

ISSN 0103-751X



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº 36 / ANO 20 / 2007

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE





Copyright © 2007 by Brasil/Brazil

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

BROWN UNIVERSITY

President

Ruth J. Simmons

Provost

David I. Kertzer

Vice-President for Research

Clyde L. Briant

Dean of the Graduate School

Sheila Bonde

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Luiz Fernando Valente

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

Nelson H. Vieira

**ASSOCIAÇÃO CULTURAL
ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO**

Presidente

Luis Fernando Verissimo

Secretária-Geral

Maria Luíza Ritzel Remédios

Tesoureira

Maria da Glória Bordini

Curador

Pedro Verissimo

ENSAIOS

- Moacyr Scliar e a literatura sonhada** 5
Regina Zilberman
- Sapato de salto: temas polêmicos em Lygia Bojunga** 23
Alice Áurea Penteado Martha
- A newly discovered poem by Clarice Lispector** 37
Benjamin Moser
- Um homem na multidão do Rio de Janeiro da *Belle Époque*:
interstícios nas crônicas de João do Rio** 47
Vera Lúcia Harabagi Hanna

LITERATURA

- Nascer de dois pais** 75
Alckmar Luiz dos Santos
- Memorial descritivo** 81
Amílcar Bettega

RESENHAS

- Sérgio Paulo Rouanet.**
**Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot,
Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis** 98
Moacyr Scliar
- K. David Jackson, Ed.**
Oxford anthology of the Brazilian short story 106
Marguerite Itamar Harrison
- Milton Torres.**
Andaimos 109
Susana Vernieri
- João Gilberto Noll.**
A máquina de ser 113
Roberto Carlos Ribeiro
- Maria Francelina Silami Ibrahim Drummond.**
Leitor e leitura na ficção colonial 116
Francisco José Sampaio Melo
-

Editors/Editores

Nelson H. Vieira (Brown University)
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Fernanda Verissimo
(Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo)

Associate editors/Editores associados

Luiz Fernando Valente (Brown University)
Maria da Glória Bordini
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Graphic Design

Flávio Wild

Electronic editing/Edição eletrônica

Suliani Editografia Ltda.

Copy editing/Revisão de provas

Gilberto Miranda

Editorial board/Conselho editorial**USA**

Paul Dixon (Purdue University)
Susan Canty Quinlan (University of Georgia)
Renata Wasserman (Wayne State University)
Earl Fitz (Vanderbilt University)
Nicolau Sevcenko (Harvard University)
Candace Slater (University of California at Berkeley)

BRASIL

Marisa Lajolo (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
Renato Cordeiro Gomes
(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
José Luís Jobim (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)
Tânia Rösing (Universidade de Passo Fundo)
Zahidé Muzart (Universidade Federal de Santa Catarina)
Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais)

MOACYR SCLiar E A LITERATURA SONHADA

Regina Zilberman

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdades Porto-Alegrenses

Abstract: The several experiments with the narrator in Scliar's novels, particularly with the successive narrative voices and perspectives along his works, transform historical figures into fictional ones and reinstate the power of imagination over facts as the major instrument in creative literature.

Key words: Moacyr Scliar's novels; narration; changing points of view; imagination and history.

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros)
hemos soñado el mundo.
Jorge Luis Borges

Toda narrativa supõe a escolha prévia do ponto de vista adotado para apresentá-la. Mesmo o relato mais simples depende de o narrador optar pela maneira de expô-lo, elegendo sua própria perspectiva ou a de um terceiro, transcrevendo as falas como aconteceram ou transformando-as em palavras suas. Não por outra razão os primeiros ensaios de reflexão sobre a arte de escrever, assinados por filósofos do porte de Platão e Aristóteles, incluíram observações sobre o foco narrativo. Na *República*, Platão antecipa o problema que acompanha doravante a história da poética, ao ponderar que o poeta pode falar em seu próprio nome ou “como se

fosse outro” (cf. 1965: 25), incidindo em dois conceitos, o de *diegesis* e o de *mímesis*. Aristóteles confirma as alternativas oferecidas por Platão, empregando-as para diferenciar o gênero dramático, em que predomina a *mímesis*, e o narrativo, dominado pela *diegesis* (cf. Aristote 1980).

Até a consagração do romance, ao final do século XIX, as anotações dos filósofos helênicos pareciam bastar, sem que essa afirmação significasse simplificar resultados artísticos encontráveis em obras anteriores àquele período. A *Ilíada* de Homero, em seu primeiro canto, oferece revezamento brilhante entre diálogo e narração, quando Aquiles e Agamemnon disputam a primazia sobre Briseida, escravizada pelo guerreiro mirmidão, mas desejada por seu comandante, o general átrida. Da sua parte, *O Engenhoso Fidalgo Don Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, publicado em 1605, alterna tantos narradores, operando a diegese em terceira e primeira pessoa, que acaba por se segmentar em sujeitos diferentes, todos com direito à palavra, mas nem sempre compartilhando o mesmo juízo sobre as personagens e os acontecimentos (cf. Zilberman, 2004).

A partir da segunda metade do século XIX, e sobretudo depois de Gustave Flaubert ter escrito *Madame Bovary*, porém, a opção por um foco narrativo, bem como a manutenção ou fragmentação da perspectiva tornaram-se um problema para o escritor. De um lado, porque era preciso posicionar-se conscientemente diante da questão, o que reduzia experiências anteriores, bem sucedidas, como as de Miguel de Cervantes, Denis Diderot e Laurence Sterne, ao espontaneísmo ou ao acaso, não à vontade de melhor representar acontecimentos e personagens. De outro, porque manifestaram-se teorias sobre o ponto de vista, como as que Henry James expõe em *The Art of the Novel*, obra publicada em 1907. Na esteira da posição singular de Henry James, Percy Lubbock publicou, em 1921, *The Craft of Fiction*, estabelecendo os limites entre o *showing* (mostrar) e o *telling*

(dizer), e definindo sua preferência pelo primeiro modo de expressão. Obras como *Aspects of the Novel* (1927), de E. M. Forster, e *The Structure of the Novel* (1928), de Edwin Muir, complementaram, na mesma década e numa perspectiva mais didática, as especulações sobre as propriedades narrativas do romance. Esse gênero, experimentando então, por intermédio da ação de autores como Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce e Franz Kafka, a dissolução da forma que se tornara consensual no século XIX, tornou-se o lugar por excelência da discussão do ponto de vista, componente que, por muitas vezes, sobrepujou a importância dos demais aspectos próprios à estrutura ficcional, como o enredo e as personagens.

Esse legado se transmitiu aos ficcionistas que inauguraram seu percurso literário nas últimas décadas do século XX, como é o caso de Moacyr Scliar, autor que introduz elementos originais no modo de como se posicionar perante os fatos a serem narrados.

Os Voluntários, de 1979, ilustra o procedimento adotado pelo escritor, utilizado desde os primeiros volumes que publicou, como *Mês de Cães Danados*, de 1977. O romance é relatado por Paulo, filho de imigrante português e proprietário de modesto restaurante localizado numa conhecida, e seguidamente difamada, rua da cidade de Porto Alegre, a Voluntários da Pátria. Situada nas cercanias do porto, dos armazéns onde são guardadas as mercadorias que entram e saem do Estado, e junto a indústrias hoje decadentes, a Voluntários da Pátria celebrizou-se como o local por excelência de meretrício. Circulam por ali marinheiros, prostitutas, pessoas vindas de cidades situadas no interior do Rio Grande do Sul ou na região metropolitana, operários e pequenos comerciantes. Variam os tipos humanos, não, porém, sua extração social, ligada aos segmentos mais pobres e necessitados.

Nesse meio, cresce e educa-se o jovem Paulo, cujo pai, admirador de novelas e poemas, transmite ao filho o gosto pela leitura:

Foi ele quem me introduziu a Herculano, por exemplo. É verdade que depois preferi os livros da Coleção Terramarear, *A ilha do tesouro* sendo o meu predileto; mas não foi por falta de incentivo de meu pai. Eu ainda pequeno, ele me declamava (como outros contam histórias infantis) Camões: Sôbolos rios que vão/Por Babilônia me achei... Realmente culto, papai. Apreciava ainda o bom teatro; não era rico, nunca fomos ricos, ao contrário, mas sempre que havia espetáculos no Coliseu ou no São Pedro, lá estava ele, nas galerias, cujos lugares custavam mais barato (1979: 19).

Dono de bar, Paulo não encontra nessa atividade realização pessoal, mas na narração de histórias. Não conta as que leu, mas a que viveu, cheia de boas intenções e de aventura: amigo do judeu Benjamin, desejou ajudá-lo a realizar seu sonho, o de conhecer Jerusalém, quando o companheiro, moribundo, já não tinha condições físicas de concretizar sozinho tal desiderato. Paulo tomou a iniciativa de conseguir um barco, pois acreditava que, por via fluvial e marítima, teria meios de alcançar a Terra Prometida. O projeto fracassa redondamente, e Benjamin falece; Paulo permanentemente lamenta o fato, mas ficam a lembrança do parceiro e uma bela história para contar.

Relatada em primeira pessoa e apresentando o produto do malsucedido projeto de Paulo, a obra *Os Voluntários*, à primeira vista, elege o narrador como protagonista do romance. Essa impressão, porém, é desfeita, quando se verifica que o interesse precisa recair sobre o enredo, cujo núcleo é ocupado pelo anseio insatisfeito de Benjamin. O livro conta a trajetória do comerciante sequioso de conhecer a cidade santa antes de morrer, efetivando a aspiração de todo hebreu, que, no Pessach, finaliza o Seder com um voto: “Leshana Habaa Birusalaim”, ou seja, “o ano próximo em Jerusalém”.

Ocorre que o relato puro e simples do trajeto de Benjamin não satisfazia o romancista, que introduz a narração da história do narrador, figura secundária que passa a ocupar lugar mais perto do centro. O movimento determina outra alteração substancial: o protagonista, Benjamin,

torna-se sujeito da fala de Paulo, subordinando-se a essa, que determina as qualidades e ações da personagem. Paulo, submetendo a figura de Benjamin a seu discurso, faz com que o amigo perca autonomia e, mesmo, mundo interior. O narrador, introduzido no romance por necessidade de conferir dinamicidade ao ato de contar, assenhora-se da obra, disputando primazia com o amigo, cujo desaparecimento fatal fortalece sua perda de independência.

Por meio de Paulo, Scliar mimetiza o processo de criação de histórias. Mostra como um narrador, adonando-se da palavra, torna-se única testemunha viva dos acontecimentos que conta. E ainda mais: como os eventos são fruto de sua fantasia, essa comanda a trama, a ponto de, ao final do romance, o leitor desconfiar que nada disso aconteceu e que Paulo, tão criativo com os autores dos livros que formaram seu repertório de leituras, forja uma história de que faz parte, mas que não o condena, pois o penalizado é Benjamin, já falecido e, portanto, testemunha silenciada.

Também em *O Centauro no Jardim*, de 1980, o discurso do narrador pode ser entendido como mutação fantástica de fatos banais, historiados a um outro, no caso o leitor, para que adquiram uma aura mágica, compensadora de uma existência trivial e acomodada. Conforme seu relato, Guedali nasceu centauro, quadrúpede, e não bípede, como os humanos, situação desde o começo constrangedora, que ele procurou superar na idade adulta. Para fazê-lo, precisou passar por várias cirurgias, até chegar à aparência desejada. As mutilações impuseram um preço bastante alto: o sujeito livre, que galopava pelos campos, precisou aceitar as amarras da vida urbana; para financiar as operações, teve de trabalhar arduamente; para ser aceito pelos outros, competiu-lhe aceitar regras que o limitaram para sempre (cf. Zilberman, 98).

Eis a história registrada por Guedali; mas, como Paulo, ele pode estar passando a limpo seu passado e atribuindo a fatores sobrenaturais a paulatina adaptação de um ser humano às normas sociais, que restringi-

ram seus movimentos e sufocaram suas aspirações de liberdade. Transfigurando-se no centauro, ser mítico de fundas raízes ideológicas, no Ocidente e, em especial, no Rio Grande do Sul, sua terra natal, Guedali enfrenta desculpas honrosas para sua rendição ao mundo burguês. Contudo, como Paulo, não abandona a fantasia, que lhe oferece o necessário consolo.

É, no entanto, em *A Festa no Castelo* que o escritor aprimora o processo em que narração e fantasia andam juntas, para que a primeira responda às exigências do romance moderno, e a segunda garanta o interesse pelo enredo. Aquele romance, publicado em 1982, conta, à primeira vista, duas histórias, conforme anota Fernando, uma das personagens do livro: “A história que eu queria contar é real, é a minha própria história, só que me é tão difícil lembrá-la quanto é fácil lembrar a história do castelo” (1982: 67). A observação sugere de antemão a matéria narrativa com que lida o sujeito dessa enunciação: a história real, que é a de Fernando, e a do castelo, que figura no título do livro.

A história de Fernando, por sua vez, não lhe pertence, pois o que o rapaz registra é a trajetória do sapateiro Nicola, imigrante italiano que, na juventude, alistou-se nas milícias socialistas de seu país de origem e, depois, combateu as forças do franquismo na Espanha republicana. Nicola parece herdeiro do sapateiro anarquista espanhol, Barcelona, que aparece em *Incidente em Antares* (1971), de Erico Verissimo, figura indisciplinada, contestadora, mas também amistosa e benevolente; tal como o catalão de Erico, em relação às personagens de seu romance, Nicola atrai a simpatia de Fernando, a quem transforma em adepto de suas idéias revolucionárias. O desenho do caráter de Nicola inclui o contraponto entre o sapateiro idealista e o pai de Fernando, comerciante pragmático, alinhado com o pensamento de direita que colabora, em 1964, quando culmina a ação ficcional, com os mentores do golpe militar que derruba o governo de João Goulart.

Um incidente, ocorrido, não na fantástica Antares de Verissimo, mas na industrializada Novo Hamburgo, cidade situada nas proximidades de Porto Alegre, onde reside Fernando, centraliza o enredo: o socialista Nicola, ávido por concretizar os ideais comunistas de compartilhamento igualitário da propriedade, compra uma decadente fábrica de sapatos, para administrá-la de modo cooperativo entre os operários. O sucesso econômico da empresa, porém, faz com que adie o projeto, Nicola repetindo de certo modo a trajetória de Mayer Guinzburg, o Capitão Birobidjan que protagoniza *O Exército de um Homem Só*, romance de 1973: o idealismo não resiste, quando a riqueza aparece. No entanto, a nova situação enfrentada pela personagem, burguês enriquecido e adulado pelos outros, não subsiste, pois o sujeito é vencido por seu próprio temperamento, insubmisso e rebelde, que acaba por aniquilar, em pouco tempo, o êxito alcançado.

O incidente em questão diz respeito, pois, à experiência falhada de adoção de um modo de produção comunista entre operários da Região Metropolitana de Porto Alegre. O protagonista desse evento é Nicola, cujas ações são narradas por Fernando, que não apenas acompanha o amigo em sua aventura política, como igualmente passa por alguns episódios marcantes: o conflito com os pais durante a adolescência, o andamento dos estudos, a preparação para o vestibular. Eis o conteúdo da história real e de seu narrador, que vivencia, ele mesmo, ações dignas de serem contadas.

A Festa no Castelo corresponde a outra história, porém, igualmente relatada por Fernando, que a ouviu de Nicola, fazendo com que esse passe à condição de narrador. O sapateiro relembra a seu interlocutor acontecimentos vividos na década de 20, em sua Itália natal, quando um poderoso aristocrata reúne, em seu castelo, a elite local, para uma grande solenidade. Da reunião participariam nobres enriquecidos e celebridades do cinema, para serem admirados pela multidão que ficou do lado de fora. Essa, porém, pilotada pelos membros da quadrilha Garibaldi, grupo de rebeldes que amedrontava os detentores do poder, toma de assalto o re-

cinto, mudando o rumo da festa: comemora-se agora situação oposta, em que o povo impera, dando início a uma nova era, de “justiça”, “fraternidade” e “amor”. Nicola, o líder dessa pequena revolução, brinda à conquista do socialismo, facultando o comentário final do narrador: “Estava começando a festa no castelo” (101).

No conjunto, *A Festa no Castelo* parece retomar a trajetória literária de Scliar, para indicar o apuramento de seus procedimentos narrativos, como se o ficcionista, dez anos depois do primeiro romance, *A Guerra no Bom Fim*, em 1972, relese sua obra e aperfeiçoasse-a do ponto de vista composicional. De *O Exército de um Homem Só*, ele extrai a personalidade de Nicola, misto de idealismo e socialismo, de um lado, de outro, de anarquismo, já que não se subordina a um partido político, nem age de modo disciplinado, quando deseja implantar princípios marxistas. Como Mayer Guinzburg, Nicola busca concretizar o ideal revolucionário, não o da fazenda coletiva, como no romance publicado em 1973, mas o da divisão igualitária do trabalho numa fábrica de sapatos, *locus* sob medida para a adoção da práxis socialista.

O Exército de um Homem Só, porém, apresenta menos alternativas de narração. Contada a história de Mayer Guinzburg por um “eu” não identificado e até por um “nós” difuso, esquiva-se, é certo, do relato extradiagético impessoal e autoritário. O protagonista é mostrado ao leitor desde a ótica das pessoas que o conheceram, que aportam para o texto preconceitos, dificuldades de compreender os gestos magnânimos do herói e, sobretudo, o esforço titânico do Capitão Birobidjan em converter a teoria em prática. Nicola passa por situação similar, mas o interlocutor do sapateiro é, ele mesmo, um rapaz perplexo, incapaz de resolver as crises domésticas e, sobretudo, ambíguo em relação ao tutor político, já que seduziu a mulher amada pelo outro e busca a complacência do leitor, para suportar seus deslizes éticos.

Dono de uma história que se soma à do protagonista, Fernando aproxima-se, pois, de outros narradores que, além de testemunharem o assunto principal do romance, procuram atrair os holofotes da narração para sua pessoa, como modo de purgar uma culpa insuportável, como o Mário Picucha, de *Mês de Cães Danados*, de 1977, ou Paulo, do já mencionado *Os Voluntários*. Marcos, de *O Ciclo das Águas*, de 1977, ainda que se sentindo menos culpado que as duas outras figuras mencionadas, exemplifica o emprego de similar técnica: também ele disputa com Esther, sua mãe, o papel de protagonista, quando o que lhe cabe é tão-somente registrar acontecimentos. Inconformado com o lugar secundário que a obra lhe concede, trata de inserir nela seu itinerário pessoal, que, como a de seus precursores e sucessores na prosa de Moacyr Scliar, é bastante banal, sinalizando a mediocridade de sua vida, em contraste com a da mãe, plena de peripécias e reviravoltas.

Semelhante banalidade aterroriza Fernando na maturidade, não mais o jovem esguio e idealista que acompanhava Nicola, mas um senhor de meia idade, advogado sedentário, fumante e acima do peso. Talvez por essa razão ele não esqueça o mentor que conheceu na infância e marcou sua juventude, nem renegue a aventura que experimentaram juntos, cujo fracasso não impede a recordação nostálgica. Como Paulo, de *Os Voluntários*, ele provavelmente narre os eventos tantas vezes quanto forem necessárias, para poder compensar a frustração existencial.

Talvez, porém, ele apenas invente os acontecimentos que relata. A suspeita não é infundada, já que ele ocupa o paradigma antes preenchido por Paulo, leitor assíduo na juventude de livros de aventura, que podem ter forjado a fantasia do futuro contador de histórias. O taberneiro da *Voluntários da Pátria* compensa sua vida mesquinha com o heroísmo de que foi acometido, quando resolveu concretizar os sonhos de Benjamim. A compensação, porém, pode resultar tão-somente de sua fantasia, im-

portando para sua existência medíocre fatos ocorridos em narrativas lidas. Fernando não está livre de proceder da mesma maneira, já que nada indica que a situação presente vivida pelo narrador seja superior à de Paulo. Contudo, *A Festa no Castelo* introduz um elemento adicional, ampliando as possibilidades sugeridas por *Os Voluntários*: a trama principal, indicada pelo título da novela, provém de outro sujeito, Nicola, que é o herói autêntico de uma intriga apresentada por um narrador heterodiegético.

A Festa no Castelo multiplica as opções narrativas, conferindo natureza peculiar à polifonia que está na base da criação literária. Os sinais invertem-se a todo momento, conforme as seguintes alternativas:

- 1 Fernando narra Nicola de modo extradiegético, mas narra-se a si mesmo em primeira pessoa, conforme o modelo autodiegético;
- 2 Por outro lado, é Nicola quem narra a si mesmo, já que o enredo é protagonizado por ele; usa, porém, o processo heterodiegético, já que, ao referir-se a si, vale-se da terceira pessoa;
- 3 É possível pensar, ainda, que é Nicola quem narra Fernando, revelando habilidades de ventríloquo e prestidigitador, e iludindo o leitor quanto à verdadeira identidade de cada uma das personagens.

O que está em jogo é o emprego da fantasia, entendida como fonte do narrar. Se personagens como Paulo, Guedali e Fernando podem contar histórias como as que lemos nas páginas dos livros protagonizados por eles, é porque talvez tenham-nas vivido; se não foi assim, é porque as imaginaram. Fernando indica que Nicola relatou o episódio da festa no castelo, ocorrido nos anos 20 do século passado, enquanto seus pares, como Paulo e Guedali, entre outros, não citam a procedência do que contam, dando a entender, pois, que vivenciaram os fatos reportados no tex-

to. Contudo, conforme se observou antes, as ações narradas podem provir tão-somente do imaginário, fertilizado por leituras ou pela audição de casos fantásticos.

Não importa se Paulo mente, quando expõe sua pseudo-aventura fluvial, posta em prática no porto da capital do Rio Grande do Sul. Ou se Guedali forja um mito, composto de eventos extraordinários, para explicar sua lenta, mas inexorável acomodação à vida urbana e burguesa, preocupada apenas com lucros e ascensão social. Também é irrelevante saber se Fernando resulta da invenção de Nicola, revolucionário falhado, ou se o sapateiro, tal como Paulo, transfigura seu passado, para compensar a rotina vulgar que consome suas esperanças. A recíproca é igualmente insignificante, pois pensarmos que Fernando urde um percurso existencial heróico para Nicola não diminui sua ação, porque, nesse e nos casos anteriores, os diferentes caminhos conduzem a lugar semelhante: todos são capazes de criar, por intermédio da imaginação e da habilidade para narrar, realidades superiores, vidas melhores e resultados surpreendentes, o que confere outro sentido à existência.

O apelo à fantasia enquanto alternativa a uma vida medíocre confere conteúdo e substância à capacidade de narrar. O ato de contar uma história advém da natureza e da experiência das personagens, sugerindo que igualmente os narradores querem expor e explicitar sua situação. Mesmo no caso do narrador aparentemente mais distanciado do assunto, como o extra e heterodiegético, não se trata de um sujeito neutro ou invisível; pelo contrário, ele quer evidenciar sua subjetividade, esclarecer os motivos que o moveram e expressar os problemas suscitados pelos acontecimentos. Como se observou antes, seguidamente ele ultrapassa seus limites e, de certo modo, atravessa o relato. É o ocorre, por exemplo, em *Sonhos Tropicais*, de 1992, fato que particulariza o tratamento polifônico do romance e relativiza a condição da fantasia, bem como a segurança e confiabilidade do narrador.

Sonhos Tropicais é o primeiro da série de dois romances, o outro sendo *A Majestade do Xingu*, de 1997, em que figuras históricas formam o contraponto histórico aos devaneios do narrador. *Mês de Cães Danados* poderia fazer parte desse grupo, se a obra fosse mais explícita na referência às personalidades de Leonel Brizola e João Goulart, mas, redigido quando o Brasil era ainda governado pelos militares, membros da corporação que derrubara aqueles líderes políticos, o livro não ultrapassa o nível da alegoria e da formulação indireta.

Talvez, contudo, a diferença deva-se a outra razão: Oswaldo Cruz e Noel Nutels, os seres biografados respectivamente em *Sonhos Tropicais* e *A Majestade do Xingu*, pertencem, de certo modo, à mitologia particular de Moacyr Scliar, que, como o primeiro, é médico e labuta no âmbito da saúde pública, e que, como o segundo, descende de imigrantes judeus procedentes da Rússia que chegaram ao Brasil no começo do século XX.

A observação sugere uma primeira aproximação ao tema: existem afinidades entre o protagonista da narrativa e o autor dos livros, vínculo que Moacyr Scliar nunca rejeitou e até expressou publicamente em entrevistas e crônicas. Porém, ao construir os romances em que o cientista e o antropólogo de sua particular estima centralizam o relato, o escritor trata de obscurecer sua presença, sem deixar, por outro lado, de inserir vozes que falam daquela admiração. Entre essas vozes, consta a do narrador.

Em *Sonhos Tropicais*, o narrador é um sujeito anônimo, médico frustrado originário do interior de Santa Catarina, que migra para o Rio de Janeiro, depois de vários escândalos – caso amoroso vivido com a cunhada; óbitos provocados pelo exercício incorreto da medicina – terem acabado com sua trajetória profissional, política e familiar. No Rio de Janeiro, o ex-médico, repetindo a trajetória de seus predecessores, vive uma rotina medíocre, falhada e sem futuro. Sem emprego, ocupa seu tempo em consultas à biblioteca do Instituto Oswaldo Cruz, tornando-se o grande conhecedor da vida e da obra do cientista brasileiro. O saber adquirido

confere-lhe certa notoriedade, a ponto de estar em vias de ser entrevistado por um estudioso norte-americano, que, às custas de algum fundo internacional de pesquisa, biografará o idealizador de Manguinhos.

O narrador não chega a encontrar o norte-americano, que, ao dirigir-se ao local da entrevista, é assaltado e quase assassinado por malfeitores. Recuperado, ele retorna à sua terra, restando ao narrador a memória de seu conhecimento sobre Oswaldo Cruz.

Esses eventos constituem, de certa maneira, a moldura do romance; como os fatos aqui abreviados se disseminam ao longo do texto, moldura não é a palavra mais adequada para o caso. A trajetória do narrador começa a se apresentar, quando o enredo já vai avançado e mostra-se aos poucos, formando, ao se manifestarem os sucessivos insucessos do narrador, um contraponto ao percurso vitorioso do protagonista histórico, provavelmente seu avesso.

Se a composição do romance se resumisse aos fatores até aqui expostos, *Sonhos Tropicais* se revelaria um pastiche das obras anteriores de Moacyr Scliar. Não é, porém, o que ocorre, graças ao emprego de alguns recursos narrativos bastante peculiares.

Em primeiro lugar, é simplista afirmar que Oswaldo Cruz é um vitorioso, pois o narrador privilegia as incertezas do pesquisador e as reações negativas de que foi objeto, culminando na revolta da vacina, que suspendeu seu projeto de combate à varíola na cidade do Rio de Janeiro. O narrador insere, na biografia do médico, uma “cena primitiva”, que marca doravante sua trajetória pessoal e a carreira profissional: logo ao começar o relato, lembra o episódio em que o pai, Bento Gonçalves Cruz, chama o filho, então na escola, para arrumar a cama, que o menino deixara desarranjada. A situação reforça a insegurança do garoto, que somente se sente protegido junto da mãe, reproduzindo-se a experiência narrada por Marcel Proust, em *No Caminho de Swan* (cf. 1960), que recorda sua dificuldade de dormir e a necessidade de contar com o beijo materno,

antes de se recolher ao sono: “menino sensível, basta, por exemplo, que a mãe te recuse – de brincadeira! – o beijo antes de dormir, para que comece a soluçar” (1992: 13).

As perplexidades e dúvidas de Oswaldo aparecem ainda em outros momentos, destacando-se a exibição de seus últimos anos, vítima de doenças renais que o levam à decadência física e à morte. Ao protagonista não são permitidas ações heróicas, ainda que a história brasileira lhe reserve um lugar de honra; na obra de Scliar, ou melhor, na visão do narrador, porém, o médico não conheceu o reconhecimento público, deu-se mal com os políticos, e Manguinhos, o instituto sonhado e concretizado por ele, célebre pela suntuosidade da construção e pela prodigalidade com que dispôs de recursos públicos do tesouro nacional, não bastou para tranquilizar seu coração ansioso e personalidade frágil.

A composição da personagem principal contradiz, pois, a noção reducionista de que entre ele e o narrador estabelecer-se-ia uma relação do avesso com o direito. Talvez o narrador espelhe o protagonista; ou, pelo contrário, esse retrate aquele. De todo modo, instala-se estreito vínculo entre ambos, acentuado pelo emprego das pessoas do discurso: o narrador refere-se a si mesmo em primeira pessoa, reservando o uso do *tu* para Oswaldo, com quem dialoga (“Evoco-te. Falo-te” [11], escreve ele) e a quem conta ou comenta a história, como na sucessão da cena do beijo materno:

Causa-te, Oswaldo, sofrimento atroz a falta deste beijo. [...]

Mas agora estás sozinho. Tua mãe não se atreveria – afrontando teu pai – a entrar no quarto; muito menos a te ajudar. Tens de terminar a tarefa sozinho. E sozinho a terminas (15).

A intercalação entre a primeira e a segunda pessoa determina uma unidade entre sujeito narrador e protagonista, de que resulta a possibilidade de o primeiro contaminar o segundo com seus próprios fracassos.

Ou, colocado de outro modo, possibilita ao narrador enxergar um “outro” Oswaldo Cruz, mais humanizado e menos pregado à imagem que o culto oficial consagrou. Por transferi-lo a um gênero da ficção – o romance, no caso – Moacyr Scliar, por intermédio de seu narrador, transforma-o em personagem literário, com os atributos próprios a essa figura, entre as quais a liberalidade com que se pode devassar sua interioridade, compreendendo seus pensamentos desde a intimidade do sujeito, e reproduzir dados extraídos de seu imaginário, como a fixação, que lhe concede o narrador, na princesa moura, motivo provável para a adoção do estilo mourisco na construção de Manguinhos.

A transposição de uma figura real para o mundo da ficção e da fantasia é uma propriedade do romance histórico. Leão Tolstói notabilizou-se, em *Guerra e Paz*, por introduzir, em sua novela, vultos políticos e militares, como Napoleão Bonaparte, atribuindo-lhe idéias, pensamentos e emoções. *Sonhos Tropicais* poderia integrar-se a esse gênero, ou ao seu parente próximo, a biografia romanceada, se a preocupação da obra fosse manter a fidelidade à trajetória existencial vivida pelo verdadeiro Oswaldo Cruz. Mas não é o que acontece no livro de Scliar, ainda que não se desmintam acontecimentos do passado brasileiro, como a presidência de Rodrigues Alves, a reforma urbana adotada no Rio de Janeiro do começo do século XX ou a revolta da vacina. Mas o Oswaldo Cruz de *Sonhos Tropicais* é tão-somente uma personagem literária, sustentada pela ficção e imaginação do novelista.

Não por outra razão a “cena primitiva” de Oswaldo Cruz é extraída de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, que, junto com seu pai, Adrien Proust, também ele um médico e “professor de Higiene na Faculdade de Medicina” (53), figura no romance. O ficcionista francês aparece primeiramente nas palavras de Roux, colega de Oswaldo no laboratório onde se aperfeiçoa profissionalmente:

Tem um grande talento literário, o jovem Proust... [...] Por outro lado, Marcel ama a mãe, a suave judia Jeanne; aliás, em criança, não dormia sem o beijo dela. Jeanne, por sua vez, é inteiramente devotada a esse filho, protege-o de tudo, do pó, do ruído, de outras pessoas (54).

Depois, o próprio Oswald procura conhecer Proust, dirigindo-se ao café que costuma freqüentar, impressionando-o, quando o vê, “os olhos redondos, grandes, apesar das pálpebras um pouco caídas; o bigodinho bem cuidado; a boca, pequena, entreaberta, como a de um bebê” (59). De certo modo, Proust, também ele transformado em personagem em *Sonhos Tropicais*, ele que se transfigurara em sujeito ficcional no romance *Em Busca do Tempo Perdido*, converte-se em *alter ego* do protagonista de Scliar, legitimando o processo adotado pelo escritor.

Se o que interessa em *Sonhos Tropicais* é a ficção, temos outra vez o predomínio da fantasia enquanto razão de ser da existência. Mais do que a ciência, matéria com que lida o herói do romance, predomina a imaginação, de que aquele se torna produto. O contar é a maneira de facultar a expressão do imaginário, que, liberado, contamina tudo o que o cerca, incluindo-se aí a história e seus figurantes principais. Não por acaso o título do romance remete à palavra “sonhos”, matéria primordial que alimenta a fantasia e sugere-lhe imagens fundamentais.

Ao dissolver a unidade do narrador, Moacyr Scliar não está apenas experimentando novas maneiras de contar e alinhando-se às questões provocadas pelo romance do século XX. Ele está também refletindo sobre o significado do narrar, fazendo-o regredir à sua origem, o sonho, com as imagens e figuras que suscita. Essa é a verdade que coloca acima da veracidade das personalidades históricas que escolhe para protagonizarem suas obras. O resultado é uma concepção sobre a criação literária, colocada a serviço dos leitores, pessoas que nela encontram seu modo de ser mais radical.

Eis o sonho de toda literatura, ao alcance dos olhos e da capacidade de inventar por parte de seu público.

TRABALHOS CITADOS

ARISTOTE. *La Poétique*. Texte, trad. et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965. v. 1.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swan*. Trad. Mario Quintana. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1960.

SCLIAR, Moacyr. *A festa no castelo*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

SCLIAR, Moacyr. *Os voluntários*. Porto Alegre: L&PM, 1979.

SCLIAR, Moacyr. *Sonhos tropicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ZILBERMAN, Regina. “Minha Theoria das Edições Humanas” – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a Poética de Machado de Assis. In: ZILBERMAN, Regina; BORDINI, Maria da Glória; MOREIRA, Maria Eunice; REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

ZILBERMAN, Regina. Moacyr Scliar e a história dos judeus no Brasil. In: SLAVUTZKY, Abrão (Org.). *A paixão de ser: depoimentos e ensaios sobre a identidade judaica*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1998.

**SAPATO DE SALTO:
TEMAS POLÊMICOS EM LYGIA BOJUNGA**

Alice Áurea Penteado Martha
Universidade Estadual de Maringá

**1 TEMAS POLÊMICOS NA LITERATURA
PARA CRIANÇAS E JOVENS**

Neste texto recortamos resultados de projeto mais amplo, que levanta, a partir de *corpus* representativo da literatura infantil e juvenil, em momentos histórico-estéticos diversos, o modo como os autores enfocaram questões fundamentais e polêmicas para o ser humano, como medo, morte, sexualidade, abandono, prostituição infantil, entre tantas outras. Tratando aqui, especificamente, da leitura de *Sapato de Salto* (2006), de Lygia Bojunga, narrativa que focaliza tais temas perturbadores, procuramos observar um dos atos de apreensão do texto, o *ponto de vista em movimento* (Iser, 1999), espécie de passeio que o leitor pode empreender dentre as diferentes perspectivas apresentadas na estrutura do mundo narrado.

Faces diversas do medo, manifestas em temas polêmicos, não são fáceis de narrar, sem que se perca a beleza e a sensibilidade estética, sem que se caia no grotesco ou no escatológico. Exigem do artista o domínio da emoção e da força da palavra na construção do texto de modo que este não se esvazie em perspectivas degradantes, moralizadoras ou mesmo assustadoras para seus leitores, especialmente quando tais leitores são crianças e jovens.

Sabemos que, em suas origens, a literatura destinada a esse público não evitou temas violentos, mesmo porque as raízes do gênero estão profundamente arraigadas em contos populares, narrativas pródigas em brutalidades de toda sorte. Há, nos contos de fadas, inúmeros relatos macabros, cenas sangrentas, com sacrifícios humanos, inclusive. Um dos motivos recorrentes em tais contos é o assassinato: irmão mata irmão; marido assassina esposa; madrasta envenena filhos do marido; súditos matam o rei, entre outros. Mas não podemos nos esquecer que, em tais contos, os temas violentos podiam, muitas vezes, abrandar-se com o poder da magia e da vara de condão. Belas adormecidas voltavam à vida com o beijo de um príncipe; princesas eram desenterradas vivas ao lado de figueiras e avós saíam ilesas de ventres de lobos vorazes, em versões mais brandas de Chapeuzinho Vermelho.

Entretanto, à medida que a instituição escolar apropriava-se da produção para crianças, com o intuito de propagar valores burgueses, esses temas são praticamente banidos de livros infantis e juvenis, em razão, principalmente, dos princípios higienizadores dessa criação na produção brasileira, da qual este trabalho faz um recorte. Como o propósito dessa literatura era, salvo conhecidas e raras exceções, eminentemente didático ou comprometido com valores cristãos e morais, os livros retratavam um mundo ideal, habitado por seres perfeitos e imortais, dispensados de lutar pela sobrevivência, como aponta Fanny Abramovich: “O mundo que se apresenta [nas publicações brasileiras] – em geral – é muito cuidado, limpo, imutável, linear, maniqueísta, sem contradições, sem insucessos, seguro e firme...” (1983: 16).

No Brasil, na década de 70 do século passado, a literatura para crianças e jovens passou por uma renovação, na tentativa de mostrar aos leitores, a partir de uma visão “realista” de mundo, a vida como ela é, cujos propósitos se materializaram na *Coleção do Pinto*, da editora Comunicação, de Belo Horizonte. Podemos encontrar os resultados dessa cole-

ção em textos amplamente debatidos, como *O Menino e o Pinto do Menino* e *Os Rios Morrem de Sede*, de Wander Pirolí; *Pivete*, de Henry Corrêa de Araújo, para citar apenas alguns desses títulos. Contudo, como observa Zilberman (2003: 199), “o fato de ocorrerem [os temas] em livros infantis gera uma série de problemas não resolvidos”, principalmente, porque não são esclarecidas as causas dos problemas denunciados, as situações problemáticas são, geralmente, insolúveis e o ponto de vista da narrativa é o do adulto.

Temas controversos nem sempre foram bem vistos na escola e na família, e, ainda hoje, muitos pais e educadores fazem restrições a textos que, a seu ver, cometem violência contra os jovens leitores, causando-lhes temores infundados e sentimentos negativos. Com uma concepção idealizada da infância, época de despreocupação e felicidade - paraíso perdido - muitos adultos acreditam que, nesse momento, talvez não sejam apropriadas discussões sobre a violência, o medo e, tampouco, o sexo e a morte, como se tais assuntos fossem alheios à vida real. São ainda hoje considerados inadequados para esses leitores, como podemos ler em nota veiculada em 17/11/2006, pela *MixBrasil*, página hospedada no site www.uol.com.br, que reproduzimos a seguir:

Os pais de alunos da Escola Primária de Shiloh, nos EUA, estão incomodados com o livro “And Tango Makes Three”, baseado na história real de dois pinguins machos que criam o filhote de um ovo fertilizado no zoológico Central Park, em Nova York. Os responsáveis pelos alunos alegam que o livro, disponível na biblioteca da escola, lida com assuntos que crianças pequenas ainda não estão preparadas para lidar. Eles pedem para que o livro seja restringido a uma sessão de temas adultos, e que só possam ser retirados pelas crianças com permissão dos pais.

Queiramos ou não, textos lidos por crianças e jovens, como toda literatura, são espelhos nos quais os leitores construirão, pela percepção estética, situações e sentimentos direta ou indiretamente ligados a questões prementes para o ser humano. Assim, parece ser quase impossível

selecionar temas e assuntos que não possam compor o cardápio literário destinado a esses leitores, pois, na literatura infantil e juvenil, ajustados às peculiaridades do gênero, todos os sentimentos, desejos, aspirações do homem devem estar presentes, especialmente porque sabemos que a violência, estampada em sua plenitude na mídia impressa e televisa, além dos jogos e do cinema, atinge seu apogeu no cotidiano de crianças e jovens abandonados, drogados, prostituídos e atingidos por balas perdidas no caos da vida contemporânea.

2 **SAPATO DE SALTO: AS CORES DO SEGREDO**

No caso específico de Lygia Bojunga, a abordagem de temas controvertidos não se mostra exatamente como novidade, já que podem ser observados, pontualmente, em seus textos, desde a solidão de Raquel, em *Bolsa Amarela* (1976), cujas vontades não encontram eco no seio da família tradicional, passando por *Corda Bamba* (1979), que trata das relações familiares tensas e do duro aprendizado de Maria, que assistiu à morte dos pais no circo, bem como pelo suicídio, em *Meu Amigo Pintor* (1987). Há, ainda, a história de Rebeca, no conto “Tchau”, do livro homônimo (1984), que tenta impedir que a mãe abandone a família em razão de um novo amor, para ficarmos apenas em algumas citações.

Mas, talvez em nenhum outro texto, como em *Sapato de Salto* (2006), tantos conflitos sejam abordados em uma única narrativa, em discurso marcado, ao mesmo tempo, por veemência e coragem, sensibilidade e cuidado estético. Sabrina, a garota de onze anos, deixada no abrigo pela mãe antes de cometer suicídio, é levada a uma casa de família para cuidar de crianças. Ali, vítima de abuso sexual e do ódio da mulher, continua a saga de infortúnios; ao ser resgatada pela tia, recebe a notícia da morte da mãe, que se atirou ao rio com uma pedra amarrada ao corpo;

convive com a avó, cuja mente, esfacelada pelas asperezas de uma vida de dificuldades e sofrimentos, a retém em um mundo imaginário, repleto de varais nos quais pendura os motivos de sua loucura. Apesar dos problemas, a menina sente-se feliz na casa da família, até que a tia é assassinada sob seus olhos; a partir daí, a sobrevivência a empurra para a trilha mostrada pelo ex-patrão já que, nos últimos encontros, no quarto, já não lhe dava presentes, mas “um dinheirinho”. Assim, Sabrina resolve sua fome no dia-a-dia com encontros fortuitos com o açougueiro, no capinzal às margens do rio, local onde o garoto por quem a menina se encanta desde o início também mantém encontros amorosos com um rapaz mais velho. Depois de tantos infortúnios, Sabrina e a avó são adotadas pela mãe do amigo adolescente.

No que se refere à estrutura, a narrativa é organizada em catorze capítulos numerados, com títulos e, alguns deles, subdivididos em tópicos. Além dos capítulos, há o paratexto, espécie de mensagem do autor empírico (Eco, 1994), que antecede o último capítulo e parece ter a função de explicar a construção da narrativa aos leitores. Trata-se do espaço denominado “*Pra você que me lê*” e, segundo a própria Bojunga, que assina o texto escrito em Londres, em fevereiro de 2006: “é um espaço móvel, varia de livro para livro: ora no começo, ora no fim; ora faz parte da história, ora se torna ausente, ora se limita a dar uma outra informação sobre o livro que você tem na mão” (2006: 251).

A autora justifica, inclusive, a colocação do texto, nesse livro, pois desejava contar, antes do término da narrativa, quem a influenciara a concluir a história da maneira como está finalizada. Para tanto, relata todo o processo de criação, iniciado, segundo ela, há anos; ao retomar o projeto da história, após a implementação de sua editora, a Casa Lygia Bojunga, encontra as páginas amareladas de *Sandália Dourada*, cujos apontamentos mostravam uma garota, sem nome, empurrada para a prostituição:

Não consegui me lembrar do jeito dessa menina. Nem do nome que eu tinha dado a ela. Se é que dei. Mas me lembrei, sim (graças às páginas amareladas), de alguns farrapos da família Gonçalves, moradora num subúrbio do Rio. De repente, senti uma bruta vontade de descobrir essa menina dentro de mim. Junto com a vontade, veio o nome que, ali, na hora, eu batizei a menina: Sabrina (254).

Bojunga descreve todo seu processo de criação das personagens para, finalmente, afirmar que o resultado do capítulo final é de responsabilidade do Professor, personagem do livro *Aula de Inglês* (2006), escrito também no período de reclusão da escritora em Londres:

Me dei conta de que estou sendo muito influenciada por ele [pelo professor da outra narrativa] e que, da mesma maneira que ele fazia com a Teresa Cristina [personagem do livro], comecei também a querer enquadrar meus personagens do *Sapato* em fotos mentais, buscando na expressão fisionômica de cada um (muito mais que nos diálogos), o desfecho para a minha história (256).

Com o paratexto, a autora encaminha a leitura, marcando a perspectividade como elemento fundamental da narrativa. Mas parece necessário enfatizar a presença de um dado novo nessa modalidade de encaminhamento do leitor: o caráter intertextual da perspectividade, uma vez que o leitor pode contar também com a orientação da personagem de outra narrativa, nas diferentes trilhas de sua leitura. Não temos dúvidas que o objetivo do paratexto é, sejam favoráveis ou não, a condução do leitor pelos caminhos que podem ser buscados na leitura.

O texto *Pra você que me lê* aponta para o aspecto fundamental da organização narrativa, levantado por Wolfgang Iser em *O Ato da Leitura* (v. 2) e por ele denominado perspectividade. Procurando esclarecer o que chama de estrutura de lugares vazios no texto ficcional, o teórico afirma que é necessário ter em mente os diferentes modos como os segmentos são apresentados ao leitor, especialmente no plano do mundo narrado, a forma mais elementar de manifestação desse fenômeno:

Os blocos da trama são subitamente interrompidos ou continuam em acontecimentos imprevisíveis. Uma passagem da narração gira em torno de um protagonista e depois continua com a introdução brusca de novos personagens (1999: 147).

A partir das considerações de Iser, as principais perspectivas no texto de *Bojunga* são perspectivizadas, caso do narrador, que se divide em múltiplas visões, e das personagens, que também se fragmentam em protagonistas e secundárias. Esse processo de múltiplos olhares promove relações diferentes com o objeto em pauta e, em conseqüência, nenhum deles pode representar integralmente o objeto estético, que somente se constitui graças às relações estabelecidas entre as diferentes perspectivas.

No primeiro capítulo, “O segredo azul fraquinho”, o jogo encestado pela perspectividade para narrar um dos momentos mais fortes e dolorosos da história de Sabrina, o abuso sexual, marca-se pela oscilação de pontos-de-vista, entre mostrar e ocultar sentimentos, sejam do narrador sejam das personagens que vivem o episódio. Já nas primeiras linhas do texto, o leitor tem à disposição três perspectivas contrastantes: na chegada da menina à casa da família Gonçalves, D. Matilde, a patroa, é apresentada ao leitor por um comentário pouco agradável do narrador e, a mulher, por sua vez, também revela a falta de vontade para receber Sabrina em casa, antecipando como serão as relações com a garota. O marido, de outro modo, já trata a recém chegada com maior amabilidade. Assim, o leitor pode relacionar, de imediato, três pontos de vista emergentes e entrelaçados no texto:

A família estava almoçando quando a Sabrina chegou. Dona Matilde franziu a testa e falou de boca cheia:

— Ih, mas ela é muito pequena para ser boa babá. Que idade você tem menina?

— Vou fazer onze.

Seu Gonçalves olhou devagar para Sabrina; bebeu um gole d’água:

— O que interessa é se ela tem jeito com criança. Você tem jeito com criança? (7).

A partir daí, atitudes e sentimentos das personagens e do narrador enredam-se em enfoques opostos, constituindo a rede de perspectividade da narrativa, de forma que o objeto estético do texto possa emergir, como propõe Iser:

O objeto estético surge da interação dessas “perspectivas internas” do texto; ele é um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferece (1996: 180).

Em relação ao ponto de vista de Dona Matilde, o narrador é sempre mais direto; não deixa dúvidas no leitor: a mulher, ruim, seca de sentimentos, não tolera a presença da menina; quanto a Seu Gonçalves, a tensão entre a sedução do adulto e a ingenuidade infantil é proposta lentamente, como o rastejar silencioso e frio da serpente em direção à vítima. As ações encaminham o jogo de sedução, marcado pela astúcia do planejamento em oposição ao encantamento da criança que, pela primeira vez, recebe atenção e carinho. Do jogo resulta o segredo: para ele, caça à presa; para ela, brincadeira de esconde-esconde:

Seu Gonçalves chegou perto da Sabrina e falou em tom de segredo:
– Olha o que eu trouxe para você.
– Hmm, quanto bombom!
– Não conta pra ninguém, viu?
– Pode deixar.
– Você está escondendo direitinho tudo que te dou?
– Aqui. – Mostrou a barriga.
O hábito do segredo se formou entre os dois (15).

Nova perspectiva se coloca para o leitor quando Sabrina, desenhando uma flor no papel, lembra de uma menina que fugia constantemente do orfanato à procura de um pai; um dia, como a garota não voltou, conclui que ela o havia encontrado. A cilada, cuidadosamente preparada pelo patrão, leva a menina a acreditar que também encontrara o seu: “E deu a flor de presente pro seu Gonçalves” (19). Depois do gesto, ele “quis ver se ou-

tras aulas iam ser tão bem assimiladas assim. Entrou no quarto dela e se instalou na cama com jeito de quem está inventando uma brincadeira” (20). O segredo “passou a animar a vida dele, a botar sombra nos dias dela”; nunca mais Sabrina prestou atenção aos estudos ou pensou nas cores de seus sentimentos e emoções; o azul clarinho tornou-se negro.

A partir do segundo capítulo, com chegada de Tia Inês, os fios da existência de Sabrina enredam-se a partir da perspectiva da moça bem como da avó desmemoriada e da mãe morta. O suicídio, dessa forma, lhe é apresentado primeiramente pela tia, de modo direto, sem floreios: a mãe afundara no rio, abraçada a uma grande pedra, logo depois de deixá-la, recém-nascida em um abrigo para menores abandonados. Já, pelo olhar doente de Gracinha, a avó, os objetos que recebera juntamente com a notícia da morte da filha concretizam cotidianamente, em seu desvario, o gesto final. No varal, pendura as marcas da tragédia:

– A pedra não sai da cabeça dela, então ela vai e pendura a pedra, feito ela tava todo dia pendurando roupa no varal pra secar.

– Que pedra? – A que tua mãe amarrou no peito pra afundar mais depressa no rio (54).

A história de Sabrina reconstitui-se também pela perspectiva de sua mãe, a partir dos bilhetes deixados por ela: o da fuga, quando engravidou, o que relata para a amiga Marlene as dificuldades enfrentadas para sobreviver, após ser abandonada pelo pai da criança, e aquele escrito no momento do nascimento da filha e de despedida da vida. Há ainda um que amarra ao corpo da menina, ao deixá-la na Casa do Menor Abandonado, que garante a identidade da criança: “Esta é a Sabrina. Sozinha no mundo. Cuidem dela pelo amor de Deus” (117). Os bilhetes cumprem uma função reveladora, já que explicam momentos decisivos da existência da mãe, momentos limítrofes que seriam também marcantes na vida de Sabrina. Por contágio, a menina já cruzara esses limiares antes de nascer.

O suicídio, tema com o qual se defronta, então, o leitor, como tantas outras situações vividas pelos seres humanos, é um rito de passagem, trágico e muito mais doloroso e incompreensível que os demais pelos quais passam ou deverão passar. Em *Sapato de Salto*, a mãe de Sabrina, ainda uma garota, transpõe a fronteira do inominável, do desconhecido, com todo um ritual para a passagem, inclusive, a redação de bilhetes que explicam, sob a perspectiva da jovem, a vida e a morte. Para a mãe adolescente, a solução dos conflitos pode se traduzir na atitude de recorrer à fuga, à promiscuidade sexual, aos comportamentos agressivos e, finalmente, ao suicídio. Como uma espécie de *autópsia psicológica*, os bilhetes expõem a angústia da jovem mãe em relação ao abandono de suas ilusões e das esperanças de D. Gracinha de um futuro melhor para ela como professora.

Além do suicídio da mãe de Sabrina, a morte também é tematizada pelo assassinato brutal de Inês, na presença da menina e de Dona Gracinha. Depois de uma luta violenta, a tia consegue apanhar a arma no bolso do paletó do homem, mas:

Num gesto rápido, o Assassino agarrou a mão que segurava a arma, desviou ela pra tia Inês e, de dedo comandando o gatilho, disparou uma, duas, três vezes.

Durante um momento os quatro ficaram imóveis. Olho dilatado.

Depois, tudo foi escorregando na tia Inês: o dedo pra fora do gatilho, a pálpebra pra cima do olho, o corpo pro chão. Foi o corpo cair que o Assassino correu pra porta. Sumiu lá fora (140).

A introdução de outro tema polêmico, a discussão sobre a presumida homossexualidade de Andrea Doria, ocorre com o aparecimento de novas personagens: os irmãos Paloma e Leonardo, mãe e tio do garoto, o pai Rodolfo e Joel, o rapaz com o qual se relaciona afetivamente. O leitor pode promover a discussão do tema a partir do jogo de perspectivas opostas, já que o pai, desrespeitando sentimentos alheios, notadamente aqueles marcados pela diferença, manifesta-se sempre de maneira violenta, quer física quer psicológica:

Naquele mesmo dia Rodolfo chegou em casa possesso: tinham visto o Andréa Doria e o Joel saindo juntos da biblioteca e sumindo lá pros lados do rio; já andava pela boca do povo que “o meu filho é a paixão daquele veado!” [...]: o Rodolfo pegou o chicote que usava quando saía a cavalo e, diante dos protestos horrorizados da Paloma, aplicou duas ou três chibatadas no Andréa Doria, exclamando, exaltado:

– Pra você deixar de ser um fresco! (primeira chibatada); pra aprender a ser homem! (segunda); na terceira, a Paloma se meteu no meio, e, se não é o Andréa Doria empurrar ela, tinha sobrado pra Paloma também (224-225).

Por outro lado, Paloma e o irmão tentam compreender primeiramente o que acontece com o garoto, esperando que ele mesmo fale a respeito de seus sentimentos. Tematizando tais perspectivas, opostas à violenta manifestação paterna, o leitor pode refletir sobre modos de pensar questões de identidade, inerentes ao ser humano em qualquer faixa etária, mas fundamentais em um momento crucial de passagem, como a adolescência, etapa da vida em que se encontram, neste texto, leitor e personagem. A mãe procura entender a ligação de Andrea Doria com Joel a partir de sua experiência de encantamento por uma garota, na passagem da infância para a adolescência; o tio, com postura equilibrada e sensível, compreende e valoriza a delicadeza do garoto, percebendo que ela não podia ser vista apenas nos gestos e nos aspectos fisionômicos: “morava também [a delicadeza] nos sentimentos e nas reações que ele tinha. Qualquer comentário pouco feliz podia desajudar ainda mais o menino” (191). Esse fio para a perspectividade da narrativa é fundamental, pois ao estabelecer elos de confiança, no diálogo com Andrea Doria, promove a reflexão do garoto sobre seus sentimentos e emoções:

– Pois é, essa é a primeira vez que eu experimento ter um caso com alguém. Eu não sabia como é que era. Calhou que foi com o Joel. Mas, às vezes, eu fico pensando que podia ter calhado com uma mulher, e aí? Eu quero dizer assim: se uma mulher mais velha (o Joel é seis anos mais velho que eu, sabia?) tivesse me pegado, feito o Joel me pegou pra gente... transar... aí como é que ficava? Eu não era mais *gay*? (192).

As reflexões do adolescente não se encaminham para aspectos moralizadores da questão, mas para a compreensão de sua identidade e para o modo como pretende viver suas emoções e sentimentos:

– Eu não to gostando desse meu caso com o Joel! Não to gostando nada. Quer dizer, tem umas coisas que ele faz comigo que eu gosto sim, mas sei lá! Se uma mulher fizesse isso, vai ver eu também ia gostar... Antes do Joel eu era mais... como é que eu vou te explicar? Assim, mais... livre. Acho que é isso: livre. ... Ando me sentindo meio escravo do Joel (192-193).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Parece-nos importante ressaltar que a concepção de Iser, com a qual até agora procuramos lidar, tem sempre como foco o leitor, já que o “ponto de vista em movimento” busca, fundamentalmente, designar o modo como ele se apresenta como estrutura do texto. Para o teórico alemão, em síntese, a transferência do texto para a consciência do leitor decorre da estruturação narrativa, configurada pelo ponto de vista em movimento. Como reside, justamente, na possibilidade reconhecer nos textos que lê aquilo que o preocupa e angustia, existe sempre a probabilidade de encontrar em tais textos soluções para seus problemas. Ocorre, então, a interação, configurada como o processo de comunicação, marcado, sobretudo, pelo confronto, uma vez que o leitor é instigado à compreensão dos embates entre as diferentes perspectivas: do narrador, das personagens, do próprio enredo e também do leitor fictício. O prazer da leitura só pode ser alcançado quando os textos permitem que os leitores exerçam a sua capacidade produtiva (Iser, 1999: 10).

Também é fundamental compreendermos que a reação provocada pelas personagens em cada leitor está marcada pelo que Jauss denomina

categorias de recepção (1974), para que possamos reconhecer a identificação, resultado desejado pela leitura do texto literário. Na leitura de *Sapato de Salto*, acreditamos que as reações provocadas pela perspectividade convergem para a interação entre texto e leitor, uma vez que as personagens provocam, principalmente, duas modalidades de identificação: a *catártica*, própria da tragédia, e a *irônica*, que se manifesta a partir de reações antagônicas do leitor, de aproximação e de rejeição.

Os últimos excertos (Bojunga, 2006: 192-193) transcritos apontam claramente para a função *catártica*, uma vez que, ao revelarem as dúvidas que assaltam a personagem e a reflexão que ela finalmente faz, com o intuito de reconhecer as emoções que experimenta no cotidiano das relações humanas, promovem, ao mesmo tempo, a liberação dos temores que assaltam e angustiam os leitores; no caso da *irônica*, contraditória por natureza, a identificação ocorre, justamente, pelo reconhecimento de que as dúvidas e angústias das personagens são comuns aos leitores e a recusa, por sua vez, advém da reflexão propiciada pelo distanciamento.

TRABALHOS CITADOS

ABRAMOVICH, Fany. *O estranho mundo que se mostra às crianças*. São Paulo: Summus, 1983.

BOJUNGA, Lygia. *Sapato de salto*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

JAUSS, Hans Robert. Levels of identification of hero and audience. *New literary history*, Charlotte Ville, VA, v. 5, n.2, 1974.

MIXBRASIL. Disponível em: <www.uol.com.br> “EUA: pais de alunos reclamam de livro sobre pingüins gays”. Acesso em 17/11/2006.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11 ed. rev. atual. e ampl. São Paulo: Global, 2003.

A NEWLY DISCOVERED POEM BY CLARICE LISPECTOR

Benjamin Moser

Resumo: Discutem-se as razões por que Clarice Lispector teria se dedicado à prosa ficcional, apesar de seus romances e contos deixarem transparecer um significativo teor de poeticidade. Recuperam-se dois poemas de sua autoria publicados na imprensa em 1941 e 1947.

Palavras-chave: Clarice Lispector; poemas; escrita poética; mercado editorial.

Not long ago, an elderly correspondent in Rio de Janeiro sent me a poem, a cheesy pastiche about a woman leaving her lover (“I no longer love you/I would be lying if I said that/I still love you,” and so forth), a poem that, like a palindrome, could be read backwards, which in the process cleverly reversed its meaning (“I still love you/I would be lying if I said that/I no longer love you”). It was harmless enough, the kind of heartwarming ditty that often enjoys a magnificent career on the internet; but it was certainly not the work of the person to whom it was attributed, Clarice Lispector. Though the idea that Brazil’s greatest modern writer could be responsible for such treacle is, apparently, widespread: “Around 90% of the emails I receive on this site contain questions about these [apocryphal] texts,”¹ writes the author of one website dedicated to Clarice’s work. “Clarice Lispector never wrote poetry, only prose.”

In correcting one myth, however, the writer propagates another: that Clarice's literary production was exclusively in prose. In recent years, an ever-increasing torrent of publications, illuminating one or another aspect of Clarice Lispector's career, has poured out of Brazil, and not only out of Brazil. "Today there is a Clarice for every taste", Vilma Arêas writes in the introduction to her study of the author. "That is why I sometimes think that it is too late – or, to the contrary, very early – to write about her."² Indeed, for the sheer heft of her bibliography, Clarice Lispector is probably the most studied Brazilian writer since Machado de Assis. A survey of the literature that appeared in 1993 ran to over three hundred pages,³ and that was *before* the blossoming of Clarice studies that the past decade has witnessed. By this measure, Clarice Lispector, who during her lifetime often had trouble finding a publisher, has surely surpassed even such giants as Euclides da Cunha, João Guimarães Rosa, and Carlos Drummond de Andrade.

The quality of this critical production is another matter, of course. But its pure volume makes it seem unlikely that there are many stones still unturned. In fact there are. In 2006, Aparecida Maria Nunes published an anthology of Clarice's "feminine" journalism, *Correio Feminino*,⁴ that suggested the nature of the problem. The book, however welcome and attractive, was only a selection. Much of her journalism has never been collected: not only the remainder of the women's pages but also many of the interviews she did for *Manchete* and *Fatos & Fotos/Gente*. These were partially collected in *De Corpo Inteiro*, but many – probably most – are only available in the archive in Rio. The same goes for the newspaper columns ("crônicas") published in *A Descoberta do Mundo*: that weighty volume, which runs to over five hundred pages, is nonetheless far from complete. As Clarice Lispector takes her increasingly unquestioned place at the forefront of twentieth-century literature, the time will come for a complete critical edition of her works.

First, however, we have to locate them. The columns and the journalism are largely, though surely not completely, collected in the Museum of Brazilian Literature at the Casa de Rui Barbosa in Rio de Janeiro. They are available to anyone who wants to make the trip. Is there more out there? There is. And for scholarly sleuths, the case of Clarice Lispector's poetry offers an intriguing challenge.

Clarice Lispector herself claimed that she did not write poetry, though it is well-known that Clarice was not a stickler for biographical exactitude. She shaved a few years off her age (which hardly made her unique among women of her generation) and she claimed to have arrived in Brazil from Europe when she was two months old (in fact she was over a year old). This was perhaps to emphasize her close connection with the country where she spent most of her life, or perhaps to blunt accusations that she was a foreigner.

These misrepresentations, though they once caused problems for her biographers, are not particularly scandalous. Likewise, her later denial that she ever wrote poetry is not mysterious: many writers disavow, or simply forget about, parts of their early work; and because Clarice Lispector became a writer of prose, she either forgot about her early poetry, or came to think of it as irrelevant. Or maybe she just didn't feel like talking about it: in an interview with *O Pasquim*, we find the following dialogue, with Olga Savary and Sérgio Augusto:

OS: Did you ever write poetry, Clarice?

CL: No.

OS: You never even tried?

CL: Never.

OS: Not even when you were a teenager?

SA: Because your texts are very poetic.

CL: But I am not poetic.⁵

The *Pasquim* interviewers seem to have irritated Clarice, for most of the answers she gave in the interview were similarly curt. In an interview

she gave to the Museu da Imagem e do Som the year before her death, in which she was surrounded by friends, comfortable, and even chatty, she was more forthcoming.⁶

Interviewer: Did you ever make any explicit attempt to write poetry? Because you write in prose, strictly speaking, but *Água viva* is a poetic text ...

CL: It seems everyone starts with poetry, right?

Interviewer: Or some write it and then don't show it to anyone.

CL: I scribbled a few things, but I threw them out, told myself they were worthless.

In 2006, in Rio de Janeiro, I had the chance to pose the question to Tania Lispector Kaufmann, Clarice's 91-year old sister. "People always ask me about that, but I don't think she did, not as far as I know", Tania said. In a letter to her Clarice's English translator Giovanni Pontiero, Tania had earlier written that "Clarice didn't write poetry. It's possible that she wrote a bit as a teenager, but she didn't publish it".⁷ In his review of her first novel, *Near to the Wild Heart*, her close friend Lúcio Cardoso referred to her poetry, which "has the same sonorous qualities of many of the best pages of *Near to the Wild Heart*." Cardoso recognized the "muffled voice running through all of her debut book, ready to rise up alive, dominating, revealing not a little maker of poetic filigrees but a proud and rare nature, a real vocation for this dramatic occupation which is the destiny and the work of a poet".⁸ And in 1945 Manuel Bandeira told her: "You are a poet, Clarice dear. To this day I regret what I said about the verses you sent me. You misinterpreted my words".⁹

There had once been some poetry out there somewhere, but had it ever been published? Only one poem was known, published in 1990 in *Langues de Feu: essais sur Clarice Lispector* by the Canadian writer Claire Varin. Perhaps because the book was written in French,¹⁰ the poem seems to have remained obscure. Called "A mágoa," it was printed in the *Diário de São Paulo* under the rubric "Children's corner," on January 5, 1947.

Os telhados sujos a sobrevoar
 Arrastas no vôo a asa partida
 Acima da igreja as ondas do sino
 Tê rejeitam ofegante na areia
 O abraço não podes mais suportar
 Amor estreita asa doente
 Sais gritando pelos ares em horror
 Sangue escoa pelos chaminés.
 Foge foge para o espanto da solidão
 Pousa na rocha
 Estende o ser ferido que em teu corpo se aninhou,
 Tua asa mais inocente foi atingida
 Mas a Cidade te fascina.
 Insiste lúgubre em brancura
 Carregando o que se tornou mais precioso.
 Voas sobre os tetos em ronda de urubu
 Asa pesa pálida na noite descida
 Em pálido pavor
 Sobrevoas persistente a Cidade Fortificada escurecida
 Capela ponte cemitério loja fechada
 Parque morto floresta adormecida,
 Folha de jornal voa em rua esquecida.
 Que silêncio na torre quadrada.
 Espreitas a fortaleza inalcançada.
 Não desças
 Não finjas que não dói mais
 Inútil negar asa partida.
 Arcanjo abatido, não tens onde pousar.
 Foge, assombro, inda é tempo,
 Desdobra em esforço a sua medida
 Mergulha tua asa no ar.

Last year, I discovered a second poem, published six years before in the Rio newspaper *Dom Casmurro*, Brício de Abreu's "Grande Hebdomário Brasileiro" whose motto was "A confusão era geral" and where Clarice Lispector published some of her first works. "There was a paper, *Dom Casmurro*," she remembered. "I took some ... some things over there. Just like that, without knowing anyone [...] They loved it, they thought I was gorgeous! They said I had the prettiest voice in the world! And they published it. And they didn't pay. Of course! Of course!"¹¹

The pages of *Dom Casmurro* give an idea of the interests of Rio de Janeiro's lettered classes at that time. The paper was serious but playful — the women's pages carried articles about how to whiten one's teeth — alongside articles on the Origins of Nietzsche, the death of Christ, the animal in painting, Peruvian popular poetry, "Our Mother, Greece," and "Let's talk about Freud". There is local interest: the sermons of Padre Antônio Vieira, the novels of Eça de Queiroz, the baroque churches of Minas Gerais, and "The Academy and the Brazilian Language". The wide range makes its complete lack of political coverage all the more notable: the heavy censorship of the Estado Novo made sure that in the midst of a world war, with Getúlio Vargas still flirting with both sides, the most "engagement" one would encounter were repeated pleas for money to provide the poet Castro Alves with a properly glorious tomb.

The poem Clarice Lispector published there on October 25, 1941, "Descobri o meu país", has much in common with the poem she published in 1947, which makes it possible that the latter was in fact written around the same time. Their common theme is the painful longing to escape the world, and the terrible knowledge that escape is impossible.

"Descobri o meu país"

Subi a montanha
e no seu topo os anjos me cercaram
e me engrinaldaram a fronte
com as flores do céu.
Azas zumbiam
em harmonias fráguas
e vozes de arcanjos louvavam a paz.
Derramaram sobre meu corpo
sete bálsamos purificadores
e fizeram-me beber
ambrosia e mel.

Banharam-me no rio da música
e eu saí ingénue
como o canto de uma criança.
E depois surgiram novos anjos
e não havia noite
e não havia dia.
E a ambrosia e o nectar
deslisavam com fartura celestial.
E novas canções se entoaram
sempre em louvor a Deus.
E não havia noite
E não havia dia.
E aos poucos cresceu dentro de mim
o desespero
e eu busquei em vão os olhos celestiais.
Eles nada diziam
e cantavam a paz.
E aos poucos uma nostalgia
me enlanguesceu
e eu era o arco distendido
sem a flexa
e eu buscava o ar
sem respirar.
Um anjo me interrogou: mais nectar?
Eu gritei: quero cheiro da terra!
E o anjo me perdoou
E eu cansei de ser perdoada,
eu queria sofrer.
E não havia noite e não havia ...
Quebrei minhas azas,
desci a montanha
e vivi na Terra!
.....
Homens amavam
e cansavam do amor.
Homens bebiam sangue
e descobriam
que não desejavam brigar
Entoavam-se canticos místicos
onde só havia a insatisfação.

E depois homens morriam
e todos sabiam que era o fim.

.....

Nem a terra,
nem o céu!

.....

Fechei-me num quarto,
inventei outro Deus,
outro céu, outra terra
e outros homens.

The discovered country of the title – “nem a terra,/nem o céu!” – suggests the solution Clarice Lispector found: a life of searching, “locked in a room”, somewhere between earth and heaven, creating a world of her own. “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido”, she wrote in her late masterpiece *Água Viva*. “Eu não: quero uma verdade inventada.”

Why did Clarice Lispector not continue her poetic career? She gives a tongue-in-cheek hint in a letter to a little girl, Andréa Azulay, the daughter of her psychoanalyst Jacob David Azulay, with whom she carried on a warm correspondence. Impressed by Andréa’s verbal capacities, Clarice encouraged her embryonic writing career. In one letter, from around 1975, she gave her some advice: “Andréa lia muitos livros até quase onze horas da noite. E também escrevia muito bonito. Mas veio a fada e avisou-lhe: se você vier a ser escritora, procure escrever em prosa, até mesmo prosa poética, porque ninguém edita comercialmente livro de poesias”.¹²

It seems unlikely that commercial considerations led Clarice to abandon poetry. Her own (prose) books earned her almost nothing, and she had to support herself with journalism and translations. It is more plausible that as her poetic impulse became increasingly subsumed into her prose, she simply no longer felt the need. As Affonso Romano de

Sant'Anna pointed out in the interview with the Museu da Imagem e do Som, her writing was prose, "strictly speaking, but *Água viva* is a poetic text". The same can be said of her entire oeuvre, a bravura demonstration of just how arbitrary is the division between the two genres.

We may assume that the decision to write exclusively in prose was gradual – unless, of course, Clarice wrote no more than two poems and published them six years apart. The time span, and the references to her poetry in interviews and articles, strongly suggest that more poetry is out there, hidden in the yellowing pages of the publications she was associated with: *A Noite*, *Dom Casmurro*, *Pan*, *Vamos Ler!*, as well as Getúlio Vargas's press bureau, the Agência Nacional. For the literary archaeologist, discovering this lost and dispersed work offers a unique, and uniquely valuable, challenge.

NOTES

¹ <http://www.geocities.com/Paris/Concorde/9366/mude.htm>

² CL *Com a ponta dos dedos*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 13.

³ CL *A bio-bibliography*, ed. Diane Marting, Greenwood Press: Westport CT, 1993.

⁴ Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

⁵ *O Pasquim*, June 3-9, 1974. Quoted in Mendes de Sousa, 68-69.

⁶ October 20, 1976. p. 264. *Outros escritos*. The interviewer is Affonso Romano de Sant'Anna.

⁷ "Clarice não escrevia poesias. É possível que na adolescência tenha feito algumas, mas não as publicou." No date. The letter is in my own library.

⁸ *Diário Carioca*, March 12, 1944.

⁹ "Você é poeta, Clarice querida. Até hoje tenho remorso do que disse a respeito dos versos que você me mandou. Você interpretou mal minhas palavras. Você tem peixinhos nos olhos; você é bissexta: faça versos, Clarice, e se lembre de mim."

¹⁰ Though it was later translated into Portuguese as *Línguas de Fogo*.

¹¹ Quoted in Nádia, 154.

¹² *Correspondências*, 307.

UM HOMEM NA MULTIDÃO DO RIO DE JANEIRO
 DA BELLE ÉPOQUE:
 INTERSTÍCIOS NAS CRÔNICAS DE JOÃO DO RIO

Vera Lucia Harabagi Hanna
 Universidade Presbiteriana Mackenzie

Abstract: The present study looks into texts written by João do Rio (1881-1921) from a hybridity perspective and addresses the principal question to search different approaches to understanding the interface between center-periphery in the Carioca *Belle Époque* in the analysis of his writings. Zones of cultural contacts, like Rio de Janeiro, reveal the voices of the urban Brazil in the historical moment of its re-Europeanization, concerning the place of culture in the postcolonial context and the elite involved in the fantasy of Civilization. The idea of “in-betweenness” (Bhabha) in which cultural values are negotiated constantly and cultural differences are accepted and produce an “international culture” based on cultural hybridism can be seen as one of the greatest themes in João do Rio’s writings.

Key words: Brazilian literature; re-Europeanization; “in-betweenness”; postcolonial studies

1 Introdução

A discussão sobre a *hibridização* ou *hibridação cultural* conduz a uma série de indagações a respeito dos efeitos dos encontros culturais e das mudanças constantes e cada vez mais aceleradas que enfrentam as sociedades modernas. As transformações culturais são exacerbadas na mesma proporção em que lugares diferentes do globo se interconectam, acarretando ondas de transformação social que atingem potencialmente toda a

superfície da terra. Assim, como resume Giddens, “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas” (1990: 38) – numa eterna mudança cada vez mais rápida, abrangente e contínua. Hall (1999) define os resultados das experiências de convivência com essas mudanças como uma das principais distinções entre as sociedades “tradicionais” e as “modernas”. Ciclos hibridizatórios na história contemporânea têm sido algumas vezes mais marcadamente heterogêneos e outras mais homogêneos. Destaque-se, contudo, como pano de fundo para um estudo das crônicas de João do Rio, a cidade do Rio de Janeiro no pós-República, produto da re-europeização e obra de um dos momentos mais marcantes da cultura contemporânea: o século XIX, o de “Londonização”.

A extraordinária expansão das grandes capitais européias, notadamente, Londres e, evidentemente, Paris, no século XIX, acarretou o aparecimento de um ambiente metropolitano moderno, criando novas formas de experiência e de percepção – um novo modo de ver e imaginar a estética da cidade. Dentre os representantes dessa nova forma de interpretar o homem e retratar a cidade, estão alguns expoentes da “literatura panorâmica” – um gênero literário específico, radicalmente pequeno-burguês – cujos livros “consistem em esboços que, por assim dizer, imitam com seu estilo anedótico, o primeiro plano plástico e, com seu fundo informativo, o segundo plano largo e extenso dos panoramas”, como anota Benjamin (2000: 33). Na metade dos oitocentos, essa literatura alcança seu apogeu, dedicando-se às cidades no lugar dos tipos humanos, como era feito anteriormente.

Entre os grandes representantes da literatura panorâmica, o poeta francês Charles Baudelaire, autor do famoso volume de poemas, *Les Fleurs du Mal*, de 1857, é um dos expoentes, porquanto oferece um dos mais fiéis retratos da vida social parisiense no século XIX, apresentando, em várias obras, uma precisa articulação do significado da experiência do in-

divíduo moderno no cenário urbano. Para o poeta, esse ambiente metropolitano era riquíssimo em infindáveis assuntos de que as pessoas comuns mal se davam conta. No entanto, ele considerava ser tarefa do artista contemporâneo representar aquela verdadeira procissão de indivíduos empenhada em seguir a moda, em todos os sentidos, à risca, sempre aliada à riqueza, à vitalidade e à fluidez do período (cf. Baudelaire, 1972).

Saliente-se que, se por um lado Benjamin pretende demonstrar como a literatura dos europeus da época, “passava em revista” a vida burguesa, por outro, ele chama a atenção para o americano Edgar Allan Poe e seu famoso conto *The Man in the Crowd*, de 1840, ambientado em Londres. Poe e Baudelaire estão rigorosamente inseridos no século XIX, suas produções literárias estão eivadas das transformações que aconteciam em ritmo vertiginoso nas grandes capitais. Benjamin toma o conto de Poe como modelo para elucidar o conceito de *flânerie*, uma vez que o escritor, com igual veemência, solicita o interesse do leitor para aquele homem da multidão, e, ao mesmo tempo, fixa a atenção no agrupamento de pessoas ao seu redor, igualmente em interação com a cidade. Os dois planos da literatura panorâmica são ali reconhecidos, “nela, o invólucro que representa o crime foi suprimido; permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de Londres de modo a ficar sempre no seu centro” (45), muito embora, destaque-se, o conto fosse considerado uma novela policial.

A “literatura panorâmica” de João do Rio considera ambos os planos, e o entrecruzamento do social e do cultural em sua obra pode ser observado em diversos segmentos. Os textos-espelho do cronista revelam o aspecto cultural a partir de sua visão crítica das elites cariocas e do fascínio que as idéias e os hábitos estrangeiros exerciam sobre a sociedade – a fantasia da Civilização, a fúria imitativa do padrão europeu, o reclamo do moderno, a transformação dos costumes, a cosmopolitização, os centros difusores e periféricos, a identidade e o patriotismo são alguns itens de relevo.

A noção que se tem hoje, de que todos os indivíduos são “cidadãos do mundo”, de que se vive nos interstícios entre duas ou mais sociedades, duas culturas, dois países, duas cidades, etc., já se fazia presente no final do século XIX e, em especial, em João do Rio que, ao transitar por aquela metrópole que se dividia em muitas – a cidade do *grand monde*, e a do *bas-fond*, a dos “encantadores” e a da “canalha”, a do sagrado e a do profano – registrava os dois lados em seus escritos, fazendo, ao mesmo tempo, uma revelação de si mesmo. A noção de “*in-betweenness*” (Bhabha, 2005), em que os valores culturais são negociados continuamente e em que a diferença cultural é reconhecida e produz uma “cultura internacional” baseada na articulação do hibridismo cultural, que traz, além disso, ambigüidades sobre as múltiplas identidades e cidadanias, era constante em seus textos. O “peregrino” vivia entre o Rio de Janeiro e a Europa, entre a Avenida Central dos encantadores e a canalha dos morros da cidade.

2 O *flâneur* na multidão, por ele mesmo

João Paulo Alberto Coelho Barreto (1881-1921), o João do Rio, seguirá os mesmos passos de Baudelaire, de Poe e será, em sua literatura, o “homem *na* multidão”, o “homem *da* multidão” fazendo o papel de espectador e de protagonista ao mesmo tempo, transformar-se-á num leitor da ecologia urbana, tanto quanto Baudelaire e Poe o foram nas modernas Paris e Londres. O Rio de Janeiro do início do século XX, que copiava, em tudo, aquelas cidades, seria, então, a matéria, o cenário da vez e teria, assim como aquelas cidades, o seu grande *flâneur*.

Ao se assumir não só como observador passivo sentado à mesa de um café, mas também como um pedestre, um “homem na multidão”, João do Rio acompanharia de perto as mudanças da cidade – o Rio começava a se urbanizar adotando uma aparência e uma sensibilidade de me-

trópole moderna – transformação urbana que influiria, do mesmo modo, na estrutura da sociedade. Com prazer, ele alcançava sua grande recompensa, a de poder passear sem pressa e sem destino – uma das grandes ambições do *flâneur* – à procura de temas para seus escritos. “O Rio era a sua matéria, o céu cenário, o seu assunto permanente, o seu mundo literário”, anota Martins (2005: 14) – sua maneira particular de ver a cidade, criticar o progresso, a modernização e a velocidade era decorrência de seu modo de ver o espaço público como uma personagem viva.

Observe-se como João do Rio acomoda-se na definição de Benjamin (2000: 35); parece que sua acepção de *flâneur* é a do próprio cronista carioca, em especial, no seu “jeito de *flâneur* a fazer botânica no asfalto”. Ao retratar a rua em toda sua diversidade, ela “se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto para o burguês entre suas quatro paredes”. O novo Rio de Janeiro, núcleo da mentalidade nacional, seria o motivo e a inspiração para o “pintor da vida moderna”; ele viria a ser o seu mais conhecido *flâneur-repórter* de todos os tempos.

O cronista carioca, vivendo em completa interação com sua obra – escreve sempre na primeira pessoa (semelhante ao narrador de *Um homem na multidão*), quer como si mesmo, quer quando encarna seus mais de dez pseudônimos¹ – é testemunha da regeneração urbana que havia de transformar o Rio de Janeiro numa metrópole afrancesada da *Belle Époque* tardia, também por isso, chamada de *Tropical*. Ele é o *flâneur*, o *dandy*, que tudo vê, tudo registra, exatamente como faz Poe (2004: 2), que segue o homem na multidão, notando, primeiramente, a aglomeração, o todo:

At first my observations took an abstract and generalizing turn. I looked at the passengers in masses, and thought of them in their aggregate relations. Soon, however, I descended to details, and regarded with minute interest the innumerable varieties of figure, dress, air, gait, visage, and expression of countenance.²

Mais de sessenta anos depois, João do Rio também se senta num café qualquer – no Café do Rio, no Café Paris, no Restaurante Paris, na Confeitaria Colombo, na Livraria Garnier –, ou então vaga, tanto pelo lado rico como pelo lado pobre da cidade, observando tudo, para em seguida expor, em suas crônicas-reportagens, o que vê nas ruas. O *Que Vê nas Ruas* tornar-se-ia o título de uma coletânea de crônicas incluída no livro *A Alma Encantadora das Ruas*, publicado em 1908.

A leitura que faz dos registros mais díspares da cidade complementa e elucida a anotação de “literatura panorâmica” – uma vez que o mundo do *flâneur* parece se juntar ao do filósofo, ao do sociólogo, ao do etnógrafo e ao do cronista e retrata as pessoas em seus ambientes, não privilegiando nem um nem outro. O modo original de fazer literatura, associada ao jornalismo é, igualmente, outra característica essencial da *flânerie*: “a base social da *flânerie* é o jornalismo”, garante Benjamin “o jornalista se comporta como *flâneur*, como se também soubesse disso” (2000: 225). João do Rio, com certeza, era ciente desse seu papel.

Desempenhando-o com sucesso, ele se mostrava sabedor de que se a imprensa motiva uma enorme quantidade de informações, para gerá-las, no entanto, é imprescindível produzir empatia com o objeto de crítica. Para captar o Rio de Janeiro da *Belle Époque*, que mudava em ritmo frenético e acabava por possuir tanto uma função estética aos olhos do Brasil e do mundo, como também histórica, João do Rio sabia ser o observador do todo e das partes. Era necessário ser um explorador dos detalhes que começavam a compor a nova geografia da cidade – a rua e os salões – a relação entre o público e o privado. Para perceber *a alma encantadora das ruas*, como afirma ele mesmo (2005: 55), “Oh! sim, as ruas têm alma!”, era preciso reconhecê-las como tal:

Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, [...] ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes...

Enfim, era preciso *flanar*.

Além de assumir sua *flânerie* e de fazer questão de ostentá-la, João do Rio também parecia intencionado a dissertar sobre essa arte que definiu como “o mais interessante dos esportes – a arte de flanar” – ainda que hesitasse: “É fatigante o exercício?” (2005: 50). Ele interpreta o flanar à moda de Poe, como se não fizesse parte da multidão. Preserva sua individualidade, enquanto todos à sua volta parecem perdê-la, e obtém, ao mesmo tempo, prazer pela localização privilegiada que mantém nessa mesma multidão, justamente por poder contemplá-la com desdém e condescendência ao mesmo tempo. Assim ele define o flanar:

Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se na rodas da população [...] é estar sem fazer nada.

Ao confessar que cada rua é para ele um “ser vivo e imóvel”, que “as ruas têm alma!” e de reconhecer que sempre foi “um pouco esse tipo complexo” que sorvia tudo o que presenciava – “as observações foram guardadas na placa sensível do cérebro: as frases, os ditos, as cenas vibrantes” (53) –, o cronista age como se fosse um diretor-produtor de documentários, levando o leitor a conjeturar sobre o que presenciaria em sua próxima crônica, criando uma expectativa sobre como ele desvendaria os mistérios do viver moderno, ao mesmo tempo em que precipitava na audiência uma atração pela cidade e pelo “embelezamento” pelo qual estava passando.

Pelo fato de terem seus textos características de uma linguagem fílmica, deve-se entender, neste estudo, a análise da seleção das crônicas como um complemento imprescindível no entendimento das relações desenvolvidas entre o ambiente e os responsáveis pelas mudanças de valores, de hábitos, de costumes. Visto como uma série de centenas de

instantâneos “kodackizados”³ pelo escritor e arranjados como para serem projetados num *cinematógrafo*,⁴ em rápida e intermitente seqüência, produzem a ilusão de cenas em movimento, cenas gravadas em decorrência de sua percepção, de sua reflexão e de sua destacada argúcia que, reconhecia, “de tanto ver que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete” (53).

“Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico” (51). Assim João do Rio admite o lado artístico do *flâneur*, comparando essa sua característica com a de outros *flâneurs* que admirava – reconhecidos direta e indiretamente em sua obra. Ao ficar em dúvida em afirmar que flanar era realmente vagabundagem, já que *flâneurs* famosos produziram obras tão relevantes – quase sempre a partir de observações feitas de janelas, de cafês –, ele pondera:

Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. Do alto de uma janela como Paul Adam, admira o caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua; à porta do café, como Poe no Homem da Multidão, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes. É uma espécie de secreta à maneira de Sherlock Holmes, sem os inconvenientes dos secretas nacionais (51).

“O *flâneur* é ingênuo quase sempre”, João do Rio (2005: 52) insiste nas qualidades incomuns do *flâneur* – um artífice da vida que passa, que resiste a ser incorporado ao ambiente em que se movimenta, é “um eterno convidado do sereno”, uma encarnação do “pintor da vida moderna”:

Pára diante dos rolos, é o eterno “convidado do sereno” de todos os bailes, quer saber a história dos boleiros, admira-se simplesmente, e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio.

É notório que o cronista-repórter via a cidade, flanando. E a cidade? Como a cidade via o escritor? Embora exista a pretensão do *flâneur* de passar despercebido na multidão, o lado *dandy* de João do Rio, a sua elegância excessiva no trajar, a sua *flamboyance*, não permitiam que não fosse notado. Vestindo-se de maneira extravagante, o dândi carioca, inúmeras vezes, era visto freqüentando *five o'clock teas, meetings*, a Academia Brasileira de Letras (ocupou a cadeira 26, em 1910, quando tinha 29 anos) ou desfilando na Avenida Central, com ternos com cores pouco convencionais, encomendados diretamente dos alfaiates de Londres,⁵ botas confeccionadas no famoso Thomas, também de Londres, pérola na gravata,⁶ combinados com *écharpes* vermelhas e sapatos coloridos e embebido em Água de Colônia.

João do Rio não escondia que naqueles novos tempos os artistas deveriam ter novas aspirações – capturar, com suas personalidades distintas, o grande momento de transformação social do país em meio ao milagre da vida contemporânea. Exatamente como ele o fazia, exatamente como ele assumia, sempre que perguntado sobre a função e o relacionamento do escritor com o público. Na crônica “Pessoal”⁷ (2001), ele enfatiza o desejo de fixar aspectos do momento em que vivia:

Eu acho que o escritor deve ser uma placa sensível do seu momento e conseqüentemente sempre moderníssimo. Eu acho que a nossa grande transformação social precisa ser marcada no romance e no teatro e na crônica de modo flagrante – coisa aliás ainda por fazer pelos nossos escritores (178).

3 *Quando o Brasileiro Descobrirá o Brasil?*⁸

Para a elite carioca, abraçar a Civilização significava deixar para trás o que era visto como retrógrado, principalmente o passado colonial e

as características culturais e raciais de seus habitantes, expressas principalmente pela cultura afro-brasileira. Sevcenko (2003: 43) resume em quatro princípios fundamentais o transcurso daquela mudança:

a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.

As luzes do novo século iluminariam um novo conceito de progresso no país, o de Civilização – “o Rio civiliza-se” passou a ser a ordem do dia na imprensa carioca e objeto primeiro de interesse dos cronistas da época. Alguns se encarregavam de alardear o significado cultural da reforma, como Olavo Bilac, outros repreendiam o arrivismo, o individualismo e recriminavam a fantasia de civilização, vista como cópia, imitação, como fazia João do Rio que, vivente dos interstícios, ora defendia a modernidade, ora a criticava. A crônica social exerceu um papel extremamente importante nesse período, haja vista que o relacionamento dos escritores com seus textos e seus lugares na sociedade é simbiótico, o principal papel do cronista – o de capturar o grande momento da transformação social do país, recriar as novidades e mostrá-la à elite muito proximamente do modo que queria vê-las – é, na verdade, o do repórter.

A transformação do espaço público, interferindo na vida privada e na mentalidade do carioca alterava o modo de vida e o padrão de comportamento, um novo modo erudito/moderno de se expressar, “a imagem do progresso – versão prática do conceito de civilização”, como explica Sevcenko (2003: 41), transformar-se-ia “na obsessão coletiva da nova burguesia”. Ficava patente o desejo frenético do enriquecimento a qualquer preço e a valoração de bens materiais, o que esclarece a recusa aos antigos hábitos e costumes tradicionais coloniais.

O cosmopolitismo assumido pela cidade do Rio de Janeiro traduzia-se em satisfação geral por poder ostentar os figurinos, o mobiliário, as idéias filosóficas, o comportamento, o lazer, as peças teatrais, os filmes e os lançamentos literários que estavam em voga na Europa: a Avenida Central se tornaria o símbolo do aburguesamento da paisagem carioca e a passarela principal em que desfilariam como que em “redomas”, ignorando a miséria, os “encantadores” – como João do Rio os descreveu na crônica de mesmo nome – “Os Encantadores” (2005: 175-6), publicada em *Pall-Mall Rio: o inverno carioca de 1916*:

No *trottoir roulant* da Grande avenida passa, na aureola da tarde de inverno, o Rio inteiro, o Rio anônimo e o Rio conhecido – o Rio dos miseráveis ou o Rio cuja vida se prolonga de lendas odiosas e de invejas contínuas. Mas ninguém vê a miséria (175).

Os cariocas perseguiram a Civilização e o Progresso à européia e tinham um prazer irrefreável de exibir aos estrangeiros o que a cidade tinha de mais moderno e, além disso, anotar a admiração que, ao reconhecer seus símbolos, externavam ao contemplá-la. Assim faz João do Rio na crônica “Chegada de um estrangeiro ao Rio” (78-84) ao discorrer sobre a Avenida. De um lado, surpresas e elogios, de outro, o cronista faz questão de observar, igualmente, a impressão que a cidade causava nos estrangeiros, ressaltando os contrastes inevitáveis entre o contemporâneo e o antigo, uma vez que, apesar da corrida à modernidade, o Brasil se encontrava pelo menos meio século atrasado em relação ao moderno europeu. Essa é a impressão que tem o viajante logo depois de desembarcar:

Olhei, na semi-penumbra o desdobramento dos *squares* a linha de carros de praça e os meus olhos viram, ao lado de automóveis, uma espécie de condução que até aquele momento só tinha visto em gravuras cantando os feitos de dândi d’Órsay, em Londres ou as elegâncias de Paris, em 1854. Os meus olhos viram os *tilburys* (81).

Ao tomar um daqueles veículos, o *tilbureiro* logo lhe sugere um hotel, “O Avenida. V. Exa.”, mas o turista, mais do que interessado em notar o nome do hotel ficara surpreso ao adentrar o carro antigo, pensando consigo mesmo que, “devia datar de 1854, pelo menos. Era um *tilburi* saído de uma exposição retrospectiva de carruagens” (81). Sem dúvida, sua observação faz um contraponto com a paisagem que ele admira durante o caminho para o centro novo da cidade:

Curiosamente olhava as ruas, que me pareciam novas em folha, colocada entre velhas vielas. Não demorou muito que meus olhos dessem num *boulevard* iluminado como para uma festa. Era a Avenida Central (81).

Enquanto tentava começar a conhecer os hábitos do país, sua curiosidade só crescia. Logo depois de o *tilbury* ter sido estacionado bem defronte ao hotel “de excelente aparência americana”, ele se dá conta das pequenas profissões e de seus grandes poderes – “dei com uma porção de pequenos negócios, desde o engraxate ao vendedor de frutas” – o vendedor de jornais, o porteiro, o criado do hotel, este último, segundo o narrador, demonstrava

uma falta de interesse comovedora. Parecia estar a fazer-me um enorme favor com pouca vontade, aliás. Deveria ser rico. Como o porteiro, como os gerentes, como o funcionário da polícia, como o *tilbureiro*, como toda a gente (82).

A Regeneração arquitetônica havia produzido um aspecto atualizado que não condizia com os antigos meios de transporte, as antigas profissões, as antigas atitudes que imperavam na cidade. Através dos olhos do viajante que, logo ao chegar à capital se surpreendera ao deparar-se com a Avenida, João do Rio coloca em sua boca palavras de entusiasmo, “Mesmo não conhecendo o país, os costumes, a sua vida, sentia-se como uma gigante criança que de súbito deixasse a selvageria e o berço das tradições para lançar-se como um desafio à corrente geral da civilização” (83).

Ao chegar à janela de seu quarto, o europeu, admirando a paisagem exótica, fica ansioso a se perguntar: “Apanharia a sua feição, conseguiria dar a impressão exata dessa cidade, desse país, desse momento?” Os elogios que tece à Avenida são, sem dúvida, lisonjeiros:

Cheguei à janela e os meus olhos dominaram um espetáculo magnífico, a fulguração da Avenida. Aquela rua era uma apoteose permanente e era um símbolo. [...] O que eu vira era tão curioso que me deu vontade de sair logo, de circular, de sentir o caráter da cidade. [...] Meti-me na rua a circular. Estava na capital de que se começa a falar, no novo de ontem para os europeus como eu. [...] Quando voltei ao hotel, eram três da manhã. Cheguei ainda à janela. A Avenida era um deserto com a mesma iluminação de apoteose. Lembrava um salão de baile à espera dos convidados (83).

Ao interpretar essa crônica, um leitor desavisado poderia vê-la apenas como um retrato ufanista da nova conjuntura, pintado por João do Rio num arroubo de otimismo: “sentia que estaria em breve vendo o trabalho de eclosão de uma terra nova para o progresso” (84). Mas é nesse dia, também, que ele evidencia o contraste do assombro do estrangeiro para com a Avenida, entre o que “*estava muito bom para inglês ver*” e a “*gentalha*” no seu entorno, que continuava tão à parte, como sempre esteve, servindo à elite.

A idéia de que o processo de modernização da nata cultural do Brasil desenvolveu-se à parte da maioria da população, a discrepância entre os dois Brasis, como muitos autores definem até hoje o país, não parecia corresponder apenas a um período de transição, mas existir em consequência da escravidão e persistir no período pós-republicano, como resultado da ausência da participação do povo nas decisões políticas do país. A Civilização, retratada na Avenida, “A Avenida era uma vitrine da Civilização”, ou, a “*fantasia de civilização*” nas palavras de Needell (1987: 46), era conceito controverso entre os brasileiros, e, objeto de muitos dos textos de João do Rio, pois, ao que parece, era muito preocupado com a obstinação dos cariocas com o moderno, haja vista a insistência no uso de palavras como *civilização*, *civilizar-se*, *civilizado*, *civilizador*, em suas crônicas.

Ao interpretar o conceito de civilização, João do Rio antevê a conceituação de homogeneização cultural introduzida pelos pesquisadores dos Estudos Culturais, em que a impressão de semelhança está no ar para todos que observam os ambientes cosmopolitas modernos (Hall: 1999). Em “O Velho Mercado”, crônica publicada em *Cinematógrafo*, em 1909 (2005: 73-78), sua preocupação é com a uniformidade, parecendo até desprezar o que não permitiria mais encontrar traços distintos entre as cidades e, com olho vivo, apresenta a desolação que implica uma mudança como a da então popular praça do Mercado. Exprime, ao mesmo tempo, a preocupante solidão, que sugere o abandono do antigo e a inquietante esperança que produz o novo, misturado tudo à saudade. Pergunta-se, “Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas” (73). A astúcia de seu olhar permite que continue a observação em dois planos, a do ambiente e dos indivíduos que o freqüentam:

O progresso, a higiene, o confortável nivelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade [...] como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dois homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéu (73).

João do Rio confere as mudanças “civilizadas” da capital e a ânsia de ser igual aos outros, assegurando que “as cidades que não são civilizadas são exóticas”. Usa de certa nostalgia, desapontamento, quem sabe até, indignação ao fotografar a cidade nova que se desfazia das tradições, e se apropriava da tradição de outras, “surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem das outras cidades”:

O Rio, cidade nova – a única talvez no mundo – cheia de tradições, foi-se delas despojando com indiferença. De súbito, da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras. Desse escombros surgiu a *urbs*

conforme a civilização, como ao carioca bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem das outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose. Vamos tomar café? Oh! filho, não é civilizado! Vamos antes ao chá! E tal qual o homem, a cidade desdobrou avenidas, adaptou nomes estrangeiros, comeu à francesa, viveu à francesa (74).

O “desejo de ser estrangeiro”, manifestado na vontade desenfreada por tornar o país europeizado, já havia sido perseguido pelos brasileiros no período imperial. No período pós-republicano, contudo, esse efeito de sofreguidão pelo cosmopolitismo e “estrangeirices” é exacerbado e a atitude de repúdio ao passado escravocrata que ameaçava a pretensão à Civilização fica cada vez mais evidente. Em 11 de março de 1916, João do Rio, assinando Joe, escreve “Necessidade de Caricatura” (2001: 53-54), texto incluído, mais tarde, na coletânea de 225 crônicas, feita pelo autor para o livro *Pall-Mall Rio*, lançado em 1917. Assim como os outros escritos compilados no livro, a crônica é, igualmente, um instantâneo, em que se reconhece um “quadro de costumes, do nosso Rio atual” (54). Distinguem-se, no retrato, três jovens, um automóvel de luxo, e um cenário conhecido pelos cariocas por “casa de chá”.

A descrição dos jovens não deixa dúvida de que pertencem ao ambiente fútil, já notório, cuja alegria é explicitada no modo de vestir, de falar, de se comportar. A *Frívola-City* (expressão usada por João do Rio) está ali para ser reconhecida; observe-se, portanto, na descrição de um dos jovens – bem poderia ser um auto-retrato – um *gentleman* moderno, seguidor das tendências inglesas e francesas:

Um jovem *gentleman*, como se chama agora. A começar pelos pés: borzequins em que o couro aparece apenas na biqueira e no contraforte dos saltos; calça dobrada e larga do joelho para cima; casaco cintado logo abaixo do peito (o que lhe faz um pequeno ventre artificial de canguru) com botões grandes nas portinholas de todos os bolsos; camisa leve de riscas; gravata *petit-noeud*, no colarinho baixo e mole; um chapéu-de-palha debaixo do braço; cara raspada e passada em creme com pó pelo processo americano, cabeleira negra lustrosa, toda para cima (53).

Juntam-se ao elegante rapaz “uma encantadora rapariga francesa” e ainda mais um cavalheiro: “acompanha a encantadora criatura um outro jovem ou *gentleman*” (53) que, seguindo o mesmo figurino do primeiro, fazem jus, ambos, à classificação que lhes é conferida pelo autor, pelo conhecimento da língua francesa e inglesa que demonstram,

O segundo *gentleman* precipita-se.

– *Tiens! On causait justement de toi!*

– *Vraiment?*

– *Yes!*

– *Very nice!* (54).

O narrador parece indignado ao ouvir a conversa dos jovens, classificando-os, imediatamente, de frívolos e corre a ressaltar que, embora fossem todos muito brasileiros, faziam questão de mudar, até seus próprios nomes, para *Gaston* e *Jean*, de origem francesa. Ainda que a crítica seja leve e superficial, como se espera do gênero crônica, ele não deixa de revelar, em seus instantâneos, seu estilo inconfundível, o de escrever textos-espelhos da vida carioca da época:

Saúdam-se os três. Risos de uma frivolidade contente de ser frívola. Os jovens são positivamente brasileiros, brasileiros muito mais da gema que da clara. Chamam-se, porém, de *Gaston* e *Jean*, conversam em francês, só em francês (54).

O cronista lembra, ainda, que esse “quadro elegantíssimo que quase desafia os *clubs*”, receberia, com certeza, comentários de colunistas famosos “que ficariam a fazer reflexões sobre a civilização, a língua portuguesa e outras coisas pertinentes” (54) e, se fossem de bom-senso, ficariam naturalmente revoltados ao presenciarem a cena. Joe expressa seu desgosto, imaginando que os críticos lembrariam até de nossos vizinhos argentinos, que respeitavam mais sua língua do que nós:

– Por que não falam vocês em português? Leiam o *Eça* de Queiroz, leiam vários homens de respeito, vejam os rapazes argentinos, com os quais as francesas transatlânticas têm todas aprendido a falar o espanhol! [...] (54).

Logo após essas considerações, Joe conclui que de nada adiantaria tal reprimenda, pois os sujeitos, provavelmente, não lhe dariam ouvidos, razão pela qual escolhia como “A necessidade de caricatura”, o título da crônica, pois que, somente sendo um caricaturista¹⁰ (e não apenas um “retratista”, como ele mesmo) seria possível registrar o ridículo da situação, acrescentando, além disso, à caricatura, a legenda “Civilização francesa”:

Porque bastaria apanhar aquela mesa, os dois jovens de cabelos negros e chapéus debaixo do braço, a linda rapariga de cor-de-rosa e por como legenda as palavras: Civilização francesa (54).

O “quadro de costumes do nosso Rio atual” a que o cronista se refere é uma síntese do *esnobismo* e da sociedade que nasceu com a Avenida, parecendo estar sempre pronta para ser fotografada e reconhecida como civilizada, assim como os jovens aqui *kodackizados*, sociedade em que até as raparigas adaptavam-se às estrangeirices dos locais. Desse modo, ele completa suas divagações:

E ficaria um quadro de costumes do nosso Rio atual, demonstrando como uma simples menina às vezes de Bordéus transforma qualquer canto da terra do Guarani num Rumpelmeyer,¹¹ onde não se fala uma sílaba nem de português nem de tupi [...] (54).

Temas como *cópia*, *imitação*, *macaqueação* são recorrentes em suas crônicas, assim como era preocupação de intelectuais do século XIX a procura de uma identidade autêntica, que se contrapusesse à “emprestada” dos estrangeiros. Em vários de seus textos ele revela seu desprezo pelo comportamento plagiador dos brasileiros, como quando escreve em “Tradições” (2001: 25-27), crônica de 1916, que os jovens cariocas estavam apenas “copiando Paris, [...] repetindo Paris na Avenida” e deplorava o fato: “É uma lamentável macaqueação, um fingimento”. Sua indignação, ao afirmar que “As tradições desaparecem dos nossos costumes miseravelmente!”, era expressa, igualmente, por grande parcela da população carioca que se considerava alijada do processo de “modernização”.

O jovem: – Vou daqui ao florista. Tenho que mandar flores a diversas senhoras. Depois vou a uma “*confiserie*”. “*Bonbons*”, meu caro, para diferentes damas. Depois, o almoço grande com alguns rapazes em uma certa casa. Passeios à tarde. Casaca. Um jantar como os condes de Portanogra. Em seguida a corrida aos *reveillons*. Tenho de comemorar o nascimento de Jesus com *champanhe* em vários lugares ao mesmo tempo, a começar pelo Assírio, onde estará a *haute-gomme*, até os *cabarets*... Já mandei guardar uma das mesas de *corbeille* no Assírio.

O homem de quarenta anos: – “Mas, criatura, estás apenas copiando Paris, está repetindo Paris na Avenida. É uma lamentável macaqueação, um fingimento” (2001: 25).

Apesar disso, na mesma publicação, João do Rio, conhecido por seu comportamento paradoxal, censura o desaparecimento das tradições, mas defende, ao mesmo tempo, que “é muito melhor ajudar a destruí-las do que mantê-las em vão...” (27). As questões mundiais e a tentativa de acomodação de ocorrências globalizadoras, com conseqüências de efeito local estão freqüentemente presentes em seus escritos. O binarismo tradição/modernidade, abordado pelo cronista no diálogo entre o jovem e o homem de meia-idade, na véspera do Natal, em que conversavam sobre as festas de fim-de-ano, tem sido progressivamente comprometido, pois apesar das culturas tradicionais colonizadas permanecerem distintas, como garante Hall (2003), elas acabam se tornando aspirantes da modernidade.

Giddens (1990), ao discorrer sobre a idéia de modernidade em contraste com a tradição, enfatiza a combinação do moderno e do tradicional em ambientes concretos – como faz João do Rio em “Tradições”. O sociólogo inglês assegura que a tradição não pode ser vista como um todo estático, mas sim como um meio de manipular o tempo e o espaço e que sobrepõe quaisquer atividades ou experiências particulares à continuidade do passado, presente e futuro, e estes, em contrapartida, são estruturados por práticas sociais recorrentes. Sob essa visão, a tradição tem que ser reinventada pelas novas gerações no momento em que assumem a responsabilidade do recebimento da herança cultural das mãos daqueles que as antecederam.

Destaca-se em outra crônica, publicada em 29/07/1916, cujo título “Imitação” (2001: 113-115) já é premonitório do que ele entende por traslado, sua declaração de que “O Brasil é um país intensivo no acompanhamento”, pois é, reconhecidamente, “o país da imitação”:

O Brasil é um país intensivo no acompanhamento...

– Porquê?

– Porque é o país da imitação.

– Não exageres.

– Não há terra igual. Podes tomar as adaptações que são a origem da Moda transitória nas capitais civilizadas, podes pegar dos negros do interior da África, que imitam os brancos das expedições. Diante do brasileiro, ficam todos longe. Neste país não há nada original. E quando há, imediatamente deixa de ser, pela fúria da imitação (113).

Em “O figurino” (2005: 169-174), compilada no livro *Psicologia Urbana*, de 1911, o cronista admite suas dúvidas quanto à autenticidade de seu próprio comportamento, reconhecendo-se ser, também, vítima da imitação. Ao se dar conta de seu dandismo importado, ele confessa: “parei um tanto assustado com o que se passava em mim”. Apercebera-se, naquele momento, o quanto ele se parecia, em atitudes, gestos e gostos a qualquer pessoa em evidência numa grande metrópole, como se pertencessem todos a uma “espécie de cooperativa de atitudes alheias”, o que o fez considerar o assunto da imitação, tomando ele próprio como objeto de observação, mais seriamente:

Segurando a bengala com o cartão para baixo, o *tub* no alto da cabeça, a luva, o gesto exatamente como qualquer outra pessoa em evidência desde o rei da Inglaterra ao menino Brulé do Athnée, eu caminhava como o gordalhudo príncipe Orlloll, crispava o beijo num sorriso de desprezo americano, e ia por ali, *como toda gente chic*, espécie de cooperativa de atitudes alheias, atacado da grande e fundamental doença: a fúria imitativa, a macaquice universal (170).

Ao ver-se como esnobe naquele “ambiente de artificialismo”, teve mais um dos arroubos de consciência sobre a condição de semelhança que a sociedade moderna persegue e passou a formular princípios filosóficos sobre o assunto:

Tudo no mundo é cada vez mais figurino. O figurino é a obsessão contemporânea. [...] O figurino é obsessão como ponto de comparação moral, que ataca os indivíduos, as classes, as populações. [...] “Assim o figurino existe em tudo – em arte, em política, em *sport*, em religião, nos usos e costumes, como nas *toilettes*. [...] Os figurinos de correntes gerais são adotados, sem que a massa se aperceba (171).

João do Rio reconhecia-se entre aqueles que seguiam as diretrizes dos grandes centros civilizadores, dos centros difusores, e sabia pertencer a um pequeno grupo que se incumbia de espalhar os elementos ou sistemas de cultura. Em “O figurino”, reflete sobre seus atos imitadores, confessando-se um idiota – “senti-me tão idiota que de repente parei, reagi”. Ele arriscava-se, naquele momento, a protestar: “Retoma, menino, o teu próprio eu!” (170), ao mesmo tempo, em que tentava eximir-se de parte da culpa quanto àquela civilização de empréstimos, afinal, – “a maior parte irresistivelmente imita o figurino, os mais inteligentes, com uma certa raiva de ainda não serem imitados, os outros, o mundo, sem perceber” (172).

Juntamente à exposição da *cópia*, da *repetição*, da *macaqueação*, da *adaptação*, da *imitação*, assinalados nas divagações do *flâneur* João do Rio, a idéia de “lealdade nacional”, engastada no conceito de patriotismo e baseada no contra ou a favor, presente entre os brasileiros, apesar de todos os discursos pós-modernos, pode ser reconhecida em várias de suas crônicas. Sua abordagem sobre o assunto, no entanto, é igualmente reveladora do “entre-lugar” de suas idéias, do contra e do a favor, do amor à pátria e do amor a Paris.

“Quando o Brasileiro Descobrirá o Brasil?” (1909: 275-283) é publicada no auge de “o Rio Civiliza-se”, em 11 de agosto de 1908, e, às vésperas da inauguração da Exposição Nacional, concebida, justamente, para se comemorar o primeiro aniversário da abertura dos portos ao comércio internacional. Naquele ambiente, em que se tentava iniciar um movimento para um auto-conhecimento nacional, o cronista expõe o pen-

samento intelectual limitado dos “encantadores”. Ele os apresenta como conhecedores da história, da política, da cultura e dos costumes, não só dos parisienses e londrinos, mas também dos habitantes de países como a Dinamarca, a Suécia, o Egito, a Sibéria ou o Turquestão, no entanto, desconhecem que “Minas não tem porto de mar”. As observações mordazes com que João do Rio recheia os diálogos dessa crônica deixam à mostra as críticas ferinas que fazia à elite pela falta de cultura e de consciência nacional:

- Mas então, Minas não tem um porto de mar?
- Infelizmente, minha senhora. Apesar do Brasil ter as costas largas, Minas é um dos quatro Estados centrais, sem porto de mar.
- Quatro, só?
- Infelizmente, quatro, só. Apesar do Brasil ter muitos Estados, os outros não aderiram ao movimento de horror ao oceano (275).

Em meio ao que ele, ironicamente, chama de “interessante e erudita palestra”, a conversa se desenrola em um dos salões cariocas ambientados à francesa e à inglesa, freqüentado por homens e mulheres bem vestidos João do Rio acusa, claramente, aquela sociedade dominante de ser ignorante das coisas do Brasil e, extremamente, interessada nas “estrangeirices”:

Esta interessante e erudita palestra, era num salão perfeitamente intelectual. Havia damas deliciosamente vestidas e cavalheiros superiormente instalados na vida. Os que em torno da mesa do chá, preparado à russa, com limão, ouviram as minhas revelações, tinham o ar impertinente e fatigado com que se permite a um toleirão mostrar as suas habilidades, e a própria dama que perguntava, fazia-o apenas por um desfastio civilizado. Que se importava ela com os Estados do Brasil, e que Minas fosse um Estado central? (275).

No ano de 1916, em meio à Primeira Guerra Mundial – fato que impedia os cariocas de viajarem a Paris e os fazia invejosos dos que estavam lá – João do Rio exterioriza sua dificuldade em pertencer a dois países, a dois mundos ao mesmo tempo. A saudade infinita de Paris, ainda

que as festas, os bailes, os chás, e todas as frivolidades do Rio, fossem um “reflexo de Paris, lembrança de Paris, saudade de Paris” é exteriorizada em várias ocasiões. A passagem abaixo, da crônica “Saudade” (2001: 107-109), assinada por Joe, na *Semana Elegante*, em 15/07/1916, é reveladora da nostalgia do carioca em relação ao estrangeiro. Ele enfatiza que, mesmo aqueles que nunca haviam estado em Paris, sentiam-se divididos, pois, em “sendo inteligentes, têm saudades de Paris” (108). Observe-se que João do Rio pinta o retrato da ambigüidade, do pertencimento apartado, como a antecipar a questão da possibilidade de pertencer a dois países simultaneamente, mal dos indivíduos diaspORIZADOS. Parecia dizer que havia uma hesitação, como se pudesse existir remota possibilidade de escolha de nossa cidadania:

Em Paris, bem sei, há um patriotismo brasileiro. Paris ensina a ser patriota, porque Paris tem todas as nobrezas. Não há nenhum estrangeiro que nas margens do Sena, não aprenda a amar a sua terra, amando a França. Mas quando se sai de Paris, amamos a nossa terra a nossa pátria, com uma obsessão: a saudade de Paris (108).

Enquanto os cariocas continuavam a se preocupar com “os outros”, com o figurino do “lá fora” e com a mimetização em vários níveis, esqueciam-se de imitar franceses e ingleses no modo como amavam e respeitavam os países em que nasceram. Conforme as palavras do cronista, extraídas de “Quando o Brasileiro Descobrirá o Brasil?”, tudo o que era nacional, inclusive a geografia, era tido como de mau gosto.

João do Rio, tanto em suas peças de teatro, como em seus romances e em suas crônicas, mostra-se sempre atento ao que acontece à sua volta e, pelo fato de dedicar-se às coisas pequenas, ao que é corriqueiro, ao circunstancial, passa a ser uma referência da cidade. Como garante Martins Rodrigues (2000: 36), suas andanças pelas ruas eram transformadas em poesia na forma de crônicas, e, por esse motivo, garante, “Ninguém entendia o Rio sem ler o João”.

A sociedade de imitação, *clificada* pelo cronista-repórter, que não deixa escapar os assuntos que alimentam as conversas, as discussões, as palestras, o dia-a-dia da *high society*, e sua insolência de *dandy* transformam seus textos em espelhos do artificialismo de uma sociedade que prima pelas aparências, revelando, daquele modo, um brilho que é falso – a busca incessante da Civilização, uma fantasia feita à base da cópia, evidencia esse fato.

4 Conclusão

As seleções de textos do cronista-repórter evidenciam o momento e explicam o clima de enaltecimento do cosmopolitismo, identificado com a vida e os padrões europeus e valores burgueses. Aqueles que faziam parte das elites pareciam não esconder que almejavam ser menos “brasileiros”, enterrar o passado colonial e escravocrata e esconder a vergonha do Brasil de ser pobre e negro. Assim procedendo, estavam pondo em prática o que Sevcenko (2003: 315) chama de “estratégias de esquecimento”, cujo episódio da queima dos arquivos sobre a escravidão encabeçada pelo ministro da Economia e das Finanças do Governo Provisório, Rui Barbosa, considerado um dos patronos e executores do plano de modernização, deixava claro a intenção de ocultar a tradição colonial e imperial do país.

No que se refere à busca da identidade nacional, Saliba (2001: 296) bem define as dificuldades encontradas por pensadores, intelectuais, escritores, políticos brasileiros para definir a construção e concepção de sua identidade, após a mudança mais importante de regime pela qual o país passou, em busca de uma “*comunidade política imaginada*” chamada “nação”. O desejo insaciável de “europeização” e modernização

restrito às populações que se urbanizavam fazia um contraponto às primeiras manifestações em busca de identidade brasileira em raízes nativistas que aconteceram logo após a Independência do Brasil – o “desejo de ser brasileiro” era substituído, na *Belle Époque Tropical*, pelo “desejo de ser estrangeiro”.

Afinal, o Brasil adentrava o século XX com a mesma dúvida do que significava ser brasileiro e de uma definição para o sentido de “ser uma nação”. As dificuldades enfrentadas por todos aqueles que procuravam uma aceção para o que “era ser brasileiro” estavam ligadas à sua formação ideológica oriundas do positivismo que os fazia oscilar entre a adoção de idéias mais deterministas, mas, ao mesmo tempo, os fazia refletir sobre suas implicações ao tentar construir uma nação sem população ou tipo definidos. Desse modo, a definição do que é “ser brasileiro” havia continuado a ser a grande questão na República, em que o passado e o futuro continuavam a se confundir.

Houve inúmeras formas de expressar os processos de desestabilização e reajustamento social junto das tentativas de organização política na primeira República e uma delas, sem dúvida foi expressa pela linguagem escrita, pela poesia, pela crônica social que escolhe o tema “patriotismo”, às vezes, um patriotismo ufanista como o de Olavo Bilac, que liderou uma campanha nacionalista, ou como o de João do Rio, que tentou definir, de inúmeras maneiras o que era ser brasileiro e patriota. No entanto, sua verve irônica e mordaz resolve, contraditoriamente, pôr à mostra o que significava “não ser brasileiro, nem patriota” naquela sociedade elitista, ou, como ele muitas vezes repetia, causticamente, que o que os brasileiros mostravam era uma “forma de *impatritismo* involuntário”. Isso acontecia num dos momentos, que se pode dizer, de grande ufanismo patriótico – o período que coincide com a Primeira Guerra Mundial e os primeiros decênios seguintes.

Em 1921, ano de sua morte, já estavam em curso as primeiras manifestações em busca da identidade brasileira em raízes nativistas, impetradas por pensadores, intelectuais, escritores e políticos. Os modernistas preocupavam-se com um futuro idealizado e estavam em busca de uma estetização da cultura brasileira pura, que unisse passado e futuro de maneira harmônica, o que, nesse sentido, parecia, igualmente, ser a ambição de João do Rio. Afinal, quando os brasileiros descobrirão o Brasil?

NOTAS

¹ Pseudônimos de João Paulo Alberto Coelho Barreto: X, PB., P, João Coelho, Claude, Caran d'Ache, Joe, João do Rio, Paulo José, Simeão, Godofredo de Alencar, José Antonio José, Máscara Negra.

² “A princípio, minhas considerações foram gerais e abstratas. Olhei para os transeuntes em massa e pensei neles em suas relações gregárias. Logo depois, entretanto, concentrei-me nos detalhes, observando, com um minucioso interesse, a enorme variedade de figuras, a maneira de se vestir, o modo de andar, o ar do semblante.”

³ Neologismo criado por João do Rio na crônica “Clic! Clac! O fotógrafo”, compilada no livro *Pall-Mall Rio*, de José Antonio José, de 1917.

⁴ João do Rio nomeia a coletânea de seus registros quase “filmicos” de “Cinematógrapho”: é o título dado à coluna que em 1907, assinando Joe, escreve para a *Gazeta de Notícias*. Em 1909 a grande maioria dessas crônicas foi compilada no livro *Cinematógrapho*.

⁵ Assim como ele descreve o *dandy* Jacques Pedreira: “As minhas casacas de Londres não chegaram. Uso com aborrecimento casacas de antes da guerra. O pai não há meio de pagar os alfaiates longínquos”. (Em “A Season”, assinado por José Antonio José, em 29/07/1916).

⁶ Na descrição de outro *dandy* no início da crônica “Díptico”, assinada por Joe, em 21/10/1916, João do Rio também se espelha: “Alma civilizada. É um mental, frio e descrente. Pérola na gravata. As suas botas vem do Thomas de Londres e custam o par o que não ganha um praticante dos Correios, durante um mês” (2001: 140-142).

⁷ “Pessoal”, assinado José Antonio José, em 6/08/1916. *Crônicas Efêmeras: João do Rio na Revista da Semana*, pesquisa e apresentação de Níobe Abreu Peixoto, 2001, p. 177-179.

⁸ “Quando o Brasileiro Descobrirá o Brasil?” Crônica de João do Rio, extraída do livro *Cinematógrapho: crônicas cariocas*. Porto: Chardron, 1909. p. 275-283. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/>.

⁹ Com a morte do Barão de Rio Branco em 10 de fevereiro de 1912, passou a ser denominada a Avenida Central de Avenida Rio Branco. Assim como seu nome original durou pouco tempo, a estrutura que envolvia seu entorno, aos poucos, também, logo começou a sofrer alterações. Os ideais europeus, que eram símbolo de modernidade à época da inauguração, aos poucos foram substituídos pelo pensamento pragmático norte-americano, que ia se infiltrando no Brasil, principalmente após a Primeira Guerra Mundial.

¹⁰ Na crônica, João do Rio cita alguns caricaturistas famosos, conhecidos até hoje, como Julião Machado, J. Carlos, Calixto, Raul Pederneiras.

¹¹ João do Rio cita o Hotel Rumpelmeyer, provavelmente, um hotel francês famoso, à época, porquanto, já citado antes, em “A profissão de Jacques Pedreira”: Esplêndido. Parece o Ritz, o Rumpelmeyer – dizia o literato, que nunca estivera nem no Ritz, nem no Rumpel, repetindo frases da crônica do dia seguinte.” (1992: 63).

TRABALHOS CITADOS

BAUDELAIRE, Charles. *Selected writings on art and literature*, trad. P.E. Charvet (Viking 1972) p. 395-422. *Charles Baudelaire from “The Painter of Modern Life” (Le Peintre de la Vie Moderne)* (1863). Disponível em <<http://www.idst.vt.edu/modernworld/d/Baudelaire.html>>. Acesso em: 10 set. 2004.

BENJAMIN, Walter. *The Arcades project*. Transl. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge: The Harvard University Press, 1999.

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. 2. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2000 (Obras Escolhidas, 3).

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 2005 (Col. Nossos Clássicos).

GIDDENS, Anthony. *The consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: D.P. & A Editora, 1999.

_____. *Da diáspora, identidades e mediações culturais*. Orga. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MARTINS, Luis. *João do Rio, uma antologia*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

MARTINS RODRIGUES, Antonio Edmilson. *João do Rio: A cidade e o poeta: olhar de flâneur na belle époque tropical*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

NEEDELL, Jeffrey. *A Tropical Belle Epoque. elite culture and society in turn-of-the-century* Rio de Janeiro. New York: Cambridge University Press, 1987.

PEIXOTO, Níobe Abreu. *Crônicas efêmeras: João do Rio na Revista da Semana*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

POE, Edgar Allan. *O homem na multidão*. In: _____. contos. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *The man of the crowd*. 1840. Disponível em http://books.eserver.org/fiction/poefiction/man_of_the_crowd.html>. Acesso em 13 dez. 2004.

RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron de Lello & Irmão. 1909.

_____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Garnier. 1911.

_____. *Pall-Mall Rio: o inverno carioca de 1916*. Rio de Janeiro: Villas. 1917

_____. *A alma encantadora das Ruas*. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Pessoal*. In: PEIXOTO, Níobe Abreu. *Crônicas efêmeras*. João do Rio na *Revista da Semana*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 177-179.

_____. *Tradições*. In: PEIXOTO, Níobe Abreu. *Crônicas efêmeras*. João do Rio na *Revista da Semana*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 25-27.

_____. *Imitação*. In: PEIXOTO, Níobe Abreu. *Crônicas efêmeras*. João do Rio na *Revista da Semana*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 113-115.

_____. *Necessidade de caricatura*. In: PEIXOTO, Níobe Abreu. *Crônicas efêmeras*. João do Rio na *Revista da Semana*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 53-54.

_____. *O figurino*. In: GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 169-174. (Col. Nossos Clássicos).

_____. *Os encantadores*. In: GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 175-176. (Col. Nossos Clássicos).

_____. *O velho mercado*. In: GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 73-78. (Col. Nossos Clássicos).

_____. *Chegada de um estrangeiro ao Rio*. In: GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 78-84. (Coleção Nossos Clássicos).

_____. *Quando o brasileiro descobrirá o Brasil?* Crônica extraída do livro *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Porto: Chardron, 1909. p. 275-283. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/>. Acesso em 12/9/2004.

_____. *Saudade*. In: PEIXOTO, Níobe Abreu. *Crônicas efêmeras*. João do Rio na *Revista da Semana*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 107-109.

SALIBA, Elias Tomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. v. 3., cap. 4, p. 289-366.

SEVCENKO, Nicolau. (Org.). A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 513-619.

_____. *Literatura como missão*. Tensões sociais e criação cultural na primeira república. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NASCER DE DOIS PAIS

Alckmar Luiz dos Santos

Alckmar Luiz dos Santos é natural de Silveiras, SP. Já publicou os livros de poemas *Retrato e Percorso*, *Meu Tipo Inesquecível*, *Rios Imprestáveis* (Prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira, da revista *Cult*); o poema “Dos desconcertos da vida filosoficamente considerada o romance” em interface digital de leitura (escolhido no projeto *Transmídia*, do Instituto Cultural Itaú); o romance *São Lourenço*; o livro de ensaios *Leituras de Nós* (também no projeto *Transmídia*, do Instituto Cultural Itaú) sobre literatura e meio digital. É também professor de Literatura Brasileira, na Universidade Federal de Santa Catarina. O poema “Nascer de dois pais” faz parte do livro inédito intitulado *1959*.

Alguma bem pouca carne
Era eu assim, e ao deixar-me
A mim só essa labuta
De dar seu azo à paúra
Que nos põe já bem ao meio
De tal viver contrafeito,
Ao jogar-me – então dizia –
No entrecho que a cada dia
Se fia de nosso tempo
E ensina no ser o sendo,
Ao deixar-me todo ao léu
Com o pouco tamanho meu,
A que se quis dar início?!
Com que se paga o afinco
Fazendo valer a vida
(Em dose certa e estrita),
Se uma só não adianta,
E nem mesmo importa quanta
Valia a mim se conceda,
Se o mais viver é achega
Que nunca basta o seu tanto,
Pois que um ano após outro ano
Só enganam em sua conta?!
O que cresce numa ponta
Diminui mais lá adiante,
E o mais é: nunca há bastante
Num tempo só, a nós dado.
Estamos sempre num ato
Que se encena em palco aberto,
Dizendo que o que mais quero
É viver num mesmo instante
O que foi e o que fui antes!
Mas, ah! quem dera eu pudesse
Juntar os de-antes a esse
De-agora como se todos
Fizessem um mesmo jogo,
E o moleque que ia ao Grupo
Ensinasse esse outro rumo
Ao adulto que forceja
Entender que são imensas

As brechas com que nos enchem
Os anos que mal se vêem.
Mas esse parco tamanho
De gente que eu era, tanto
Já conheceria os outros
Que eu seria, mesmo aos poucos?!
E o corpo, esse, tão pequeno,
Que escondia o mais no menos,
Já saberia que o todo
Inteiro traz seu agouro
E as faltas que me completam?!
(Que a vida, quanto mais medra,
Mais dá, mais nos oferece,
Mais nos tira: é uma messe
De frutos todos fanados
Que se acumulam com os anos)
É bem que seja possível,
Pois quem nasceu não prescinde
Das mínguas com que se aflige
E quanto mais tem idade,
De um faz-se vários bastantes:

Nesse berço tão chinfrim
E estreito, vem o Joaquim
Pôr a sua tristeza dele?!
Que, anos mais tarde, oferece-
Se a mim: e eu nunca lhe disse
Da pena que eu sempre tive
Por tirarem a meninice
Debaixo de uma sentença
Que sua mãe usou, violenta:
Era eu o mais abastado,
Podia ter aparatos
(Estudo, ginásio, então,
Isso tudo era questão
De ter a alguma riqueza),
Mas ele, nessa empresa
Que dá o viver da família,
Já tem a sua valia,
Vai trabalhar sem tardança,

Que um moleque não adianta
Se não traz algum salário.
E a gente sonhava em claro,
Éramos super-heróis!
Mas todo poder não foi
Bastante para o levar
Comigo: o Grupo Escolar
Ficou, e junto o amigo
Que defendia, em perigos,
Contra um qualquer de um bandido,
Os fracos e oprimidos,
Mas não soube defender-se
Do veredicto, que esse
Saiu da boca da mãe
Para vir deitar vexame
Nos olhos baixos do filho,
Que agora se fez arrimo,
Talvez atrás de um balcão,
Fazendo contas na mão,
Que nem mais tempo tinha
De jogar ao ar a linha
Atrás de que a gente empina
Algum sonho que, por cima
Do vento, sobe com a pipa.

Se o meu viver é sabença
Que começou aqui bem a
Fazer o seu torvelinho,
Se o berço já desde o início
Somava o seria ao era,
Como se fazia a vera
Conta que nada não ensina,
Essa que a mim me destina
Viver com alguns ainda,
Só por esse gosto torto
De aumentar tanto o meu corpo,
Juntar fato, coisa e gente
Para os tirar, simplesmente?!
Então, que esse menino
'Inda mal novo-nascido

Saberia de um Benedito
Que anos mais tarde seria
Colega de estripulia,
Parceiro em pedra e areia,
E sócio em sérias asneiras?!
Esse Benedito mesmo
Tão grave, com seu imenso
Gosto de pôr os seus sonhos
Num nosso único bolso
E me ensinou que amizade
É aquela que sempre há-de
Nascer como quem não viu
E cresce escorada em fio
– Equilibrada em arame – !
E agora a falta que faz me
Lembra que nem saudação
– O algum aperto de mão –
De adeus foi dado ou eu dei
Nessa derradeira vez
Em que o vi, e já percebo
Que havia ali muito medo:
Ao nem dizer “até breve”,
Dei-me todo ou fui-me entregue
Ao tempo que ‘inda viria
E anunciava maravilhas
Prestidigitando coisas,
Mas nada não dava; e foi a
Vez, aquela, em que me pude
Saber u’a faca sem gume
Que o tempo corta sem dó,
Se mais resiste é maior
O estrago que faz lembrança
(Que a memória não se cansa
De ser algum Benedito
Que nos mostra que há abismo
Adiante, atrás e arriba),
E assim se faz essa sina
Que só suporta quem vê
Que ela é de mim, de você,
De todos mais, é assim

Que o que nos irmana é o fim
Que temos todos de herança
– Esse ganho que se lança
Na contagem dos deveres
Antes ‘inda que se espere
Passar o tempo, é a herança
Em si tão torta e estranha
Que lembra que é patranha
A conta que enfim se faz
Em que se perde e, jamais,
Se ganha com os anos mais
Que vamos todos já tendo
Mas com que somamos menos – !

E como o pouco que eu era
Já via em alguma fresta,
Já pegava a demasia
Das perdas que então ainda
Nem tinham sido ou ocorrido
(Que o que chamamos destino
Não é mais nem menos que o ver,
Pra trás, o como e o porquê
Do depois se fez o antes)?!
E se, agora, eu toco adiante
O tempo, é mesmo por hábito,
Mau costume ou velho laivo
Que aos poucos enoda a pele,
E esturrica, até que a leve
A ser pesada de ausências,
A ser um tecido sem as
Linhas, mas tendo tão duras
Vacuidades e lacunas
Que não poupam a gente alguma!
Seria, então, que esse parco
De carnes, sem jeito ou fato,
Já tivesse em si, inato,
O sentido e o sobressalto
Que ganharia num palco
Ainda por ser; num ato
Que só seria encenado

Muito depois desse ano?!
E mesmo nesse primeiro
Tempo em que só fome e cueiro
Sujo exigem um descorçôo,
Encontra o bebê seu modo
De chorar um pai ausente:
Um primeiro, penitente
Em labutas muito sérias,
Cujo esforço o mais seria
Desaprender a sorrir o
Mais possível tão sozinho;
E nesse choro de perda
Se costurava outra certa
Que viria cedo ou tarde
– Veio como se soltasse
O que aparava em seu prumo
Algo da vida e do mundo –:
Que se foi o outro, o segundo
Pai, que, o sendo, deu sentido
A muito do ter vivido
Desse que se fez seu filho
Bem depois de ter nascido.

MEMORIAL DESCRITIVO

Amilcar Bettega

Amilcar Bettega nasceu em São Gabriel, RS, em 1964. Formado em Engenharia Civil, é autor de *O Vôo da Trapezista* (1994), *Deixe o Quarto Como Está* (2002), e *Os Lados do Círculo* (2004, vencedor do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira). Participou das antologias *Alquimia da Palavra* (1993), *Contos de Oficina* (1993), *Caio de Amores* (1996), *Conto & Cidade* (1997), *O Autor Ausente* (1997), *Antologia Crítica do Conto Gaúcho* (1998), *O Livro dos Homens* (2000), *Contos sem Fronteiras* (2000) e *Geração 90: Manuscritos de Computador* (2001). Tem trabalhos publicados em jornais e revistas e mantém uma coluna quinzenal na revista eletrônica *Terra Magazine*. Recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura – Categoria Conto e Autor Revelação (1995), a Bolsa para autores brasileiros com obras em fase de conclusão, da Fundação Biblioteca Nacional (1999), e o Prêmio Portugal Telecom, de 2005. Participou, como escritor residente, da Ledig House International Writers' Colony, a convite da Ledig-Rowohlt Foundation (EUA, 1999). Vive em Paris, França. Este conto foi originalmente escrito para o livro *O Brasil Não Existe!* (São Paulo: Publifolha, 2007), a ser lançado em 2007, e gentilmente cedido para publicação nesta revista.

O que vou contar aqui é apenas uma parte da história. Parte de uma biografia. Que os fatos sejam ou não verificáveis não importa, não vai ser meu problema. Uma história é sempre uma biografia. Contar é antes de mais nada lembrar, vestir o corpo nu e virgem de nossa memória, construí-la contra o esquecimento e a eventual gratuidade de uma experiência que é única e pessoal. Contar é sempre uma forma de se contar.

Não fosse o convite para escrever um texto que abordasse o contraste entre aquilo que acalentamos em sonho, aquilo que imaginamos para nós mesmos e o que de fato é, e o que de fato somos, essa parte da minha história talvez ficasse ainda mais um tempo guardada. Mas tenho certeza de que um dia, cedo ou tarde, eu seria empurrado de volta àqueles anos de fim da faculdade e início da carreira profissional, o que aliás tem muito a ver com o embate entre o que se idealiza e a chã realidade. Ideal x real, é também isto o que está na base da literatura, ou do trabalho do escritor. A construção do texto. Tem-se em mente alguma coisa que se deseja expressar, toma-se a caneta, o papel e começa-se a escrever. Mas o texto é sempre uma adaptação do ideal. O texto é texto, inventado para expressar algo que não é texto. Não existe palavra exata, portanto não existe palavra verdadeira. A escrita vai ser sempre o resultado de uma fuga, uma mentira. Escrevo e não avanço. Ou melhor, avanço em outra direção.

★

Um dia pensei um conto que começaria assim:

Projetar uma obra é muito diferente de realizá-la. Todos os engenheiros de obra que conheci nutriam pelos arquitetos um doce desprezo que se traduzia por certa complacência com que obedeciam seus croquis, suas plantas, suas soluções de gabinete, seus sonhos ingênuos embalados pela fragrância de lavanda de um escritório asséptico e de luz fria, pelo rumor constante do ar condicionado. Engenheiros de obra são homens do terreno, do corpo-a-corpo, que pisam no barro e transpiram sob o zinco dos contêineres que lhes servem de escritório.

Fui engenheiro. De obra. E o que vou contar aqui faz parte da biografia desse engenheiro, uma parte da minha história. A época é o fim dos anos 80 e estamos no sul do Brasil. Extremo sul. Mais precisamente na fronteira entre o Brasil e a Argentina, na cidade de Uruguaiana, a 630 quilômetros a oeste de Porto Alegre. Gosto das precisões, é um resquício da predileção pelas ciências exatas que me acompanha desde a adolescência e que, depois, na falta de uma convicção vocacional mais firme, acabou me empurrando para o curso de engenharia. Além disso, dados precisos ajudam a assentar o relato, me dão mais segurança na hora de relembrar momentos que hoje, quase vinte anos depois, e no instante mesmo de relembrá-los, vejo-os cercados de dúvidas a tal ponto que já não sei se o que lembro se passou de fato como eu me lembro ou se o que lembro é uma invenção, uma justificativa, uma desculpa que serve de parede a encobrir uma verdade mais profunda, que eu sei inacessível. Mas o certo é que são lembranças que pertencem a um período infeliz da minha vida, um período em que acreditei, ou fingi acreditar, que o caminho que escolhera era o mais adequado para me conduzir à realização daquilo que projetara para mim.

Até que um dia eu pensei um conto. Mas isto já é outra história.

★

Nasci em 64, ano emblemático para a história do nosso país, mas já tão desgastado pelo uso indiscriminado que o ponho aqui apenas como dado biográfico, para que o leitor se situe um pouco em relação a essa voz que vai lhe contar a história – e feito isso, convido-o ao esforço de abandonar, desde já, qualquer outro tipo de referência.

Eu estava portanto no frescor dos meus vinte e poucos anos em 87, quando depois de me formar em engenharia civil pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul comecei a responder a todos os anúncios que eram publicados nos classificados dos jornais e que ofereciam vagas para engenheiros. Já havia sido explorado como estagiário em algumas construtoras antes de me formar e rapidamente percebi que continuaria a sê-lo como recém-formado em outras ou nas mesmas firmas.

Lembro ainda da entrevista de seleção, nas acanhadas instalações de uma construtora em Porto Alegre que, contudo, crescia a passos largos e que dois anos depois se instalaria em uma sede própria, novinha em folha, projetada e construída para este fim, e cuja obra eu mesmo terminara, sendo o último de uma longa lista de engenheiros-responsáveis-pelo-canteiro que iam embora todos, ou eram mandados embora, por incompatibilidade com o dono da construtora, o chefão, figura curiosíssima do ponto de vista psicológico: arrogante, prepotente, do tipo que semeava o terror entre seus empregados à força de uma necessidade permanente de auto-afirmação que na prática podia assumir tonalidades perversas quando, não raras vezes, descambava para a humilhação pública. Tão ambicioso quanto sem escrúpulos, encarnava o protótipo do empresário escroque que, não sem razão, povoa o imaginário da sociedade que eu ia dizer brasileira mas que corrijo a tempo: o imaginário de toda e qualquer sociedade formada na sua maior parte por pessoas que trabalham honestamente e em troca de um salário que, elas sabem, nunca as enriquecerá; crença que, com os pesos da desilusão e do cansaço que os anos trazem, acaba derivando para uma segunda variante, mais radical e um tanto rancorosa, ainda que com largo fundo de verdade: a de que nenhum trabalho honesto é capaz de enriquecer quem quer que seja. Corria a história que o homem fora criado por um casal de tios com bons recursos materiais, e que mais tarde, através de uma falcatura financeira, apoderara-se dos bens desses mesmos tios que, para fechar a intriga ao feitio do pior dos dramalhões, terminaram seus dias sem nenhum tostão num asilo para idosos. Histórias. É fácil contar histórias. Mais difícil é contar a própria história, ou contá-la de forma que haja um sentido em contá-la.

★

A obra de Uruguaiana era a grande obra de uma empreiteira que sonhava alto, a maior até então já contratada, motivo de orgulho para todos os funcionários que “vestiam a camisa”, como gostam de falar os dire-

tores, tanto os das construtoras como os de clubes de futebol. A partir daquela obra a construtora assumia um outro porte, passava a um outro patamar. E concretamente: o valor do contrato representava a soma de todos os contratos que normalmente eles conseguiam fechar durante um ano inteiro. Tratava-se de um enorme terminal de cargas de uma empresa de transportes internacionais, e dois engenheiros foram designados para tocar o canteiro: um já com alguns anos de experiência – sênior, no jargão das consultorias de recursos humanos –, aquele que respondia junto à direção e ao cliente pelo andamento da obra e por tudo o que se passava no canteiro, e outro que estava iniciando, o júnior, mas em quem, no entender dos diretores (e dos consultores RH), valia a pena investir e formar. Ele, o júnior, estava lá para auxiliar e aprender, para repassar ordens mais do que para dá-las ou executá-las.

E ele, no caso, era eu, que trazia no currículo duas pequenas obras já finalizadas para essa mesma construtora, e que tinha poucos anos de formado e era jovem e ingênuo o suficiente para engolir o discurso RH de que o investimento era mútuo e que isso em parte justificava o salário oferecido, que, reconheciam, estava aquém do salário de um engenheiro – razão pela qual na página 17 da minha carteira de trabalho está anotado que nesse período da minha vida exerci as funções de estagiário de engenharia, mesmo que à época eu fosse já titular de um diploma superior. Dentro desse mesmo *modus operandi*, o salário “de engenheiro” anotado na carteira do sênior era o mínimo regulamentar, que era completado por um pagamento por fora e em espécie, sem nenhum rastro contábil.

Nada disso é novidade para quem conhece um pouco o meio da construção civil. Aliás não tenho a pretensão de contar aqui o que ninguém conhece. Toda a gente sabe que no Brasil a posição do empregado, em quase todos os níveis e setores, é antes de mais nada uma posição de fragilidade. Se alguém um dia sonhou com algo diferente, a esta altura já deve estar bem acordado e encarando o pesadelo.

Montar um canteiro com 250 peões em uma cidade da fronteira-oeste gaúcha, por exemplo, pode virar um pesadelo, ou ser mesmo a própria construção do pesadelo. É preciso buscar gente nos arredores, colocar anúncios nas rádios das cidades vizinhas, recrutar o pessoal nas vilas, bater à porta das casas e trazer de camionete. O grosso da mão-de-obra, portanto, vem de fora, gente que deixou a família longe, gente que estava sem emprego, gente acostumada ao campo e ao manejo do gado e que de repente vai se ver com uma pá e a colher de pedreiro nas mãos. Então é preciso acomodar todo esse povo. Constrói-se um grande alojamento: enfileiram-se ao longo do canteiro barracos de 3 x 4 em placas de compensado e com dois beliches de dois lugares cada um, o piso é de tijolo, e um kit “vaso sanitário-pia-chuveiro” é intercalado a cada conjunto de 6 barracos. Faz-se um refeitório grande o suficiente para receber os 250 de uma só vez durante a hora designada para o almoço. E já um pequeno rumor de vida começa a se instalar. De dia o trabalho duro, a fadiga dos músculos, à noite a recompensa de um prato de arroz, frango e batata, talvez o baralho, uma viola e a cachaça. À medida que a obra vai ganhando forma dia após dia, criam-se relações de amizade, de hierarquia, de liderança, de submissão, de inveja. Ambiente integralmente masculino, o canteiro que tem peões alojados guarda certo paralelo com a prisão. Espaço e liberdade reduzidos, ausência de privacidade, instalações precárias e insalubres, isolamento da família, álcool, homossexualismo, disputa de poder, intrigas, rixas pessoais, troca de influências, ou seja, tudo o que corrói e ao mesmo tempo sustenta um ambiente deste tipo, tudo o que é capaz de torná-lo um pesadelo e ao mesmo tempo de mantê-lo num nível aceitável de pesadelo, impedindo que a coisa estoure de vez.

Mas só agora, lembrando e escrevendo, é que consigo enxergar dessa forma a experiência do canteiro. E sinto que é só deixando que as lembranças e as palavras me venham é que vou descobrir o que de fato significou essa experiência e o que de fato quero contar. Sei bem que se eu

fosse seguir à risca o que me foi solicitado, seria aqui o ponto onde me concentrar: o peão de obra, o trabalhador brasileiro pendurado nos andaimes de uma estrutura perversa que se serve dele próprio como andaime e cimento e ferro. O trabalhador brasileiro? O peão de obra?

E quem são os pingentes? Quem são os bêbados? Quem são os príncipes? Quem são os naufragos? Quem são os pássaros? Quem são os tímidos? Quem são os flácidos? Quem são os pródigos? Quem é o público? Quem é o tráfego? Quem é a máquina? Quem é o máximo? Quem é o próximo? O trabalhador brasileiro? O peão de obra?

★

O velho lobo do mar. Raposa velha, tarimbado por anos de trecho, sempre uma piadinha na ponta da língua, amigão da peonada, do mestre-de-obras, carcará na espreita. O homem se aposentou numa dessas empreiteiras grandonas que constroem quase que só para o governo, licitações milionárias, números gordos. Lá, não devia ser peixe grande, mas aprendeu direitinho. Todas as manhas, todos os recursos, principalmente os ilícitos. Andara por todo o Brasil, o Brasil dos fundões, mas freqüentara também alguns gabinetes e aprendera que por tais circuitos a via torta é sempre o caminho mais curto.

Pois se aposentou e foi vender a experiência. Foi apresentado como supervisor geral de obras, num grande almoço organizado para este fim com todo o quadro de engenheiros. Era o homem que iria ao campo, visitar as obras, fazer a ponte entre os canteiros e a sede, sempre em ligação direta com o chefão.

Na primeira visita, no primeiro dia, convidou o fiscal da obra para jantar. Era preciso conhecer aquele que todos os meses liberaria as faturas. A identificação foi rápida, pois o dito fiscal fazia também o tipo bonachão, esperto, anos de praia. Contratado pelo dono da obra para supervisioná-la em tempo integral, era o olho do cliente no canteiro. O tempo todo lá, com escritório montado e tudo. Mas também ele estava ali

como nós e como todos: longe de casa, respirando obra a semana inteira, entre noites de hotel e a comida de qualidade média de restaurantes médios de cidades médias no interior profundo do Rio Grande do Sul.

Fomos os quatro: o sênior, o velho lobo do mar, o fiscal e eu. Nenhuma palavra sobre trabalho. Caipirinhas antes do espeto corrido e muita cerveja durante e depois. Piadas, histórias, principalmente em torno de mulheres, principalmente putas: as aventuras do macho longe de casa, liberado momentaneamente da prisão familiar de um casamento insofrito: o homem do trecho. Evidentemente terminamos a noite na zona. No outro dia, cara inchada, estômago embrulhado, fígado maltratado, a cumplicidade já estava estabelecida, éramos todos velhos companheiros de farra.

Para falar a verdade, nunca soube se o tal fiscal teve outra coisa além dos jantares regados a muito álcool e as noites de putaria que se repetiam a cada visita do velho lobo do mar a Uruguaiana, ou seja, no mínimo uma vez por mês, e sempre um pouco antes da data prevista para a medição dos serviços e respectivo faturamento.

Tinha o perfil do venal. Ou melhor, passava essa impressão, porque de concreto nada se podia afirmar. Eu, pelo menos, não podia e nem posso afirmar nada. Tinha a “lata”, a “pinta”, um certo brilhozinho no olhar, mas é tudo. Eu não poderia ir além disso. Não era por aí. O homem era outro.

★

O homem, o chefão, trabalhava sério. Ninguém me contou, vi com meus próprios olhos. A campanha para governador do Estado estava polarizada, como sempre são as coisas no sul. Ainda antes do primeiro turno já se sabia quais seriam os dois candidatos que disputariam o segundo. Mas sempre chega um momento em que a campanha se acirra. E quando uma campanha se acirra, todo mundo sabe, o que mais se precisa é de dinheiro. Busca-se em qualquer lugar, desesperadamente, sem considerar a procedência. Pois o homem, o chefão, estava agarrado aos dois candidatos, namorou, bajulou, emprestou carros, pôs à disposição a estrutura da empresa,

fez parte da equipe informal de colaboradores que organizava os planos de governo, prestou favores. Aos dois e ao mesmo tempo. Um dia vi. Era um que chegava pela porta da frente, cumprimentando as moças da recepção com aquele sorriso chapado que têm todos os políticos em campanha, enquanto o outro saía da garagem num carro com chofer e talvez algum assessor, submersos todos numa escuridão de vidros fumê.

Até que a coisa clareou. As pesquisas começaram a mostrar a evidência, a gangorra pendera definitivamente para um lado, não havia mais volta. Pois também lá com o homem não houve mais volta. O candidato que ficara para trás, ali não era mais recebido. A torneirinha fechara, agora correndo apenas para um lado.

Já não sei qual foi a pasta, mas imagino que dois ou três cliques num site de busca na internet vão nos dar o nome da secretaria que o nosso homem comprou. E o ano de 1991 iniciou com o chefe posando de secretário de Estado, no seio do governo, dando as cartas.

Foi o seu apogeu. Dizem que suas ambições apontavam mesmo para o governo do Estado quatro anos mais tarde, mas durou pouco a carreira política do maior picareta que já conheci. Tinha demasiado rabo preso, nem sei se completou um ano na equipe do novo governo. Foi devorado por uma máquina de triturar gente muito mais poderosa do que a dele. Não sei que fim deu. Perdi-o completamente de vista quando resolvi me olhar de frente e ir atrás do que há anos me parecia pura fantasia. Porque no fundo, a verdadeira farsa era aquela minha realidade, ali, naquele momento. E se isto aqui é a história de uma farsa, de uma covardia, não é a dele, que deixarei talvez para uma outra vez.

Mas farsa ou não, covardia ou não, achar o tom certo para contar é sempre difícil. Talvez me bastasse desde o início partir para um conto ou outra ficção que ostentasse claramente esse pressuposto. Mas seria um truque fácil e de resultado duvidoso. Escolher a forma de um relato é decidir o que ele vai relatar.

★

Era uma sexta-feira, isso é certo, e acho que agora conto. Era dia de pagamento, e dia em que não se faz serão na obra. Às cinco da tarde o canteiro se esvazia e um grande silêncio desce sobre o local. Tem-se a impressão de que alguma coisa muito grande adormece. Todo o furor, toda a agitação, todo o barulho de britadeiras, furadeiras, betoneiras, guinchos, guindastes, gruas, serras e martelos pneumáticos, tudo se cala, se recolhe, e a obra se abandona a uma espécie de silêncio mineral, que de tempos em tempos os passos lentos do vigia ou o rádio ligado em um dos barracos cortarão. A obra repousa, há como que uma passagem para outro nível, e parece que aí ela ganha alma, um traço quase humano.

Por isso, sempre que me recordo desse dia e da rápida conversa que tive com o homem, o outro, vem-me a impressão de que ela, a obra, nos escutou, que algo ficou registrado em sua memória. Nunca mais voltei ali, naquele preciso local, acho mesmo que nunca mais voltei a Uruguiana, mas tenho a impressão de que se ainda hoje eu colocasse os pés naquele canto do pátio, ouviria o murmúrio daquele espaço a trazer de novo até o meu presente o que os anos tornaram apenas uma lembrança difusa.

Foi na parte externa do que seria mais tarde o grande pavilhão de armazenagem das cargas, próximo ao (que seria mais tarde) conjunto de oficinas para a manutenção dos caminhões. Duas construções que até então só existiam nas nossas cabeças de engenheiros e mestres-de-obras que tinham já decorado todos os traços de todas as plantas que manuseávamos diariamente, e que ainda por cima dormiam pregadas nas paredes de compensado do escritório e em nossas retinas cansadas. Estávamos longe ainda de começar a fase de pavimentação externa, por isso havia montes de terra revirada por todos os lados. Íamos iniciar os aterros para depois assentar o “pavi-s”, e por isso também aquela montanha de pequenos blocos de concreto em forma de “s”, que fabricávamos no próprio canteiro. A terra e os blocos nos cercavam criando um espécie de oco, uma cápsula

que nos acolhia ao mesmo tempo que nos isolava de tudo o que se passava à volta. A pavimentação da extensa área externa representava o item mais substancial do orçamento, e por isso não podíamos descuidar, era ali que a obra poderia se tornar extremamente rentável. Por isso todo o orçamento fora montado em torno daquele item e de sua relevância.

Por isso ele estava ali. O cliente sabia que também não podia descuidar. Por isso ele fora contratado, para atestar sobre a qualidade dos aterros, já que o assunto extrapolava a competência do fiscal e que, ao contrário, era a especialidade daquele modesto funcionário da sucursal do DAER na região, onde ingressara por concurso público ao fim de um curso profissionalizante de técnico em edificações, com a intenção e a certeza de lá ficar a cumprir suas horas em troca de um salário que nunca seria grande coisa e a bater o ponto por anos a fio até a aposentadoria sem que ninguém o incomodasse muito.

Por uma astúcia na forma de apresentar o orçamento, o item da pavimentação poderia ser desmembrado e, conseqüentemente, faturado segundo fases que normalmente não se distinguem. E o que até então era uma carta na manga do chefão, mediante uma necessidade urgente de levantar dinheiro de qualquer jeito – o que mais tarde, com mais distância e ligando as pontas, eu compreendi perfeitamente –, tornou-se carta na mesa, jogada de mestre, sem blefes.

Não quero entrar em detalhes técnicos maçantes e inúteis, mas é só para dizer que, pela estruturação do orçamento, um aterro relativamente simples de ser feito poderia ser faturado – este faturamento representado uma boa parte do item “pavimentação” – sem que um só bloco de concreto fosse assentado. Quando o cliente percebeu que iria pagar quase que inteiramente o item mais pesado do orçamento com a obra ainda em fase quase que inicial, ele tratou de se proteger e exigiu que parâmetros de execução de aterros, dificilmente cumpridos na prática mas regulamentado por normas técnicas ultrapassadas, fossem verificados.

Por isso ele estava ali. O homem. Para atestar a qualidade dos aterros, ou melhor, para não atestá-la, para dizer que os índices de compactação não tinham sido alcançados, como não o são de fato em noventa por cento dos casos.

Era um tipo grande, corpulento, e ainda hoje sou capaz de lembrar de alguns traços de seu rosto bovino: os lábios pendentes e sempre úmidos, por exemplo, que davam a impressão de que a qualquer momento um fio de baba penderia daquele pedaço de carne flácida. Esforçava-se por ser simpático, e dentre as frivolidades que preenchiam os muitos espaços vazios das nossas conversas profissionais em torno do cafezinho no barraco do escritório ou durante as visitas ao canteiro, ele falava sempre em futebol e, pelo menos uma vez, falou de suas duas filhas de sete e nove anos e de quanto eram apegadas a ele.

Acho que naquela sexta-feira, naquelas poucas palavras que trocamos protegidos pelas pilhas de terra e de blocos de concreto, ele disse alguma coisa a respeito das filhas, não sei bem por que mas tenho essa vaga lembrança. A perturbação que sentia naquele momento impede que hoje eu me recorde com exatidão de como tudo se passou e de todas as palavras que nos dissemos. É provável até que não tenha dito nada, eu, como não raro me acontece em situações em que me sinto muito contrariado – o que acaba reforçando ainda mais minha contrariedade, e frustração, por não torná-la evidente ao meu interlocutor. É bem possível que eu tenha apenas tirado o envelope do bolso e lhe estendido sem olhá-lo na cara, no máximo com um quase inaudível “isso é pra ti”.

Porque não havia necessidade de dizer nada. Tudo já havia sido dito entre ele e o velho lobo do mar, provavelmente num barzinho à beira do rio Uruguai, entre cervejas estupidamente geladas e peixe frito. Já tínhamos sido avisados, o sênior e eu, de que não precisávamos nos preocupar, que o parecer sobre a qualidade dos aterros e o conseqüente faturamento estavam garantidos. O velho lobo do mar, a raposa velha ga-

rantia, ele já conversara com o homem, já acertara tudo, já marcara seu ponto junto à direção, já “salvara” a obra, a empresa ia levantar a grana que precisava, era só lhe passar o envelope.

Ah! O velho lobo do mar. Ele já dera a sua cartada, já fizera a sua parte. Já pagara com folga o seu salário, o meu, o do sênior, o salário de todo mundo naquele raio de obra. E fora embora, voltara para Porto Alegre, descansara no sétimo dia, porque agora é com você, meu filho. Vai lá, vai ter que sujar as mãozinhas também. Você vai ver que não dói nada, que é só uma questão de se acostumar. Vai lá, meu rapaz, vai que está todo mundo esperando e a gente não tem o dia inteiro. Vai lá, filho da puta, vai perder o teu cabaço de uma vez, vai engolir a tua moralzinha de merda, você vai ver que ela nem é tão firme assim, que desce fácil fácil. Difícil é a vida, meu filho. Difícil é comer a bosta que essa turma come após se esfalhar um dia inteiro quebrando pedra. Difícil é depois de velho ainda ter que pegar um ônibus e fazer 600 quilômetros em uma noite para resolver pepino de obra quando já podia estar em casa de chinelos e brincando com meus netos. Você está recebendo tudo mastigadinho, meu filho. O velho aqui já fez tudinho pra você. O negócio já está acertado. O homem já foi conversado. É só lhe passar o envelope.

Era só lhe passar o envelope. E eu lhe passei o envelope.

Mas lembro muito bem que a minha vontade era de lhe dar um murro no nariz, sabendo ao mesmo tempo que era a mim próprio que eu gostaria de atingir. Eu não podia deixar de me ver espelhado na placidez, na apatia, na passividade, na miséria moral daquele infeliz que me estendia a mão para receber um envelope com dinheiro cuja quantia mal alcançava o que a empresa gastava por mês com nossas passagens de ônibus entre Uruguaiana e Porto Alegre. E também não podia deixar de reconhecer naquele ato de estender o envelope ao homem, ou na minha incapacidade para me negar a fazê-lo – uma incapacidade que eu via como total impossibilidade, fundada no medo tacanho de perder o em-

prego ou na minha covardia psicológica para desobedecer a autoridade ou, e isso resumia tudo, na minha postura infantil e omissa diante da vida que reclamava minha intervenção – pois eu não podia deixar de reconhecer no meu gesto de passar o envelope com dinheiro para o homem, o ar de canalha que acompanhava cada gesto do velho lobo do mar, o vício de seus métodos podres e até mesmo seu sorrizinho estudado de rato de praia que servia apenas para revelar de forma ainda mais evidente o pobre-coitado que ele era, mais um, mais uma peça na engrenagem. E também reconhecia ali, claro, a prepotência também covarde do chefão: era ele que estendia a grana para o outro, mas se servia de mim para fazê-lo. Humilhava-me, assim, para seu regozijo ou quem sabe pela impossibilidade de agir de outra maneira, e talvez me testasse, como já me testara outras vezes durante seus rompantes de patrão, daquele que paga a merda que você caga e que por isso se acha no direito de cagar na sua cabeça, talvez ele me testasse, como se eu fosse um elástico cujas pontas ele esticava para ver até onde eu poderia ir, para ver quando eu iria rebentar.

Acho que nunca mais voltei a Uruguaiana. Não viajei para Porto Alegre naquela noite, como fazia todas as sextas-feiras. Sábado de manhã fui passear em Paso de los Libres, no lado argentino, e almocei um bife de chorizo y papas fritas. Tomei o ônibus à noite. Amanheci em Porto Alegre, no domingo. E na segunda-feira pedi minha demissão. Acho que desde que ingressara na faculdade era meu primeiro não, e consegui vislumbrar nesse não o vestígio de uma força poderosa. De certa maneira eu sabia, ainda que na minha cabeça não estivesse claro nem decidido, que mais do que o emprego eu estava abandonando outra coisa. Não era uma desistência, ainda que um certo sentimento de fracasso tomasse conta do meu espírito. Não havia nada do que desistir. O que eu estava fazendo era deixar de ser omissa em relação a mim mesmo, estava começando a escrever o conto que um dia imaginei.

Projetar uma obra é muito diferente de realizá-la. Talvez tenha sido aí que pela primeira vez escrevi na minha cabeça essa frase que ainda hoje me martela. Entre o projeto e a realização há quase sempre um abismo que é preciso preencher do jeito que dá, da melhor maneira possível. De certa forma, realizar é dizer não ao projeto, é o não-projeto.

Pensar um conto é muito diferente de escrevê-lo. Cantarolo mentalmente a letra de uma canção de Chico e me pergunto se o Brasil existe. O que é o Brasil? O Brasil por trás de todos os clichês de praxe, que têm o pé na verdade mas que continuam estáticos, congelados na preguiça mental que desafia os anos e capacidade de ir além: políticos corruptos, desigualdade social, má distribuição de renda, política do jeitinho, povinho preguiçoso, o Brasil não existe.

Um dia, bem mais tarde, eu pensei um conto que terminaria assim:

Foi Flaubert que disse: “O Brasil sou eu”. O Brasil é você, meu caro leitor. O Brasil são eles. O Brasil existe. Não é obra de uma ficção. Não é obra de ficção.

Sérgio Paulo Rouanet. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 256 p.

Sérgio Paulo Rouanet é hoje um dos intelectuais de vanguarda no Brasil. E é também um nome conhecidíssimo no Brasil, quanto mais não seja pela lei de incentivo à cultura que leva seu nome. Trata-se de rara homenagem: poucos são os diplomas legais que, no Brasil, recebem o nome das pessoas que os introduziram: a lei que, em 1850, aboliu o tráfico de escravos para o Brasil recorda Eusébio de Queirós, a lei que introduziu a previdência social leva o nome de Elói Chaves, e a lei que torna o racismo crime evoca Afonso Arinos. A lei Rouanet representou, e representa, um enorme incentivo para a produção cultural e artística no país, mas os méritos, e o brilho, de Sérgio Paulo Rouanet vão muito além disso, graças à sua trajetória impressionante.

Nascido em 1934, no Rio de Janeiro, Rouanet graduou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, fez cursos de pós-graduação em Economia, na Universidade George Washington, em Ciências Políticas, na Georgetown University, ambas em Washington, e em Filosofia, na New York School for Social Research, em Nova York. Doutorou-se em Ciência Política, pela Universidade de São Paulo, em 1980. Ingressou na carreira diplomática em 1957 e ocupou postos de destaque em vários países; criou, em Berlim, o Instituto Cultural Brasileiro, inaugurado em 1995 pelo então presidente

Fernando Henrique Cardoso. No período de 1991-92 foi secretário de Cultura da Presidência da República, cargo que depois corresponderia ao de ministro da Cultura. É membro da Academia Brasileira de Letras.

Rouanet estreou no jornalismo cultural aos 20 anos, e desde então sua presença na área tem sido uma constante. Artigos seus foram publicados em numerosos periódicos, na revista *Tempo Brasileiro*; na *Revista do Brasil*, na *Revista da USP*, sem falar em publicações internacionais. Sua bibliografia é extensa, sobretudo na área do ensaio, e compreende, entre outros títulos: *O Homem e o Discurso: Arqueologia de Michel Foucault* (com José Guilherme Merquior). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971. 2. ed., 1996; *Imaginário e Dominação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978; *Habermas* (com Bárbara Freitag). São Paulo: Ática, 1980. Coleção Grandes Cientistas Sociais; *Édipo e o Anjo: Itinerários Freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. 2. ed., 1990; *Teoria Crítica e Psicanálise*. Fortaleza: Editora Universidade Federal do Ceará; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. 3. ed., 1989; *Razão Cativa – As Ilusões da Consciência: de Platão a Freud*. São Paulo: Brasiliense, 1985; *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 6. reimpr., 1999; *O Espectador Noturno: A Revolução Francesa através de Rétif de la Bretonne*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988; *Mal-estar na Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; *A Razão Nômade*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994; *Os Dez Amigos de Freud*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Os temas abordados nos livros (e nos ensaios, e nos artigos) mostram a vasta cultura de Rouanet e sua importância como pensador. Agora, com *Riso e melancolia: A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*, estuda uma figura paradigmática da literatura brasileira, um grande intérprete do país: Joaquim Maria Machado de Assis. E o faz a partir da genealogia literária do escritor, discutindo as suas afinidades eletivas com o inglês Laurence Sterne (*Tristram Shandy*), o francês Xavier de Maistre e o português Almeida Garrett.

Laurence Sterne publicou as nove partes de *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* entre 1760 e 1767. Apesar da reprovação da crítica, que julgou a obra extravagante demais, o público recebeu-a com entusiasmo, e bem assim as gerações subseqüentes. Rouanet sustenta que Sterne criou uma “forma shandiana” de narrar, da qual seriam seguidores diretos Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis.

E conta com o próprio Machado para confirmá-lo. Nas primeiras linhas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o “bruxo do Cosme Velho” avisa que adotou uma forma semelhante à de Sterne e Xavier de Maistre. O que, aliás, mostra o caráter universal de sua obra. Machado estava familiarizado com a produção ficcional de sua época. Isto lhe valeu críticas: era considerado um globalizado *avant la lettre*. Acusação injusta, para dizer o mínimo. Machado retrata de forma magistral a condição brasileira. O Rio do século dezenove, seu cenário ficcional, era a caixa de ressonância do país, entre outras razões por ser a capital federal.

A influência shandiana ajuda a explicar a famosa frase de Machado segundo a qual com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi escrito com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Galhofa e melancolia constituem-se num binômio muito significativo para o Ocidente e Sterne adotou-o em sua obra. Um dos livros de sua devoção era um best-seller do início do século dezessete, *Anatomia da Melancolia*, de Robert Burton. Trata-se de um catatau que, na atual edição de bolso, tem 1.200 eruditas páginas, recheadas de citações em latim. No entanto, esse livro teve um sucesso tão grande que o editor ficou rico. Agora: por que um livro assim atraíria tantos leitores?

Por causa do tema. Melancolia é um termo antigo, vem da Grécia clássica. Hipócrates e seus seguidores explicavam os distúrbios mentais como resultado de um desequilíbrio entre os quatro humores básicos do corpo: o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra, a que correspondiam os quatro temperamentos: sangüíneo, fleugmático, colérico e melancóli-

co. A bile negra acumular-se-ia de preferência no baço, cujo nome em inglês, *spleen*, ainda hoje representa uma alusão ao estado melancólico (do grego *melanos*, “negro”, *kholé*, “bile”). Na Idade Média, à melancolia acrescenta-se a acédia, uma mórbida tristeza que acometia monges vivendo em isolamento.

O conceito de melancolia voltou a ganhar importância no início da modernidade. Melancolia estava então na moda, sobretudo entre artistas, intelectuais e gente fina em geral. Era abordada por pensadores e por escritores, e inspirava artistas, como mostra *Melencolia I*, a famosa gravura de Dürer.

Mas por que melancolia? Por causa da bipolaridade que marcou o advento da era moderna. É esse um período caracterizado por intensas, profundas transformações. De um lado, temos um notável progresso científico, intelectual, artístico. É a época em que surge a imprensa, em que a pólvora é introduzida. É época de intensificação do comércio marítimo: graças ao desenvolvimento da construção naval e, com a introdução da bússola, de mapas e de cálculos para a determinação da latitude, os navegadores vão mais longe. A consciência do tempo torna-se mais presente: relógios mecânicos, e não os sinos das igrejas, agora assinalam as horas, há um novo calendário. É também uma época revolucionária para o pensamento filosófico e científico: Francis Bacon lança o método científico, Copérnico descreve o sistema heliocêntrico, Vesalio dá foro científico à anatomia, Harvey estuda o sistema circulatório, Newton lança as bases da física moderna; uma época prometeica, pois, em que se busca o fogo sagrado do conhecimento sem hesitação, sem temor. As universidades, surgidas no fim da Idade Média, se multiplicam.

É uma época de ambições, de luxo, de vaidade. De gula: come-se como nunca e os navios atravessam o oceano em busca de novidades culinárias, as especiarias, o açúcar, o chocolate. A especulação financeira traduz-se no surgimento dos bancos e da Bolsa de Valores, onde tudo

pode ser transformado em dinheiro. Sirva de exemplo a chamada tulipomania, da Holanda: pessoas pagavam fortunas por aquilo que afinal não passava de uma flor – exótica, mas flor. É um tempo de danças frenéticas, de perseguições inquisitoriais. É a época de visões apocalípticas, de monstros, mas também a época de busca da Utopia, aquele lugar onde a felicidade duraria para sempre. Uma época de superstições (a alquimia ao lado da química, a astrologia junto com a astronomia), de caça às bruxas. Ou seja: uma época maníaca (mania aqui entendida não só como a doença, mas também como um clima emocional e cultural).

Espíritos superiores viam com desgosto essa desvairada conjuntura e reagiam a ela com a melancolia, desconsolada, mas superior, reação de intelectuais à euforia e às grandes transformações que pareciam colocar o mundo de pernas para o ar. E havia outras razões para a melancolia. Também eram parte da modernidade a miséria, as guerras, a intolerância. As doenças: a Peste Negra chega aos países europeus para ali ficar por muito tempo, a liberação de costumes faz surgir uma nova doença, a sífilis. A preocupação com a morte torna-se um tema obsessivo, retratado por Holbein na série de gravuras intitulada *A Dança da Morte*. Mesmo porque a morte é a extinção do indivíduo e o individualismo é componente fundamental do kit da modernidade. A melancolia será debatida, analisada, estudada; passa a fazer parte do espírito do tempo; na bipolaridade que caracteriza essa época de transição, a melancolia é o polo antagônico à generalizada mania.

A melancolia teve uma contrapartida no clima emocional do Novo Mundo. Em seu *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928), Paulo Prado fala (não sem preconceito) nas “três raças tristes” do país: os portugueses, que para cá vinham em busca de riqueza, e que pensavam constantemente em retornar à sua pátria; os índios, que foram dizimados; os negros, que, escravos, construíram a riqueza brasileira.

Mas o Brasil reagirá a esta tristeza. Em primeiro lugar, com as manifestações da cultura popular, o Carnaval, o futebol, as festas, as brincadeiras, o humor. Esta reação eventualmente assume um caráter frenético, maníaco mesmo. Assim, quando Machado de Assis menciona “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, está aludindo à bipolaridade do Brasil moderno no qual o riso é uma forma de enfrentar a melancolia. Nesse sentido ele segue Sterne. Tristram Shandy, diz Rouanet, “é um melancólico, assombrado pelo fantasma da transitoriedade, do tempo que foge, da morte” (202). Mas, acrescenta, o contexto em que a personagem se move tem características de comicidade que servem de contraponto às suas amargas reflexões: “...cada vez que aflora o tema do declínio e da morte, o riso o torna inofensivo” (203). Brás Cubas também é um melancólico, mas a narrativa de Machado faz o leitor rir, ou pelo menos sorrir, neutralizando um pouco a melancolia da personagem. Só um pouco: diferente de Sterne, Machado “não tem ilusões sobre os benefícios terapêuticos desse riso” (220). O humor machadiano aproxima-se assim do humor judaico, aquele humor resultante de séculos de perseguições, e que servia para neutralizar um histórico desespero: um humor de meio sorriso. É um humor contido que, apesar da frase mencionada, não chega a ser exatamente galhofa, humor escrachado que também faz parte da tradição brasileira e que gerou, por exemplo, as anedotas de papagaio. O mesmo acontece com Brás Cubas. E isto explica a repercussão da obra de Machado; ele criava personagens e situações nas quais os brasileiros, sempre oscilando entre a galhofa e a melancolia, se reconheciam.

Cabe perguntar: persiste, ainda a dicotomia? O mundo globalizado, pós-moderno, continua bipolar, mas avalia de forma diferente seus pólos: depressão, um dos problemas psicológicos mais diagnosticados atualmente, não é o mesmo que melancolia, não tem uma aura artística e filosófica.

Depressão, basicamente coisa de bioquímica cerebral, é doença mesmo, não um estado de espírito. É uma situação penosa, e é uma situação que, em sociedades competitivas, sociedades que preferem a extroversão à introversão, a ação à inação, o raciocínio rápido e objetivo à lenta e difusa meditação, é vista como inconveniente, quando não como ameaça. As propostas mirabolantes do maníaco recebem pelo menos o benefício da dúvida (o homem que está lançando um gigantesco empreendimento de turismo para Marte é um maluco ou um cara que descobriu um grande negócio?); mas o deprimido é encarado com certa irritação: seria um “preguiçoso”, incapaz de lutar contra suas limitações. As pessoas têm medo da depressão, e isto explica o grande consumo de drogas como o Prozac, não raro usadas como profiláticos.

Continua o Brasil oscilando entre o riso e a melancolia? Talvez, mas agora é outro tipo de riso, outro tipo de melancolia. O humor brasileiro mudou muito na última metade do século vinte. Durante o período autoritário, era um humor político, um humor de resistência contra a ditadura militar; o humor que teve sua grande expressão no jornal *O Pasquim*. A ditadura estimula a imaginação, dizia Jorge Luis Borges (que, no entanto, apoiou Pinochet...) e a democracia pode se revelar, ao menos para os fins do humor, numa fonte de perplexidade. Da mesma maneira, os brasileiros, sobretudo os de classe média, já não se resignam a aceitar, melancolicamente, aquilo que parece um desígnio do destino. O Brasil ficou, em grande medida, um país sério, ao contrário da frase no passado atribuída ao presidente francês Charles De Gaulle (mas que, em realidade, foi dita pelo então embaixador do Brasil em Paris, Carlos Alves de Souza). A repercussão da desastrosa sentença foi tão grande que o também presidente Jacques Chirac viu-se obrigado a declarar, numa entrevista à imprensa brasileira, que “O Brasil é um país sério”, uma espécie de indenização moral.

Muitos brasileiros concordam, ou pelo menos querem concordar, com essa assertiva. Há um sentimento de que, sem seriedade, os problemas do país não serão resolvidos. Esse foi o sentimento que levou à cassação, por corrupção, do então presidente Fernando Collor, e que leva os brasileiros a exigir de seus governantes providências para os graves problemas do país, aí incluída a punição daqueles que violam a lei.

Machado, melancólico mas sobretudo sábio, antecipou essa tendência. É preciso, diz-nos ele, que galhofa e melancolia se neutralizem mutuamente. Como acreditavam os hipocráticos, no equilíbrio dos humores (ou das idéias, ou da balança de pagamentos) está a saúde. É o que o esplêndido livro de Rouanet nos lembra, num texto erudito mas de agradável leitura. Machado e Brás Cubas aplaudiriam.

Moacyr Scliar
Academia Brasileira de Letras

K. David Jackson (ED.) *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*. New York: Oxford University Press, 2006. 523p.

On the last page of his thorough introduction to the *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*, aptly titled “World World Vast World of the Brazilian Short Story,” Yale Professor of Portuguese K. David Jackson succinctly defines the volume: it “assembles for the first time for readers of English a selection of the most notable short stories by the best-known authors in Brazilian literature.” Moreover, Jackson explains, the anthology contains stories “by thirty-seven authors covering four stylistic and historical periods” (31). These four parts are divided as follows: Tropical *Belle Époque*, 1880s-1921; Modernism, 1922-1945; Modernism at Mid-Century, 1945-1980; and Contemporary Visions, after 1980. The first and third periods in question are represented by fewer authors, but compensated with numerous examples from their works. These multiple entries correspond to Brazil’s honor roll of great writers: Machado de Assis, Clarice Lispector, and Guimarães Rosa. Other sections include early Modernist Mário de Andrade alongside Alcântara Machado and Erico Verissimo, as well as Regionalist authors such as Rachel de Queiroz, Jorge Amado and Graciliano Ramos, known for their Northeast contributions. The contemporary section contains a selection of more recent additions to the canon, such as Nélide Piñon, Lygia Fagundes Telles, Moacyr Scliar, Rubem Fonseca, and Milton Hatoum, to name a few.

Prior to these words of explanation about the anthology's structural composition, David Jackson's multifaceted introduction treats the reader to a vast world of knowledge (the reference in the title to Carlos Drummond de Andrade's vast world is, thus, quite apropos). Indeed the introduction covers a lot of ground, incorporating significant details of cultural history with thematic and stylistic information about Brazilian literature, and specifically, the evolution of the short story. Within the Brazilian short story's rich and complex trajectory, Jackson is an expert interpreter and literary guide, careful to map linguistic and stylistic antecedents and traditions, as well as note innovative features, overarching themes, and original contributions within the context of World Literature. For readers of North American literature, there is a meaningful comparison between representations of the short story in Brazil and the U.S.

One of the enriching features of the introduction is the repeated connections Jackson makes between literature and the visual arts – an association already evoked by the Tarsila do Amaral painting reproduced on the cover – highlighting the overlaps and influences between these two fields, particularly heightened during the Modernist period. The links between history and literary production are also very skillfully rendered, from colonial times to the late twentieth-century. The section entitled “Brazil's Atlantic World”, for instance, is framed by Pero Vaz de Caminha's descriptive letter of “discovery”, and subsequent traveler's accounts of Brazil that serve as early examples of the short narrative. Beyond Brazil, however, Jackson's scholarly grasp encompasses a “wide geographical and oceanic sweep” of Portuguese expansion that establishes links within the larger Lusophone world.

David Jackson sets the tone of each part with a brief introduction that outlines the period's stylistic characteristics. Within each section he also supplies an introductory note about each author, highlighting his or

her works and preparing the reader for the main themes and stylistic qualities to appear in the stories to follow. To scholars and teachers of Brazilian literature most of the stories are familiar, owing to the publisher's insistence that the anthology contains only works that had previously been translated into English. This limitation aside, the anthology serves to gather disparate volumes of short stories into one, bringing into the limelight many works of fiction long out of print or neglected, as Jackson's sleuthing efforts outlined in the preface underscore.

The collection of short stories is, of course, the high point, bringing into focus Brazil's literary wealth through its pantheon of distinguished writers. With all of the components I have highlighted, enhanced by a detailed bibliography, this volume earns a prominent place in libraries of World Literature. It serves both as a trusty tome to lovers of Brazilian literature and as an inviting volume to novices, particularly appropriate for the classroom. Let us hope that following the pioneering example of this Oxford anthology, other volumes of lesser known, yet to be translated, and/or more recent examples of the Brazilian short story may soon find themselves in print.

Marguerite Itamar Harrison
Smith College

Milton Torres. *Andaimes*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. 200 p.

Um mosaico de línguas compõe o mais recente livro de Milton Torres. Grego, italiano, espanhol, francês, uma fórmula matemática, latim, inglês, português são os instrumentos escolhidos por esse poeta nascido no Rio Grande do Sul, em 1938, para escrever *Andaimes*. Diplomata lotado no Consulado Geral do Brasil em Houston, no Texas, o escritor havia estreado na poesia em 2005 com *No Fim das Terras*, obra em que fazia uma leitura do Brasil a partir de suas raízes ibéricas até os dias de hoje. Após publicou, no mesmo ano, *O Maranhão e o Piauí no Espaço Colonial*, onde analisa o mercantilismo português em suas relações com o norte brasileiro.

O novo texto de Torres é variado e a frequência da língua inglesa, talvez pelo autor viver muito tempo nos Estados Unidos em contato com o idioma shakespeariano, é notável. Não há um tema estabelecendo uma espinha dorsal ao conjunto de poemas, apesar de o livro ser dividido em três partes: “Da Arte Poética”, “Das Artes Plásticas” e “Do Homem”. Nesse aspecto ele difere de seu primeiro livro, no qual o conjunto de versos respirava quase que como um organismo vivo, único. A erudição do autor também pode ser verificada pelo hermetismo de muitos de seus poemas. Torres não opta por um verso fácil, pela rima; com frequência seus poemas são curtos, deixando o leitor em estado de suspensão, como se não entendesse as regras do jogo em que acaba de entrar.

Um dos poemas de “Da Arte Poética” é o seguinte:

Arte Menor – lado mais leve das coisas vivas
ou pressentidas
asa delta que o vento sopra
à meia altura, réstia da paisagem no campo da visão
entre a alba e o verniz ultravioleta. depois passa

A *Arte Menor* presume-se seja a poesia e o poema é de uma leveza ímpar. A sensação é causada pelas imagens utilizadas. Asa delta, vento, alba são figuras que contribuem para uma sensação de éter. Mas o final, com as duas palavras, *depois passa*, como se a arte poética, o lado mais leve das coisas vivas, fosse algo fugaz, não deixa nada resolvido, desacomodando o leitor.

Outro poema do capítulo “Da Arte Poética” é o a seguir, em inglês:

painting free from representation
verse from measure

Aqui Torres parece lidar com paradoxos. A pintura estaria livre da representação assim como o verso, da medida. Se pensarmos que a própria pintura e o verso representam alguma coisa, Torres estaria libertando ambos de uma amarra. Da mesma forma, poesia e artes plásticas extrapolariam qualquer medida conhecida. O autor brinca, em duas linhas, com aquilo que se pode denominar de utopia e assim a arte poética cumpre seu perfeito e definitivo papel que é de dar reviravoltas na imaginação do ser humano.

Na parte “Das Artes Plásticas” um dos poemas que chama atenção é GAUDÍ NO GÜELL. Nele o poeta descreve a obra do arquiteto catalão no parque Güell em Barcelona, uma obra-prima a céu aberto inesquecível para quem viu e rota necessária para quem ainda não foi.

a estalactite, retórica. fere o curvilíneo
do teto. é toda surpresa

e fingimento, bebe das águas
mineraliza e alonga acerca o soclo – em tempo
cristaliza, o brilho afixa

e nada mais dá de si,
ser da beleza e do estupor

Aqui Torres transpõe para o verso a arte arquitetônica que recria a natureza de uma forma incomparável em alguns metros quadrados num parque *sui generis* construído no começo do século XX no meio de uma urbe espanhola. Transpõe para a poesia a dicção do artista escultor de monumentos, Gaudí.

Na terceira parte, “Do Homem”, os temas dos poemas são diversificados como nas anteriores. A variedade é regra. Um dos destaques, entretanto, é um texto, sem título, dedicado à própria morte do autor de *Andaimes*. Nele o escritor parece se defrontar com a “indesejada das gentes” e cede espaço a um lirismo mais explícito num livro em que esse tipo de escolha não é regra absoluta, pois nele vê-se uma linguagem enxuta e até mesmo distanciada em que, via de regra, o eu lírico não aparece na primeira pessoa do singular.

fortuito – cevada do antepasto –
o vôo daquela ave
abala de uma esfera sem nome e paira nos longes
– grasna de sobreaviso

hora em adianto. vejo-a
eu só
pela frincha da vidraça. – e reconhecemo-nos os dois
neste vagar. a lâmina fria da asa

A ave grasna de sobreaviso como se estivesse pronta para anunciar a morte. O vôo de um pássaro é reconhecido pelo eu lírico pela vidraça, pelo olhar, e ambos se tornam um só. Esse movimento ascensional da ave

pode ser de liberdade e também de corte. O trecho que diz: *a lâmina fria da asa*, faz crer que há uma interrupção. Outro detalhe importante que deve ser levado em conta na análise desse texto é a primeira palavra do poema: *fortuito*. Esse léxico tem ligação com fortuna, destino. O poema de Torres está falando de um simples vôo de uma ave, mas tem uma intensidade garantida pela sua estrutura interna e principalmente pela dedicatória, que é chave dos versos.

Andaimas é um livro que desassossega. Está longe de ser fácil, mas é sólido. Torres confirma a promessa feita em *No fim das terras* de ser um autor erudito. Talvez a poesia brasileira esteja precisando de tijolos dessa natureza em seu edifício. Que o livro seja bem-vindo.

Susana Vernieri

Doutora em Literatura Brasileira e Escritora

João Gilberto Noll. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 160 p.

A máquina de ser, terceiro livro de contos e décima quarta obra do escritor João Gilberto Noll (1946), lançado em 2006, segue o mesmo caminho de outro livro de contos seu. *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, lançado em 2003, é o resultado da seleção de minicontos publicados pelo autor na *Folha de S. Paulo* e reunidos em livro posteriormente. Da mesma forma, este novo livro recém-lançado pela Nova Fronteira é uma reunião de alguns contos publicados no *Correio Braziliense*, editados quinzenalmente no suplemento Pensar.

Prêmio de melhor livro de contos do ano, pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 2006, *A Máquina de Ser* traz o homem contemporâneo, marca registrada do autor, que insiste em tentar radiografar a solidão humana na geografia das cidades. São 24 contos, em tom confessional, tendo a narrativa expressa em primeira pessoa. Tal recurso possibilita ao leitor acompanhar o pensamento das personagens e vislumbrar o seu périplo não só pelo lado externo, como as ruas, banheiros e quartos urbanos, como também pelo interior do próprio ser. São personagens geralmente isentas de angústia com a sua própria presença na vida, sem se indagar pelo sentido desse dia após dia.

Aparentemente, os contos tendem a revelar o homem no cotidiano, que percorre a trajetória da mesmice. Mas, de repente, a narrativa toma ares de descompressão e aquilo que parecia de vivência comum derapa para o inesperado, para uma impossível conclusão do enredo.

As personagens muitas vezes se deparam com uma segunda via daquela principal em que seguiam o seu rumo. E o mais impressionante é que elas não se sentem apanhadas pelo imprevisto. Elas simplesmente continuam a seguir o caminho, a buscar algo que está sempre mais adiante. Como se todo esse percurso fosse o normal.

Dessa forma, afloram as relações entre pais e filhos, às vezes incestuosas; o desprezo pela aura da maternidade; a busca do suicídio como resposta para diversas questões; a vida profissional que segue natural após a morte de um filho; as mutilações do físico e da alma; morte e vida; a provável paternidade que surge, assim de repente, durante um velório; a esterilidade; a velhice; a representação do ator no cenário virtual e real. São desses fluidos que se formam os seres de papel do livro que muito se assemelham com os seres de carne e osso do nosso tempo. Só que aqui, nas páginas dos contos, eles conseguem transpassar o limite da aparência e vão além daquilo convencionalizado pelas regras sociais. Eles se tornam seres livres, pois vivem aquilo que estão vivendo, só isso. Não há muita pretensão em buscar sentido. Para eles, não há transcendência, somente imanência.

Talvez seja esse o recado do título da obra. O que é a máquina de ser, senão um híbrido de técnica e natureza, o fabricado unido àquilo que é o natural. Não é a imagem da máquina o contrário perfeito do ser? Pois é desse objeto mecânico que se deriva a metáfora do humano que sobressai nos contos de Noll. É a máquina de ser o invento que encobre outro ser, aquele inviolável. É a máquina de ser que maquia os andarilhos e habitantes das modernas cidades do mundo. É exatamente isso o que sente a personagem do conto que dá título ao livro. Para ela, a máquina de ser é o que normaliza as suas ações, ela é que coloca as margens necessárias para se viver em um mundo aparentemente integrado. Assim, a personagem inominada (quase todas elas o são) elabora o seu pensamento: “Era preciso, era preciso, a vida se fazia de minuto a minuto. E eu queria mais. Um pouco mais que fosse. A máquina de ser tangia-me a subir os degraus

da portaria da Embaixada. Sentei à minha mesa. Peguei um lenço do bolso. E limpei meu suor”. A máquina de ser resgata o homem do seu fogo dionisíaco e tenta recolocá-lo nos trilhos.

Sintomaticamente, o primeiro e o último contos são referências explícitas da encenação e do mascaramento de uma determinada realidade. São a multiplicação da máquina de ser. No primeiro, “No dorso das horas”, é uma câmera de vídeo que acompanha a personagem, transportando suas ações para o mecanismo de fixação e multiplicação do real, ao ponto de torná-lo um simulacro. No último, “João”, a narrativa se concentra em uma cena de teatro em que a personagem dramatiza uma passagem bíblica. É a apresentação de um ser descolado da sua realidade enquanto artista. Ou seja, é a representação da representação de uma personagem.

A Máquina de Ser é a cartografia da solidão que paira sobre as narrativas, aprofundando o esfacelamento da família enquanto núcleo de aglutinação e apoio. Nenhuma personagem vive nesse mundo ideal. Todas estão soltas, desvinculadas dessas margens. Na verdade, elas são manchas difusas que se deslocam pelo mapa geográfico e existencial enquanto seres humanos. Apesar disso, elas nos passam uma sensação de profundo encontro com algo humano e necessário. Se já nos foi apresentada a metáfora para a visão de mundo que se pode ter através das várias versões da máquina do mundo, provavelmente a trajetória da obra de Noll é iluminar as várias versões do homem presentes na nossa contemporaneidade através da máquina dos modos de ser, que não estão manifestos somente nesse livro de contos, mas abrangem todas as personagens de seu mundo ficcional inquietante. O homem perdido; aquele homem, lá, na esquina do mundo, é a massa dessa obra.

Roberto Carlos Ribeiro

Doutorando em Letras

Maria Francelina Silami Ibrahim Drummond. *Leitor e leitura na ficção colonial*. Ouro Preto: LER, 2006. 184 p.

Quem foi Nuno Marques Pereira? Podemos antecipar que foi o autor de uma obra escrita na época do Brasil Colônia cujo título é *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. No entanto, do que trata esse livro mais conhecido como o *Peregrino da América*? Essas e outras questões relativas a esse texto e seu autor são devidamente explicitadas em *Leitor e Leitura na Ficção Colonial*, de Maria Francelina Silami Ibrahim Drummond, pesquisadora mineira que se debruçou sobre o compêndio de Nuno Marques Pereira, no Pós-Doutorado feito na PUCRS, sob orientação da Prof.^a Dr. Regina Zilberman.

Na preocupação de reconstruir o percurso de leitura de uma obra que fora bastante lida no Brasil setecentista, mas infelizmente desconhecida dos leitores dos séculos seguintes, a Autora acabou por promover o resgate de uma história de leitura de um texto que conheceu tanto o sucesso no século de sua publicação quanto o descaso em épocas posteriores. O êxito da obra é atestado pelas várias edições no espaço exíguo de algumas décadas do século XVIII, êxito esse que é interrompido por um veto da censura portuguesa em 1793.

Ao resgatar uma obra um tanto desconhecida nos tempos atuais, a Pesquisadora mineira, no primeiro capítulo, radiografa a trama do livro, com o intuito de nos pôr a par das peripécias do protagonista, personagem que, através de suas viagens narrativas pelos mais

diversos campos do conhecimento, refaz uma trajetória de leitura e de leitor. Do Peregrino, a Autora soube extrair o que se lia e discutia no Brasil de então.

No segundo capítulo, a Professora mineira comenta que, da peregrinação da personagem principal, surge uma imagem nada lisonjeira de Brasil. O País é retratado como um inferno colonial. O fato de não existir pecado do lado de baixo do Equador incomoda o Peregrino e faz com que ele deixe extravasar seu viés moralista, moralismo esse que, ao espriar-se pelo texto, termina por datá-lo como obra circunscrita a um determinado tempo. Entretanto, afastada a poeira de uma narrativa que se impunha pelo caráter modelar, o texto discute questões como: o tráfico das profissões, a compaixão pelo escravo, a decadência da metrópole e aspectos ligados à temática da peregrinação, da ascese e da viagem.

No terceiro capítulo, A Professora mineira sai em busca do autor, isto é, ela traça um perfil biográfico de Nuno Marques Pereira. No afã de construir a história de vida dessa personalidade literária, muitos dados colhidos em tantas e diferenciadas fontes são mencionados, deixando assim patente o empenho de uma investigação minuciosa, quase obsessiva na pesquisa que a ensaísta realizou para escrita desse livro. No entanto, a biografia daquele que é considerado um escritor baiano objetiva de fato a identificação das leituras por ele realizadas e que serviram de suporte e modelo ao *Peregrino da América*. Por se tratar de uma pesquisa exaustiva sobre um autor e uma obra, a Investigadora também faz um levantamento pormenorizado da fortuna crítica, das impressões e edições do livro de Nuno Marques Pereira.

No quarto capítulo, a Ensaísta remete ao fato dos livros sempre falarem de livros. Ela diz que *Peregrino da América* também é uma obra que menciona outras obras. A Pesquisadora passa então a elencar os livros citados pelo escritor setecentista na obra em questão. O universo de leitu-

ra de Nuno Marques Pereira compreendia desde as fontes da cultura oral, a Bíblia, os escritos dos pensadores antigos, dos padres da Igreja até obras de alcance popular como o *Flos Sanctorum*, A Estudiosa assegura que a mais legítima tradição literária ibérica serviu de fonte ao *Peregrino da América*, já que o autor do texto se constituía num leitor contumaz tanto dos escritores portugueses quanto dos espanhóis. *Peregrino da América* é um livro que se fez pelo diálogo com outros livros.

No quinto e último capítulo, a Autora chega às seguintes conclusões: *Peregrino da América* é uma obra que traçou um retrato do Brasil, pois a leitura desse livro permite uma visão do País, que não seria mais o deslumbramento dos primeiros cronistas, mas uma antecipação de alguns questionamentos que seriam abordados pelos escritores brasileiros séculos depois. O texto de Nuno Marques Pereira conseguiu seduzir o leitor do século XVIII devido à fusão da cultura popular com a erudita. A obra soube apelar para as tradições populares sem esquecer os fundamentos da erudição. O fato é que o livro agradou e fez história. Para contar a história desse livro, temos o registro elucidativo da pesquisadora mineira.

Francisco José Sampaio Melo
Doutorando em Letras

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

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

Redação e Assinaturas (Brasil)

Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo

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

90450-040 Porto Alegre, RS, Brasil

Tel./Fax: (51) 33286243

E-mail: brasilbrazil@brown.edu

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

Brasil/Brazil é publicada semestralmente,

a R\$ 25,00 ao ano para assinaturas individuais (US\$ 35.00 para o exterior).

Número avulso: R\$ 15,00.

Editorial Office and Subscriptions (USA)

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Box O – Brown University

Providence, R.I. 02912, USA

Tel.: (401) 863-3042

E-mail: brasilbrazil@brown.edu

Brasil/Brazil is a semestral publication,

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

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

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

www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/publications/brasil.html

FOLHA DE ESTILOS

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

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

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

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

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

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

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

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

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

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

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

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



BRASIL BRAZIL



AL^{EV}

Associação Literária de Erico Veríssimo