força absurda, considerando-se a época de escrita.

Um pouco diverso é "Aí pelas três da tarde". Escrito e publicado originalmente em 1972, em jornal dirigido por Raduan, mostra ainda uma nesga de esperança a brilhar palidamente no horizonte. É uma promessa de uma outra vida a despontar no chão estéril dos escritórios e repartições. Como se sabe hoje, não era apenas uma retomada do *tópos* da fuga, do exílio do poeta, tão largamente cultivado na história poética em suas duas vertentes, a desejança (Rimbaud, Manuel Bandeira) e a lamentosa (Ovídio, Gonçalves Dias). Era a expressão sincera (aquela sinceridade oscilante da literatura) de uma vontade de abandonar este mundo de misérias, nem que a Pasárgada possível seja apenas uma rede, em que se embalança refugiado o criador. É um dos poucos textos em que o vigor verbal do escritor se deixa serenar.

É no Roland Barthes de *O prazer do texto* que se encontra um comentário possível de ser utilizado num retrato de Raduan Nassar. Observa Barthes que "todo escritor de prazer tem suas ruborizações imbecis". O semiólogo francês cita Balzac, Zola, Flaubert, Proust, e ressalva que "somente Mallarmé talvez é senhor de sua pele". A metáfora sangüínea é bastante útil. Para Mallarmé, era relativamente fácil exibir esta palidez circunspecta: não é difícil manter-se composto ao mapear as infinitas paragens do Absoluto hegeliano, ao seguir o Espírito em seus vôos naquelas altitudes quase irrespiráveis para seus companheiros de escrita. Raduan, não. Se Espírito

há em sua obra, é um espírito arraigadamente encarnado, que não se deixa esquecer jamais do clamor do corpo, da fúria da carne. Se com Mallarmé compartilha do ímpeto investigativo, esse no entanto está voltado para a materialidade irremediável do homem: as relações amorosas, as relações familiares. Nesses assuntos – uma breve consulta a uma biblioteca razoavelmente atualizada o demonstrará inapelavelmente – é muito fácil deixar o sangue assomar à face e verter sobre o público uma mescla ingrata de chantagem emocional e uma versão tardia de automatismo psíquico. Raduan, porém, consegue represar o sangue no ponto certo. É sangüíneo quando deve. Como escreve em *Um copo de cólera*: “não basta sacrificar um animal, é preciso encomendá-lo corretamente em ritual”. O princípio que norteia sua literatura conserva-se exangue, e tão mais tenso porque controlado com pulso seguro, e tão mais essencial porque doado em conta-gotas: apenas três livros, e quem ousaria exigir mais?

Eduardo Sterzi
Mestrando em Letras/PUCRS

- FONSECA, Rubem. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 112 p.
- . *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 136 p.

O produto é charmoso e sofisticado como uma caixa de havanas. Os dois mais recentes livros de Rubem Fonseca, a novela *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* e a coletânea de contos *Histórias de amor*, foram reunidos pela editora em uma única caixa, com o apelo exato para a vitrine da livraria. O problema é que a caixa é muito apertada, e os livros, depois de (ou se) manuseados e lidos, tendem a estofar um tanto, o que torna difícil recolocá-los na caixa.

Alguém dirá, não sem razão, que essas considerações triviais não cabem em uma resenha literária. Todavia, o problema com Rubem Fonseca é diferenciar literatura e produto. A novela, em particular, parece confirmar algumas das perspectivas mais sinistras de Theodor Adorno ("as produções do espírito no estilo da indústria cultural não são mais *também* mercadorias, mas o são integralmente"), filósofo que, por sinal, é citado *en passant* no conto "Carpe diem", o último de *Histórias de amor*.

O lugar-comum crítico reza que Rubem Fonseca é melhor contista do que romancista, que sua verdadeira literatura só está disponível para quem se dispuser a enfrentar a violência concisa e visceral dos contos, restando os romances para o consumo de massa. A comparação entre novela e coletânea de contos, nos termos de qual-o-melhor, é ociosa. Entretanto, se as

duas obras foram aproximadas por alguma razão outra que não a mera conveniência mercadológica, se houve alguma deliberação estética do autor em vê-las tão caprichosamente arranjadas em uma caixa única, então algum tipo de confronto está autorizado – e o lugar-comum fica em certa medida confirmado. *E do meio do mundo...* bem poderia ser uma das *Histórias de amor* (Rubem Fonseca, como se verá, entende amor em *lato sensu*), a mais longa delas, mas não a melhor.

Tal como as paixões inconstantes do escritor Gustavo Flávio em *E do meio do mundo...*, os amores retratados nos sete contos de *Histórias de amor* dividem-se entre o cinismo e a sinceridade. Rubem Fonseca tem a habilidade de desfazer o chavão romântico do amor como um sentimento puro, naturalmente oposto à hipocrisia das convenções sociais. Em contos como “Família”, “Carpe diem” e em especial “Cidade de Deus”, o amor precisa se valer da mentira e até do crime para prosperar. A simples oposição a um clichê, porém, não garante a qualidade de uma literatura. Nem impede que o autor incida em outros tantos clichês.

“Betsy”, que abre o livro, tem apenas duas páginas, nas quais se narra com precisão e objetividade como uma personagem identificada apenas como “o homem” acompanha a agonia do ser amado. Só no último parágrafo sabemos realmente quem é Betsy. O recurso é eficiente, mas se esgota após a primeira leitura.

Rubem Fonseca abre “Cidade de Deus” à maneira de um Tchecov carioca, identificando de imediato a profissão e a posição social de suas personagens: “O nome dele é João Romeiro, mas é conhecido como Zinho na Cidade de Deus, uma favela em Jacarepaguá, onde comanda o tráfico de drogas. Ela é Soraia Gonçalves, uma mulher dócil e calada. Soraia soube que Zinho era traficante dois meses depois de estarem morando juntos num condomínio de classe média alta da Barra da Tijuca”. É mais uma vez o submundo do Rio de Janeiro, universo em que a ficção de Rubem Fonseca alcança os seus momentos mais contundentes. A “dócil e calada” Soraia, uma vez sabendo qual a verdadeira natureza dos negócios do marido, vai usá-lo para se vingar de uma mulher que anos atrás lhe roubara um namorado, Rodrigo. Pede que Zinho mande torturar e matar o filho dessa mulher. Nessas três enxutas páginas, Rubem Fonseca vai

além do simples rompimento com o sentimento romântico para mostrar em que extensão o amor pode ser patológico.

"Família" é a única incursão do livro pelo amor homossexual. Não é a praia de Rubem Fonseca: sua imagem do amor lésbico parece corresponder antes de tudo às fantasias masculinas sobre o tema – as duas amantes do conto são convenientemente jovens e belas, donas de corpos "delgados" e "atraentes". Dora, órfã de mãe, vai ainda criança para um colégio interno administrado por freiras e lá conhece Eunice. As duas se reencontram anos mais tarde, em uma faculdade de Direito, e então passam a viver um caso secreto. O pai de Dora, Ernestino, é o grande entrave: ele deseja para a filha um casamento convencional, do qual ganharia netos. O conto se encerra com uma insinuação de parricídio.

Em "O anjo da guarda", um assassino de aluguel afeiçoa-se pela vítima e resolve protegê-la, matando os mandantes do crime. Aqui explicita-se melhor um certo psicologismo ingênuo que já vinha esboçado no conto anterior (na descrição da rotina de Dora no internato, o autor refere-se pré-freudianamente às "fantasias inocentes" da criança). Diz o assassino, perto do fim do conto: "...gostaria que ela fosse minha mãe. Eu gostava dela. Se eu tivesse uma mãe assim eu seria um homem diferente, meu destino ia ser outro e eu tomava conta dela, ia ter alguém para amar". A pieguice desse raciocínio nos convida maldosamente a colocar toda a obra de Rubem Fonseca em perspectiva. Seria a falta de uma mãe compassiva o único problema do vingador social de "O cobrador" e dos marginais de "Feliz ano novo"?

A ingenuidade psicológica e a pieguice vão se ampliar logo adiante, em "Viagem de núpcias". A situação inicial tem um sabor de coisa passada: casam-se Maurício e Adriana, filhos de famílias ricas e tradicionais de São Paulo. *Playboy* abastado, ele já teve várias amantes casuais. Ela é virgem – "a virgindade estava na moda", informa o narrador. Não há indicação precisa de datas, mas lá pelas tantas vemos que o casal protagonista gostava de se reunir para assistir a vídeos. Não havia videocassete nos anos 50.

Depois de casados, Maurício e Adriana têm uma desastrosa vida sexual: "O calor do corpo da mulher que ele amava e os seus carinhos recatados não lhe despertaram o menor

desejo". Partem, então, para uma viagem pelas corredeiras do Colorado, nos Estados Unidos. Nesse passeio, por conta da precariedade das condições sanitárias, Maurício certo dia vê as fezes de Adriana. Basta este confronto com as manifestações biológicas mais básicas da amada para que se resolvam como que por milagre todos os bloqueios sexuais do casal.

"Não há merda que se compare / à bosta da pessoa amada", diz Paulo Leminski em um poema de *Distraídos vencemos*. Rubem Fonseca, porém, não se vale do humor grosso com que o poeta paranaense trata o mesmo tema. "Viagem de núpcias" não tem humor de espécie alguma. Toda a situação é retratada com absoluta gravidade. Antes de romper seus bloqueios, Maurício mantinha-se "taciturno e triste", "imerso em profundos pensamentos", contrastando com a alegria banal dos demais excursionistas. A despeito da escatologia do argumento, Rubem Fonseca saiu-se com um conto absolutamente romântico. O preço da manutenção de ilusões românticas do "amor puro", hoje, depois de o romantismo ter vivido as alturas de Keats e Shelley e depois de ter sido posto em cheque por Baudelaire e outros expoentes da modernidade – esse preço muitas vezes é o kitsch. Não por acaso Rubem Fonseca abandona, no final do conto, sua linguagem brutalmente referencial para descer as corredeiras de um lirismo duvidoso: "O rio estava lá, fluindo sem parar, e as estrelas brilhavam na abóbada celeste, mas Adriana e Maurício só queriam saber das novas alegrias que o amor lhes propiciava".

Depois do crescendo de "romantismo" dos três contos anteriores, Rubem Fonseca se recompõe em "O amor de Jesus no coração". É mais uma história policial: uma interna de um colégio para meninas pobres mantido por freiras é encontrada morta na floresta da Tijuca. Não houve estupro, mas outros sinais indicam crime sexual – a menina estava sem calcinha e com vestígios de sêmen na roupa. A partir daí se desenrola uma envolvente trama detetivesca. Os policiais designados para o caso, Guedes e Leitão, têm métodos de trabalho antagônicos, e a tensão entre os dois acaba se tornando até mais importante do que a investigação em si (cujos resultados, como de costume em Rubem Fonseca, serão inconclusivos). Leitão revela-se um fanático religioso, e está aí, mais do que nos crimes sexuais, o amor dessa história. O amor de Jesus, como o amor de

Soraia pelo antigo namorado em “Cidade de Deus”, também pode ser patológico.

Encerrando *Histórias de amor*, aparece “Carpe diem”, conto que já havia sido publicado isoladamente, com o título *História de amor*, em uma edição fora de comércio, comemorativa aos 10 anos da Companhia das Letras. É o texto mais longo da coletânea – mais de 50 páginas –, talvez longo demais para o argumento. Roberto e Paula se conhecem em uma festa de *réveillon* em Copacabana. Ricos, combinam para dali a alguns dias um encontro em Paris. Na França, apresentam-se com nomes falsos e passam os dias se amando. De volta ao Brasil, reencontram-se, identificam-se com os nomes reais e decidem ficar juntos. O problema é que ambos são casados e nenhum deles tem a chave do cofre – os dois são ricos por conta da fortuna dos cônjuges. Daí decidirem que ou a mulher de Roberto ou o marido de Paula terão de ser assassinados. No meio da trama, descobrem que o marido de Paula também quer matá-la.

O conto é um enorme jogo de farsas, uma encobrindo a outra. Só que são todas, a começar pelos nomes falsos, demasiado óbvias. Se recorremos à tradição para buscar outros exemplos de alpinismo social, esbarramos logo no óbvio ululante de Machado de Assis. Uma Sofia ou uma Capitu dissimulam com tanta naturalidade que às vezes o leitor quase acredita na sinceridade delas. A dissimulação é tal que já não há mais essência ou verdade. Rubem Fonseca não chega a tal sutileza. Seus ricos sempre foram caricaturais, tendência que em “Carpe diem” tenta se desculpar por um leve tom de paródia. As ações de Roberto, Paula e seus pares são ditadas por uma artificialidade que contamina a própria narrativa (o mesmo vale para o Maurício de “Viagem de núpcias”, que antes do casamento com Adriana costumava dar jóias e carros para as amantes). A prodigalidade com que ostentam sua riqueza é também a medida de sua sordidez. Temos aqui um substrato de moralismo estreito, talvez o mesmo que, no outro extremo da pirâmide social, se manifesta na saudade da mamãe que acomete o assassino de “O anjo da guarda”.

Histórias de Amor é um livro irregular. Se insistirmos no jogo ocioso de comparar Rubem Fonseca com Rubem Fonseca, teremos de reconhecer em “Viagem de núpcias” e “Carpe

diem" talvez os piores momentos de toda a obra do autor. Nem mesmo os melhores contos desta reunião chegam ao nível de "Gazela", uma história de amor que Rubem Fonseca incluiu em seu livro de estréia, *Os prisioneiros* (1963).

E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto é um livro sobre fetiches, ou, mais exatamente, um livro fetichista. O charuto é o fetiche mais evidente, mas não o único. Ao longo de uma história policial que reúne dois personagens de obras anteriores do autor – o escritor Gustavo Flávio, de *Bufo & Spallanzani*, e Mandrake, o advogado investigador de *A grande arte* e de alguns contos –, vários charutos são consumidos no calor dos adjetivos. O leitor aprende, por exemplo, que o Corona Gigante, da Ramon Allones, é "possante e insolente", que o Slenderela tem "sabor consistente, ainda que suave", que o Punch Royal Selection número 12 apresenta "aroma rico e arquitetura perfeita". Todos esses charutos, tal como aquele mais famoso, de Freud, são só charutos. Não representam nada além do próprio charme de fumá-los. Também não exercem qualquer influência sobre os crimes que constituem a linha central do enredo – assassinatos em série de ex-amantes de Gustavo Flávio.

Nesse entrecho, comparecem todos os fetiches do gênero *noir*: as mulheres misteriosas (mas fáceis...), o detetive um tanto cínico, os ricos muito, muito ricos, etc. Até a solução inconclusiva, que deveria provocar uma deliberada frustração de expectativas do leitor, acaba por se encaixar suavemente no quadro do esperado: afinal, os livros policiais de Rubem Fonseca acabam sempre com uma indicação mais ou menos equívoca do assassino. Em *E do meio do mundo...*, essa inconclusividade parece responder mais à frouxidão do argumento do que a um suposto rompimento de cânones. O novelista produziu um policial sem investigação. Mandrake, supostamente o detetive da história, se limita a ouvir os relatos de vários implicados nos crimes – quando não há mais charutos a serem fumados, a solução pula no colo do leitor. À frouxidão no enredo corresponde uma prosa descuidada. Considere-se, por exemplo, o despropósito lógico de Mandrake à página 27: "*A leitura das transcrições* ainda não me oferecia subsídios para previsões sinistras, eu não imaginava que coisas graves iriam

acontecer, tanto que *ainda nem me dera ao trabalho de ler as transcrições das fitas*" (grifos nossos).

O título da novela corresponde a dois versos de Álvares de Azevedo, poeta que Rubem Fonseca já transformara em personagem (no conto "H. M. S. Cormorant em Paranaguá", de *O cobrador*). A referência ao Byron tropical é coerente com a pose *maudit* que o personagem Gustavo Flávio vai armando ao longo do livro. Em cartas ou preleções coletadas pelo gravador de Mandrake, o escritor vai sugerindo uma estética que bem pode ser aproximada à do próprio Rubem Fonseca, dividida entre um romantismo mal-do-século e um realismo de extração supernaturalista ("Faça a anatomia da realidade, para mostrá-la ou entendê-la, negá-la, ou melhor ainda, para entender o que a realidade está fazendo com todos nós", recomenda Gustavo Flávio a sua ex-mulher Amanda, candidata a escritora). Aqui a indiscutível habilidade narrativa de Rubem Fonseca se impõe: o narrador da novela não é, como se deveria esperar, Gustavo Flávio, o escritor. Mandrake é quem reconstitui todo o caso, a partir de gravações, cartas e transcrições de *chats* pela Internet (o fetiche mais *up-to-date* do livro). Isso cria um natural distanciamento (não integralmente explorado, como se verá) em relação à auto-indulgência verborrágica de Gustavo Flávio. Mandrake chega a dizer que seu cliente escritor só conservava "a elegância do seu estilo iconoclasta" quando fala. Por escrito, suas palavras seriam um "amontoado de sofismas".

No fundo, porém, Mandrake se rende aos tais sofismas. Antes do primeiro encontro, tem uma série de prevenções contra Gustavo Flávio: "...um pernóstico erudito e inteligente, um mulato que com o correr dos anos ficara branco, ... eu tinha motivos para detestá-lo". O gosto pelo charuto, porém, vai aproximar os dois. Nenhuma crítica se sustenta contra quem é um *conaisseur*, e é assim que no limite toda a ironia com as teses às vezes francamente esdrúxulas de Gustavo Flávio (no início do livro, ele aparece trabalhando em um ensaio sobre "o mistério das listas pretas das zebras") é sustada pela auto-indulgência criativa de Rubem Fonseca. O final entre melancólico e trágico de Gustavo Flávio (não vamos entrar em detalhes, para não comprometer o suspense que porventura a novela tenha) confirma outra das primeiras impressões de

Mandrake: "...era um escritor, e de um sujeito com essa profissão espera-se tudo".

A observação pode ser aproximada do que já afirmava um editor de jornal em "Intestino grosso", conto de *Feliz ano novo*: escritores são perigosos. O contexto então confirmava o texto: *Feliz ano novo* saiu em 1975 para ser proibido pela censura no ano seguinte. Entretanto, dizer hoje que de um escritor se espera tudo... Tudo o quê? Em *E do meio do mundo...*, Gustavo Flávio vai para cama com várias mulheres, escreve cartas, conversa pela Internet e fuma muitos charutos. Sua ação mais fundamental é ser implicado como suspeito em uma série de crimes que não cometeu – ou seja, ser vítima – e isso é *tudo*.

O "estilo iconoclasta" que Mandrake lhe atribui redonda em uma série de ataques sentenciosos à família e à sociedade: "...certas pessoas casadas, mesmo quando têm a maior liberdade, sentem-se numa prisão e os grilhões têm um nome, cotidiano". Gustavo Flávio só seria iconoclasta no quadro de uma sociedade engessada pela repressão – ou seja, em 1975. *E do meio do mundo...*, porém, só tem sentido em uma sociedade de plena liberdade – incluída aí, sobretudo, a liberdade de mercado. Rubem Fonseca é um fenômeno de segmentação de mercado, um produto não para o bom leitor, mas para o pretenso *conaisseur*. Ele está para um Paulo Coelho como o sofisticado charuto está para o vulgar cigarro – e talvez por isso sua literatura já se venda em caixa.

Não se trata aqui de uma crítica extraliterária, como a blague do primeiro parágrafo. O *marketing* está profundamente inscrito no texto de Rubem Fonseca. É impressionante a volúpia com que ele vai arrolando produtos de consumo "sofisticados" ao longo da novela – e não apenas charutos. Na página 9, Gustavo Flávio, desconfiado de que alguém esteve no seu apartamento em sua ausência, vai verificar se nada foi roubado: "As câmeras fotográficas estavam lá, a Canon, a Polaroid, a Nikon. Também os aparelhos de videocassete, os relógios, os cartões de crédito, os talões de cheque...". Não fossem marcas concorrentes, poder-se-ia até pensar em *merchandising*.

O exemplo mais candente, porém, está em uma carta que Gustavo Flávio escreve para Amanda (p. 76 a 78). Em um único parágrafo, passamos de considerações sobre o modo correto

de acender um charuto e sobre a relação diferenciada que homens e mulheres têm com o fumo para observações domésticas ligeiras (“a casa de um homem é onde estão os seus livros e as suas cuecas”) e daí para uma excursão breve sobre a necessidade de um escritor “saber ver” para que possa traçar a “anatomia da realidade”. A carta começa com “Amanda, em primeiro lugar...”, mas a partir daí não será dito o que vem em segundo ou terceiro lugares. Não há nenhuma conjunção ou advérbio que permita estabelecer uma hierarquia entre os assuntos tratados pela retórica derramada e às vezes debochada de Gustavo Flávio. Os charutos em “primeiro lugar”, depois cuecas e citações de Plínio, o Velho. Tudo se equivale em um mesmo signo de consumo hedonista, e a sofisticação maior é ser consumido lentamente, como o charuto. “Só peço inspirações ao meu charuto!”, escreveu Álvares de Azevedo. Rubem Fonseca inverteu o verso: só pede charutos à sua inspiração.

Jerônimo Teixeira
Mestrando em Letras/PUCRS

O DIREITO AUTORAL E A PESQUISA EM ARQUIVOS

O Museu do Índio (FUNAI), localizado na cidade do Rio de Janeiro, e o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro promoveram o seminário O Arquivo, a Informação e a Lei, realizado nos dias 03 e 04 de setembro de 1997, tendo como público-alvo profissionais das áreas de Arquivologia e Informática e interessados em geral, entre os quais pesquisadores envolvidos com literatura, que atuam na organização de acervos literários ou desenvolvem projetos que envolvem a reprodução e divulgação de documentos inéditos e/ou éditos.

Todos os palestrantes convidados para o encontro eram especialistas nas áreas jurídicas atinentes aos temas propostos: advogados, professores universitários e dirigentes de organizações governamentais. As conferências e discussões articularam-se em torno de dois objetivos: debater a questão do acesso e da reprodução de documentos arquivísticos inéditos (que se estenderam aos éditos), em qualquer suporte, diante das normas jurídicas vigentes; contribuir para a criação de uma nova legislação que harmonize o trinômio Direito Autoral, Direito à Imagem e Direito à Informação.

Textos e imagens sob a guarda de arquivos foram, portanto, os dois pólos de interesse desse evento. A utilização de disquetes e CDs, como processo moderno de reprodução e acumulação de informações em bancos de dados, está se generalizando porque reduz o tempo da pesquisa, protege o documento, ocupa menos espaço, é menos dispendiosa e tem um incrível

potencial de expandir e fazer circular os mais variados conhecimentos. Já as redes de informações desenvolvidas em espaço virtual – a INTERNET é um exemplo – levaram tais potencialidades às últimas consequências, promovendo, efetivamente, a democratização do acesso à informação. Pesquisadores de todas as áreas perceberam logo o valor da Informática como instrumento para a pesquisa avançada e a presença da nova ciência é hoje indispensável a qualquer projeto ambicioso.

A velocidade com que se desenvolvem os inventos nesse setor, infelizmente, não pode ser acompanhada por igual agilidade quando se trata da adequação do ordenamento jurídico instaurado pelos fatos novos, quando se trata de definir a permanência e os limites de direitos considerados inalienáveis pela sociedade. Mesmo porque é natural que os fatos antecedam a norma legal reguladora das relações sociais deles decorrentes e a elaboração dessas normas deve obedecer a preceitos, critérios e cautelas necessárias à aplicação da justiça.

Assim, paralelamente aos benefícios alcançados pela tecnologia aplicada ao desenvolvimento cultural, surgiram problemas jurídicos – os direitos consolidados atingidos por essas invenções – que necessitam ser resolvidos, sob pena de entravar o progresso das ciências. É imperativo encontrar alguma forma de resolver os conflitos de ordem moral e patrimonial desencadeados, principalmente, em relação ao Direito Autoral, ao Direito à Imagem e ao Direito à Informação. O problema é de tal monta que se tornou objeto de discussão permanente em quase todos os países, entre autores, empresários e juristas, em busca de soluções viáveis para harmonizar esses três direitos, os quais provocam, quando reivindicados, sérias e longas demandas judiciais e inúmeros prejuízos.

Amparados no Direito à Informação, vários projetos de pesquisa em desenvolvimento estão à espera de uma legislação específica e harmoniosa que lhes permita pôr à disposição da comunidade científica e da sociedade em geral, sem lesar direitos de terceiros – o

direito do autor, o direito à própria imagem ou à imagem produzida/criada –, documentos éditos e inéditos, como textos, fotografias ou obras artísticas, frutos incontestáveis da criatividade e do labor intelectual de seus autores, mas que, sem o tratamento dado a tais obras pelos pesquisadores, proporcionando-lhes espaço de circulação na sociedade e um novo ciclo de vida útil, estariam fadados a desaparecer, quando percessem os respectivos suportes materiais.

A legislação em vigor no Brasil ainda não dispõe dos instrumentos legais necessários para resolver as questões recentemente suscitadas pela utilização de suporte digital – disquete ou CD-ROM – ou mesmo pelo uso da imagem virtual, via INTERNET, cujo controle é ainda impraticável. Em nosso País, a Lei do Direito Autoral, de nº 5988/73, dispõe, embora de maneira geral, sobre essas questões, como na expressão “suportes de qualquer natureza”, porque 25 anos atrás a lei já procurava firmar uma posição de cautela. Mas a realidade, hoje, tornou-se mais surpreendente do que então era possível imaginar, deixando inseguros e preocupados todos os que são afetados de algum modo pela produção, reprodução e divulgação das informações veiculadas com a moderna tecnologia dos meios de comunicação de massa, o que exige urgentemente uma nova regulamentação do Direito Autoral, inscrito na Constituição Cidadã em igualdade de condições com os dois outros acima citados.

Por essas razões, foi auspiciosa a realização de um seminário com a finalidade de esclarecer tais questões. A abertura do evento foi efetuada pelo presidente da FUNAI, desenvolvendo-se a programação em torno dos seguintes temas: O Direito Autoral e os Arquivos, O Direito à Imagem e os Arquivos, Os Arquivos Etnológicos Indígenas e a Lei. As conferências apresentadas e objeto de debates entre os participantes foram as seguintes: *O direito autoral e os documentos textuais e iconográficos*, pelo Dr. João Carlos Müller Chaves; *O direito autoral na era digital*, pelo Dr. José Henrique B. M. Lima; *O direito à imagem na era digital*, pelo Dr. Daniel Facó; *O direito autoral e os povos*

indígenas, pela Dra. Juliana Santilli; *O direito à imagem e os povos indígenas*, pelo Dr. Hildebrando Pontes Neto. A conferência *O direito à imagem e os arquivos iconográficos* não pôde ser apresentada, por motivo de doença do conferencista.

Destacaram-se, de cada conferência, os dados relativos ao foco de interesse das pesquisas atinentes à reprodução de documentos textuais e iconográficos em suportes digitais ou via INTERNET, rede qualificada como a verdadeira palavra pública, o espaço que tornou possível a comunicação em nível autoral, a responsável pela democratização do Direito à Informação de uma maneira antes nunca desdobrada pelos ordenamentos jurídicos nacional e internacional, e sinônimo de inúmeras controvérsias.

Expondo sucintamente a questão, o Direito à Informação, de natureza coletiva, é assegurado a todas as pessoas; opõe-se ao Direito Autoral, que é pessoal, vinculando o autor à sua obra para resguardar a personalidade do homem criador. A imagem, por sua vez, individualiza os seres em coletividade definindo um valor. A aparência, que cria imagem perante a sociedade, é como uma "vitrine", garantindo à pessoa ser "normalmente" admitida como membro de uma relação, o que gera o Direito à Imagem. Tais interesses são aparentemente conflitantes, fazendo-se necessária uma análise do conteúdo normativo das leis, para avaliar sua pertinência e adequação às questões recentemente suscitadas pela utilização de suporte digital, ou pela transmissão de imagens virtuais, via INTERNET, cujo controle é ainda impraticável, uma vez que não há suporte físico, como no passado, e as informações circulam quase que instantaneamente em redes eletrônicas. Tal facilidade de divulgação cria obstáculos à proteção dos direitos autorais e da informação, já que no ambiente da INTERNET estamos tratando do verdadeiro mundo virtual, sem território ou jurisdição. Nesse meio, o da imagem virtual, a obra intelectual pode ser modificada, destruída ou reproduzida atingindo, assim, os direitos do autor. Além disso, os arquivos armazenados em bancos de dados, como ocorre nos acervos, que

contêm muitas vezes informações de caráter pessoal, podem ser acessados e usados indevidamente, afetando o direito individual de preservação da própria imagem diante da sociedade.

Em contrapartida, a visão individualista exacerbada, desde a Revolução Francesa, sofre, agora, uma redução. Chegou-se a uma postura mais amena, porque o indivíduo tornou-se homem social, que articula seus direitos com os direitos do grupo. Esse processo de unificação de direitos mostra-se mais favorável à sociedade, cuja força de cerceamento se manifesta em função do benefício do grupo. Tal posição, com reflexos sobre a questão da propriedade, em relação à propriedade intelectual, proclama a necessidade de partilhar o conhecimento e as obras produzidas em e para a sociedade, dando especial relevo ao direito à informação.

O problema é mundial e de tal monta que se tornou objeto de discussão constante entre autores, pesquisadores, empresários e juristas, em busca de soluções viáveis para harmonizar, de alguma forma, aqueles três direitos, os quais provocam, quando reivindicados, sérias e longas demandas judiciais e inúmeros prejuízos.

A Lei 8139/91 estabelece a relação entre os direitos individuais e os direitos da sociedade para caracterizar as questões relativas ao direito à propriedade. Assegura o acesso a documentos inéditos ou determina categorias para resguardar o sigilo desses documentos, traduzidos em dados arquivísticos, que podem atingir a honra e a imagem das pessoas. Tais questões ligam-se ao conceito de "publicação", que na lei brasileira está configurado de maneira ampla, como comunicação da obra ao público, sob quaisquer meios ou processos, abrangendo qualquer forma de publicação de obra e não só os exemplares postos à venda, como também os de empréstimo ou de distribuição gratuita, como ocorre em rede de computadores. O conceito de comunicação ao público refere-se a lugares de frequência coletiva. Assim, limita o primado do titular do direito, permitindo ao usuário dos arquivos reproduzi-la

por seus próprios meios, para pesquisa, por exemplo, o que não configura lesão ao patrimônio do autor.

No plano internacional, considera-se “publicação” a multiplicação da obra em exemplares, mas há recomendações elaboradas pela ONU e pela UNESCO que configuram como publicação a reprodução de arquivos ou documentos, de fotos, fitas ou cartões perfurados. Esse ato pode ser considerado uma violação ao disposto em convenções internacionais, obrigando os usuários dos arquivos à prévia e expressa autorização para reproduzi-los ou publicá-los.

Os arquivos públicos cuja função é proteger documentos não dispõem de normas legais que assegurem o acesso a documentos textuais inéditos não caídos no domínio público, especialmente quando envolvem o direito de personalidade – o direito à imagem e o direito à intimidade – como as cartas missivas, que devem ser discutidos caso a caso. Aos arquivos também cabe a proteção de documentos iconográficos: obra artística, foto, ilustração e audiovisual. A única base que faculta sua conservação pelo arquivo público encontra-se no Cap. II da Lei do Direito Autoral, sobre a obra do artista intérprete.

O direito de manter o documento em caráter inédito não é, contudo, um direito absoluto. Diante da demanda social, uma das soluções encontradas é a imposição de prazos máximos para manter a obra inédita, mas em relação à era digital o estabelecimento de prazos não é solução, porque tais arquivos, colocados em meios eletrônicos, ficam altamente vulneráveis à visualização e consulta não autorizadas.

Assim, visando a legitimar a utilização dos meios de armazenamento eletrônico de dados, sem prejuízo dos direitos autorais e da imagem, tramita atualmente na Câmara Técnica de Documentação Eletrônica do Congresso Nacional o Projeto de nº 22, de autoria do Senador Sebastião Rocha, que pretende regular esse processo, imprescindível no atual contexto cultural. Os arquivos que se utilizam do armazenamento eletrônico de informações devem obedecer a certos quesitos

que permitam a caracterização do documento para fins de direito, como o livre acesso das partes interessadas; é imprescindível ainda que dotem o suporte eletrônico de garantias contra adulterações. Em vários países já existe alguma legislação que aponta meios de preservar os documentos, a exemplo da assinatura digital.

A Convenção de Genebra, reunida em dezembro de 1996, com o fim de harmonizar a legislação sobre o direito autoral com os avanços da tecnologia, incluiu nos debates sobre os suportes digitais a questão da INTERNET, recomendando que tal caso deve ser encarado com alguma flexibilidade, mas que os procedimentos adotados sejam sistemáticos. A base de dados deve ser protegida por um direito *sui generis* que classifique o documento como mera compilação, como as coleções de datas, estas não necessitam estar sujeitas ao direito autoral; ou como valor, uma criação, como os trabalhos literários e artísticos, devendo receber igual proteção. Tal é o caso das fotografias veiculadas por meios eletrônicos, sujeitas, também, às normas que regulam os direitos moral e patrimonial.

Resta, por fim, falar sobre o projeto de reforma da Lei do Direito Autoral, para que a comunidade científica possa tomar posição e colaborar para o aperfeiçoamento desse diploma, como é do interesse de todos. Os artigos da Lei 5.988/73 diretamente ligados às questões expostas referem-se aos conceitos de publicação, transmissão ou emissão e de reprodução (Título I, Disposições Preliminares, Art. 4º, Incisos I e II), de obra intelectual (Título II, Das obras intelectuais protegidas, Art. 6º, Incisos I, VII, VIII e Art. 7º), de autoria (Cap. II, Da autoria das obras intelectuais, Art. 21 e 25, Inciso III, Art. 30, Inciso I e IV; Art. 33) e suas limitações (Cap. IV, Das limitações aos direitos do autor, Art. 49, Inciso II), sem a especificidade necessária para harmonizar os conflitos gerados pelas lacunas da lei.

O Projeto que está para votação no Congresso Nacional poderá suprir as carências mais acentuadas, nas áreas acima, pois inclui, entre outros pontos importantes, a questão dos satélites de radiodifusão ou telecomunicação, fibra ótica, etc. Acrescenta cinco alíneas

ao conceito de produção de obra e um inciso importantíssimo a programa de computador. Modifica e complementa a definição de obra intelectual e amplia sobremaneira a abrangência do conceito de comunicação ao público. É um projeto que requer toda a atenção e cuidadoso exame para que possa atender às necessidades dos centros de pesquisa e de produção científica das universidades.

A posição mais relevante definida pelos debates desse Seminário foi um apelo à participação da comunidade científica na criação de uma lei que viabilize a produção e difusão dos conhecimentos gerados em atividades de pesquisa. (Alice T. Campos Moreira – PUCRS)

BRASA IV

Desde 1992, quando realizou sua primeira reunião internacional, a Brasa – Brazilian Studies Association – tornou-se um evento no qual se reúnem professores, pesquisadores e bolsistas interessados por temas incluídos nas áreas da Antropologia, Cultura Afro-Brasileira, Arte, Comunicações, Economia, Geografia, História, Jornalismo, Lingüística, Literatura, Música, Ciências Políticas, Língua Portuguesa, Religião, Sociologia e Planejamento Urbano. Os eventos sucessivos desenvolveram-se também em torno de grupos de trabalho interdisciplinares, propiciando o encontro e a troca de idéias entre os inúmeros participantes interessados pelo Brasil.

O quarto congresso da Brasa – Brasa IV – que se realizou em Washington, D.C., de 12 a 15 de novembro de 1997, deu prosseguimento a essa proposta e reuniu congressistas, provenientes de países das Américas e da Europa, no Washington Marriott Hotel. Conduzido por um coordenador nos Estados Unidos, um no Brasil e

um na Europa, com o objetivo de distribuir os diferentes participantes em quatro áreas de estudo, o Brasa IV desenvolveu-se sob o tema *Brazilian Identity and Globalization*. Os grupos definidos foram os seguintes, com seus respectivos responsáveis:

1 – Political Economy – Sergio Adorno (USP), Nancy P. Caro (King's College), Steven Topik (UC – Irvine);

2 – Political and Social Movements – Geert A. Banck (Utrecht Univ.), John D. French (Duke Univ.), José Ramalho (UFRJ), David Fleisher (UnB);

3 – Culture and Ideology – Luiz Roberto V. Cairo (UNESP – Assis); Susan C. Quilan (Univ. GA), Idelette M. F. dos Santos (Paris X);

4 – Family, Gender and Demography – Gigi Reisner (Salzburg Univ.), Eni de M. Samara (USP), Peggy Sharpe (Univ. Illinois).

Sob o tema geral do congresso e organizado em função desses grupos, o Brasa IV apresentou cerca de 90 mesas de comunicação, nas quais aproximadamente 300 congressistas expuseram seus trabalhos, trocaram idéias com brasilianistas de diferentes origens e divulgaram os resultados de seus estudos nos diferentes campos do conhecimento.

Além dessas sessões, o congresso ofereceu *workshops* para os quais os interessados inscreveram-se previamente. Esse tipo de atividade, coordenado por uma entidade ou universidade norte-americana, oportunizou visitas, discussões ou encontros sobre os seguintes tópicos: An Introduction to the Luzo-Brazilian Collections at the Library of Congress: Research and Challenges Possibilities, coordenado pela Biblioteca do Congresso Norte-Americano; Portuguese Programs at American Universities, organizado por The George Washington University; Eletronic Resources and Data Bank for Research in Brazilian Studies – IBICT and Edward A. Riedinger, sob a orientação da Ohio State University; Social and Educational Reform in Brazil, sob os auspícios do Inter-American Development Bank (IDB), que contou com a presença do Ministro da Educação do Brasil, Prof. Paulo Renato de Souza.

Entre as inúmeras atividades que constituíram o Brasa IV, os congressistas ainda tiveram a oportunidade de participar de duas recepções oficiais: no dia 13 de novembro, a cerimônia de abertura foi realizada pelo Center of Latin American Studies at Georgetown University e, no dia 14 de novembro, a Embaixada do Brasil, juntamente com o Inter-American Development Bank, convidou para a inauguração do "Treasures of Oliveira Lima Library". Finalmente, no dia 15, foi oferecido um concerto de música brasileira, intitulado "Ney Mello and Voyages of Fire", como atividade de encerramento do Brasa IV.

Envolvendo estudiosos interessados pela cultura brasileira, que ocupam posições em diferentes países da América e da Europa e estudam aspectos diversificados do vasto espectro cultural brasileiro, o Brasa IV encerra firmando sua posição como um dos espaços mais amplos para a discussão, a troca de informações e o conhecimento do estado atual dos estudiosos que elegeram o Brasil como sua matéria de reflexão. Daí decorre a importância desse evento e a necessidade de apoiar a realização do Brasa V, a se realizar no Brasil, no ano 2000. (Maria Eunice Moreira – PUCRS)

MODERNIDADES TARDIAS NO BRASIL

O Centro de Estudos Literários (CEL) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais está oferecendo, com o apoio da Rockefeller Foundation, bolsas para um programa interdisciplinar chamado Modernidades Tardias no Brasil. O programa teve início no ano passado e segue até 1999, com o objetivo de desenvolver estudos sobre os processos tardios de modernização ocorridos em várias regiões do Brasil a partir da década de 40. A idéia é desconstruir o discurso legitimador do moderno, na maioria centrado na hegemonia política do eixo Rio-São Paulo.

O marco inicial para esses estudos são as transformações no planejamento urbano e na arquitetura

realizadas por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, na Pampulha, em Belo Horizonte (MG), e em Brasília, com ênfase para seus efeitos no imaginário cultural brasileiro. O programa pretende abordar as mais variadas manifestações culturais – artes plásticas e visuais, arquitetura e urbanismo, publicidade, jornalismo, literatura, hábitos cotidianos, moda, decoração, etc. O pressuposto é que o processo de incorporação tardia de núcleos de modernidade no Brasil permitiria observar em que medida o cânone barroco-colonial se confronta ou se conjuga com os movimentos de vanguarda, abrindo novas perspectivas culturais no âmbito social.

Em 1997, aceitaram-se propostas de pesquisa relativas aos processos de modernização em Belo Horizonte, no Brasil e na América Latina, na década de 40, com o objetivo de redefinir os mecanismos de transferência, difusão e transformação de modelos culturais, responsáveis por alterações na relação entre o público e o privado. Em 1998, o tópico de pesquisa é Brasília e a construção do moderno tardio como referencial para a análise da dependência interna e da constituição de imagens legitimadoras da identidade nacional, a partir de articulações diferenciais entre o local e o internacional, o regional e o cosmopolita. Em 1999, será a constituição de identidades virtuais na contemporaneidade como redimensionamento dos processos utópicos de modernização globalizante, verificados nas experiências estéticas, sociais e políticas.

O programa aceita inscrições de bolsistas pesquisadores brasileiros ou estrangeiros com nível de doutorado, mestrado ou equivalente nas áreas de Ciências Humanas, Literatura, Artes Plásticas e Visuais, Arquitetura e Urbanismo. São concedidas quatro bolsas por ano, no valor de US\$ 9.000 por um período de seis meses. O bolsista deverá residir em Belo Horizonte durante a vigência da bolsa e, ao final do período, apresentar os resultados da pesquisa sob forma de conferência e/ou texto para publicação. Informações e inscrições devem ser obtidas com o professor Wander Melo Miranda, do Centro de Estudos Literários (CEL) – Faculdade de Letras/UFMG, Av. Antônio Carlos, 6627,

CEP 31270-910, Belo Horizonte, MG, Brasil. Telefones (00 55 31) 499-5133 e 499-5106; fax (00 55 31) 499-5120.

SEMANA INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA

A Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – através do Departamento de Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros e do Memorial Guimarães Rosa – promoveu, nos dias 24 a 28 de agosto de 1998, em Belo Horizonte, a Semana Internacional Guimarães Rosa. O evento foi constituído por mesas-redondas, minicursos, comunicações, espetáculos teatrais e musicais, exposições, apresentações de filmes e debates com escritores. As comunicações serão publicadas na revista *Scripta*. A coordenação da Semana Internacional Guimarães Rosa é coordenada pela Prof^a Dr. Lélia Parreira Duarte. As inscrições devem ser feitas no Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros, na Av. Dom José Gaspar, 500 (prédio 4, sala 103), em Belo Horizonte. Contatos com o centro podem ser realizados através do telefone (031) 319-1368, do fax (031) 319-1369 ou do e-mail *cespuc@pucminas.br*.

CLARICE LISPECTOR: A NARRAÇÃO DO INDIZÍVEL

Nos dias 4, 5 e 6 de novembro de 1997, o Instituto Cultural Marc Chagall, o Curso de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e a Câmara Rio-Grandense do Livro promoveram o Seminário Internacional 20 Anos Sem Clarice. Dedicado à obra de Clarice Lispector, o evento se realizou paralelamente à XLIII Feira do Livro de Porto Alegre, na capital do Rio Grande do Sul, no Salão Bridge do Clube do Comércio. O seminário teve conferências de Benedito Nunes (Universidade Federal do Pará) e Berta Waldman (Universidade de São Paulo/Universidade de Campi-

nas), além de uma palestra de Renata Wasserman (Wayne State University) e um painel com a participação de Lúcia Helena Vianna (Universidade Federal Fluminense/ Associação dos Amigos de Clarice Lispector), Rejane Pivetta de Oliveira (Universidade do Vale do Rio dos Sinos) e Angela Fronckowiak (Universidade Federal de Santa Cruz do Sul).

As comunicações apresentadas no seminário foram reunidas em livro, publicado pela editora Artes e Ofícios em convênio com a EDIPUCRS, com o acréscimo de outros ensaios produzidos por especialistas brasileiros e norte-americanos. *Clarice Lispector: a narração do indizível* confirma o aumento sensível do interesse nacional e internacional pela obra da autora de *Perto do coração selvagem*. No livro, Nelson Vieira (Brown University) traça um retrato da escritora e da mulher Clarice Lispector, estabelecendo vínculos entre a sua obra e a cultura judaica. Ana Maria Ribeiro Filipouski (Instituto Cultural Judaico Marc Chagall), assim como Rejane Pivetta de Oliveira, examina as obras de Clarice dedicadas às crianças.

Berta Waldman parte dos nomes dos personagens de *A hora da estrela* para destacar as relações entre a autora e a narrativa bíblica, descobrindo nesse romance uma reflexão sobre a crise do judaísmo contemporâneo. Benedito Nunes, autor de ensaios fundamentais sobre Clarice Lispector, como *O drama da linguagem*, examina o “jogo das identidades” em *A hora da estrela*, *A paixão segundo G. H.* e *Um sopro de vida*. Renata Wasserman revisa as versões da obra de Clarice em outros idiomas e lê *A paixão segundo G. H.* como uma “tradução” do Evangelho. O romance também é analisado por Angela Fronckowiak, que valoriza o processo narrativo do livro, considerando o tipo de pacto proposto entre o narrador e o leitor. Lúcia Helena Vianna aborda a pintura da escritora, detendo-se em quatro quadros atualmente integrados ao acervo da Fundação-Casa de Rui Barbosa. O livro também conta com uma apresentação de Regina Zilberman (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul).

NOS PRÓXIMOS NÚMEROS

FORTHCOMING



ENSAIOS

- **Guimarães Rosa leitor de Euclides da Cunha**
Willi Bolle
- **Reading Clarice in the context of modern Latin American narrative: a comparative assessment**
Earl E. Fitz
- **Gender and/or ethics: Sérgio Sant'Anna and the politics of positionality**
Susan Canty Quinlan
- **Caio Fernando Abreu, theatre, and AIDS**
Severino J. Albuquerque
- **Discurso, instituições e histórias entre a banca de jornal e o banco da escola**
Beth Brait

LITERATURA

- **Cantilenas**
Lara de Lemos
- **The round-eyed Japanese**
Zulmira Ribeiro-Tavares
translated by Marguerite I. Harrison



FILIADA À ABEU

ISSN 0103-751X



9 770103 751000